

in vielen Fällen als verlässlicher [erweist]“ (Kritischer Bericht, S. 118). Unverständlich bleibt darüber hinaus, warum in einem einzigen Fall (T. 103) dann doch eine Angleichung vorgenommen und diese – im Unterschied zu den in der genannten Hinsicht problematischen, aber strikt nach Quelle edierten Stellen – im Notentext nicht durch einen Hinweis auf den Kritischen Bericht markiert wurde. (Dass an der entsprechenden Stelle des Lesartenverzeichnisses die Notenbeispiele ärgerlicher Weise vertauscht wurden, erschwert das Verständnis zusätzlich.) Neben die rein rhythmischen Divergenzen treten „Inkongruenzen der Artikulation“, die ebenfalls im edierten Notentext übernommen werden: „[E]s ist davon auszugehen, dass die mangelnde Einheit auf eine gewisse, durch Zeitdruck oder Unlust bedingte Achtlosigkeit zurückzuführen ist, die möglicherweise auf das Ordnungsbestreben der Herausgeber – in Gestalt von Stechern und Verlegern – und der Interpreten vertraute.“ (Kritischer Bericht, S. 124, 126) Dieses Beethoven hier – vermutlich zu Recht – unterstellte Vertrauen löst die vorliegende Edition – trotz ihres Anspruches, sich an der Intention des Komponisten zu orientieren – zumindest mit dem edierten Notentext nicht ein, sondern „verpflichtet“ stattdessen die Interpreten, „auf der Grundlage des geschilderten Tatbestands ihre individuelle Version zu vereinbaren und auszuführen“. (Kritischer Bericht, S. 126) Inwieweit diese einer solchen Verpflichtung nachkommen wollen (oder zur Einrichtung eines aufführbaren Notentextes freiwillig auf andere Editionen zurückgreifen), muss eine „nach wissenschaftlichen Methoden gestaltete, kritische Edition“ (S. VIII) sicherlich nicht in erster Linie kümmern. Allerdings stellt sich doch die Frage, worin die Funktion eines edierten Notentextes liegt, der ausgerechnet die problematischen Stellen eines Textes, dessen „authentische Quellen“ inzwischen größtenteils als digitale Reproduktionen im Internet zugänglich sind, einfach abbildet. Im genannten Exkurs finden sich jedenfalls plausible Hinweise Pla-

tens, wie die fraglichen Stellen ausgeführt werden könnten. Einige dieser Vorschläge hätten auch als Emendationen des Notentextes überzeugt.

(Dezember 2015)

Thomas Ahrend

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie VI: Filmmusik. Band 10: Alternative Filmmusik zu einem Ausschnitt aus „The Grapes of Wrath“*. Filmmusik zu „Hangmen Also Die“. Hrsg. von Johannes C. GALL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2013. XXX, 125 S., Abb.

HANNS EISLER: *Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 10: Klaviermusik I. Sonaten und Variationen*. Hrsg. von Christoph KELLER und Johannes C. GALL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2015. XXXIX, 152 S., Abb.

Die Hanns-Eisler-Gesamtausgabe (HEGA) hat nach der Überarbeitung ihrer Editionsrichtlinien an Fahrt aufgenommen: Seit 2011 erscheint nun jährlich ein Notenband, ferner wurden zusätzlich Schriften und Briefe in den letzten Jahren veröffentlicht. Neben dem 2014 herausgekommenen Band VI/23 (Filmmusik zu *Nuit et brouillard*) sind 2013 und 2015 die Bände VI/10 (Filmmusik aus den Jahren 1940–1943) und IV/10 (Klaviersonaten) publiziert worden. Beide Bände warten sowohl im Notentext als auch im Textteil mit bisher unbekanntem Material und neuen Erkenntnissen auf.

Der Band zur Filmmusik enthält zwei Werke: zum einen alternative Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* (nach John Steinbecks Roman, in Deutschland bekannt unter dem Titel *Früchte des Zorns*), zum anderen die Filmmusik zu *Hangmen also Die*. Die erstgenannte Musik entstand im Rahmen eines durch die Rockefeller Foundation in den Jahren 1940–42 geförderten Projekts, zu zwei Szenen eines schon gedrehten Films neue Filmmusik zu schreiben. Eisler hatte hierfür zwei jeweils zweiteilige Szenen von insgesamt sechs Minuten Dauer ausgewählt,

zu denen er insgesamt fünf Musiken komponierte, so dass bis zu drei verschiedene Stücke zu identischem Filmmaterial existieren (hinzu kommt noch die originale Filmmusik von Alfred Newman). Der Vergleich ist sehr erhellend, weil Eisler tatsächlich versuchte, ganz verschiedene Lösungen (im Hinblick auf Tempo, Instrumentation, musikalischen Verlauf) zu realisieren. Nur der von Ostinati und einer stark erweiterten Tonalität bestimmte musikalische Satz, der auch vor Klischees nicht zurückscheut, stimmt in allen Sätzen im Prinzip überein. *Hangmen also Die*, der das Attentat auf Reinhard Heydrich in Prag vom Mai 1942 und die anschließenden Repressalien behandelt, dabei allerdings in entscheidenden Einzelheiten sich nicht an die Fakten hält (im Film wird statt des Attentäters ein Kollaborateur als Täter identifiziert), lief ab Frühjahr 1943 in den amerikanischen Kinos. Eisler arbeitete an der immerhin für einen Oscar nominierten Musik zu dem Film, bei dem Fritz Lang Regie führte und dessen Drehbuch und Szenario u. a. von Bertolt Brecht erarbeitet wurde, seit Ende 1942 und verwendete dabei auch Ausschnitte aus der zuvor entstanden Musik zu *The Grapes of Wrath* in umgearbeiteter Form wieder, so dass innerhalb des vorliegenden Bandes eine weitere Vergleichsebene geschaffen wird. Für den mehr als zweistündigen Film hat Eisler elf Nummern mit einer Gesamtdauer von zehn Minuten komponiert, wozu noch Ausschnitte aus Bedřich Smetanas *Die Moldau* und Richard Wagners „O du mein holder Abendstern“ aus dem *Tannhäuser* kommen. Die Besetzung ist verhältnismäßig groß (u. a. vier Hörner und umfangreiches Schlagwerk) und beinhaltet auch einen Chor, dessen Hymne „Brother Patriot“ im Finale von großer Wirkung (und politischer wie patriotischer Symbolik) ist.

Für beide Werke ist die Quellenlage verhältnismäßig leicht zu überblicken: Zu den fünf Nummern von *The Grapes of Wrath* liegen jeweils eine autographe Partitur und Teile des Stimmenmaterials vor (es fehlen Blechbläserstimmen sowie das Schlagwerk,

zu Nr. 5 ist praktisch gar kein Material überliefert). Für die Filmmusik zu *Hangmen also Die* existiert neben einigen Skizzen allein die autographe Partitur, der man freilich nicht den Charakter einer Reinschrift zubilligen kann. Zwar wurde Eislers Musik auch zu Ausschnitten aus *The Grapes of Wrath* eingespielt, doch haben sich hiervon nur einige Bruchteile erhalten, so dass sich die Frage, inwiefern auch die Tonspur als Quelle heranzuziehen ist, nur für *Hangmen also Die* stellte. Da hier die Partitur als Dirigierpartitur diente und relativ sicher Vorlage für die Stimmen war, aus denen bei der Aufnahme gespielt wurde, wird die Aufnahme nicht als eigene Quelle für den Notentext qualifiziert, wengleich in den textkritischen Anmerkungen mehrfach auf signifikante Abweichungen zwischen Text und Aufnahme hingewiesen wird.

Hauptquelle ist für beide Filmmusiken jeweils die autographe Partitur, die in beiden Fällen auch Eintragungen vermutlich der beiden Dirigenten enthält (Jascha Horenstein für die Musik zu *The Grapes of Wrath*, die im November 1942 eingespielt wurde, Artur Guttman für die Musik zu *Hangmen also Die*). Größere editorische Probleme gab es nur im Fall von Nr. 3 von *The Grapes of Wrath*, da hier die Partitur dreimal jeweils mit Überarbeitungen verwendet wurde, zunächst 1939 für den Kurzfilm *Pete Roleum and His Cousins*, dann für *The Grapes of Wrath*, schließlich 1945 für *The Spanish Main*, so dass vor allem aus den Stimmen eruiert werden musste, welcher Überarbeitungsstand 1942 Gültigkeit besaß. Im Übrigen betreffen die Eingriffe in der Regel den Bereich der Dynamik und Artikulation. Dabei war insbesondere in *Hangmen also Die* aufgrund der bisweilen recht flüchtigen Notate in der autographen Partitur eine Vielzahl von Ergänzungen und Korrekturen notwendig. Da die HEGA auf diakritische Zeichen im Notentext verzichtet, sind sämtliche Abweichungen von der Hauptquelle in der Edition eigentlich nur über den Kritischen Bericht erschließbar. In Einzelfällen sind jedoch problematisch erscheinende

Stellen oder Eingriffe im Bereich der Tonhöhen mit einem Asteriskus und einem Verweis auf das Lesartenverzeichnis gekennzeichnet. Bisweilen erscheint dies jedoch als eine übertrieben anmutende Vorsichtsmaßnahme, da durch colla-parte-spielende Instrumente oder den Kontext die Lesart oft hinreichend beglaubigt ist (so etwa der Flötenton in Takt 4 in Nr. 3 von *The Grapes of Wrath*: Hier fehlt in der Hauptquelle das Vorzeichen vor der Note, doch ist as^3 – statt a^3 – aufgrund des Akkordes und der Töne in den Violinen sowie einzelnen Bläsern unstrittig).

Für den Kritischen Bericht hat die HEGA sich entschieden, nur noch eine einzige Lesartenliste zu präsentieren, die die Abweichungen der Edition gegenüber der Hauptquelle (gegebenenfalls auch weiterer Quellen), Korrekturen in wesentlichen Quellen sowie u. a. abweichende Lesarten der Nebenquellen benennt. Das führt zwar zu einer kompakten Liste, macht die Sache aber gleichzeitig recht unübersichtlich, da es zum einen nur schwer möglich ist, sich einen Eindruck vom Charakter und der Qualität einer bestimmten Quelle zu verschaffen, und sich zum anderen nicht sofort erschließt, welchen Status die Information besitzt. Dies gilt vor allem für die Musik zu *The Grapes of Wrath*, für die im Lesartenverzeichnis eine weitere Unübersichtlichkeit hinzukommt: Stimmen nämlich Partitur und Orchesterstimmen überein und wird in der Edition gegen diese Quellen entschieden, so wird in der Spalte „Quelle“ immer nur die Hauptquelle erwähnt. Dass gleichzeitig offensichtlich auch die Nebenquelle dieselbe Lesart wie die Hauptquelle besitzt, muss der Nutzer selbst erschließen, da für die Emendation nicht auf sie verwiesen wird (im Band zu den Klaviersonaten ist das System dann umgestellt, so dass hier alle Quellen mit der betreffenden Lesart genannt werden).

Während die Werke im Band zur Filmmusik bisher im Notentext unveröffentlicht waren und somit erstmals zugänglich gemacht wurden, enthält Band IV/10 insgesamt vier Klavierwerke, die bereits in ge-

druckten Ausgaben vorliegen, wenngleich drei davon erst um 1960 und somit lange nach ihrer Entstehung erschienen: die 1. Sonate op. 1 (komponiert 1923), die 2. Sonate (in Form von Variationen) op. 6 (komponiert 1924–1926), die *Variationen für Klavier* (komponiert 1941 und 1947), schließlich die 3. Sonate (komponiert 1943). Die vier Werke dokumentieren zugleich unterschiedliche Phasen in Eislers Schaffen: Opus 1, Arnold Schönberg „in größter Verehrung“ gewidmet, schließt mit seinen Tonalitätsresten und der ganztönigen Harmonik zumindest im 1. Satz an Alban Bergs Klaviersonate op. 1 an; Opus 6 stellt eines der ersten zwölfstimmigen Werke Eislers dar und weist eine Nähe zu Schönbergs op. 25 auf, während die *Variationen für Klavier* und die 3. Sonate in Amerika entstanden und eine Annäherung an die Polyphonie und das Idiom Paul Hindemiths seit den späten 1930er Jahren zeigen.

Für alle Werke haben die Herausgeber entschieden, nicht die Drucke ihrer Edition als Hauptquelle zugrunde zu legen, sondern stets die autographen Quellen. Was auf den ersten Blick unplausibel erscheint, war doch Eisler an der Erstellung aller Druckausgaben unmittelbar beteiligt, erweist sich beim Blick in den Notentext und die Lesartenliste letztlich als sinnvolles Vorgehen (nur bei der Klaviersonate op. 1, die als einzige zeitnah zur Entstehung publiziert wurde, hätte man ohne große Einbuße auch anders entscheiden können). In Opus 1 ist die schon 1925 erschienene zweite Auflage nahezu fehlerfrei, so dass das als Stichvorlage verwendete Autograph, in dem einige wenige Fehler im Zuge der Drucklegung verbessert wurden, und die Druckausgabe nahezu übereinstimmen. Hier werden meist Gabellängen und Zeichen zur Artikulation (Bögen, Staccato) gemäß Autograph korrigiert. Bei den drei übrigen Werken hingegen ist es teils durch die sich über einen langen Zeitraum erstreckende Entstehung mit einer Reihe von Abschriften und Überarbeitungen, teils durch die wenig sorgfältige Korrekturlesung sowohl von Seiten Eislers als auch von Seiten

der betreffenden Verlage zu korrumpierten und falschen Lesarten gekommen, die nun in der HEGA richtiggestellt wurden. Wie so oft im Zuge des Edierens lässt sich freilich in einer Reihe von Fällen nur mutmaßen, ob entweder ein Fehler oder eine bewusst vorgenommene Änderung, die durch keine Quelle dokumentiert ist, oder schließlich eine passive Autorisation vorliegt. Die Herausgeber haben sich in der Regel an die autographen Quellen gehalten und listen in den textkritischen Anmerkungen dann die alternativen Lesarten auf. Wie im Filmmusik-Band sind erneut als wichtig und/oder kontrovers erachtete Stellen mit einem Asteriskus gekennzeichnet, doch scheint es angesichts des recht restriktiven Vorgehens (wo nicht schwarz auf weiß ein Eingriff Eislers dokumentiert ist, wird tendenziell eine spätere Lesart wieder rückgängig gemacht) für die Spieler sinnvoll, die textkritischen Anmerkungen als Ganzes zu studieren. Für diesen Zweck erweist sich die Bündelung von Informationen zur Abweichung der Edition von der Hauptquelle, zu Korrekturen in Haupt- und Referenzquellen wie alternative Lesarten diverser Quellen in einer einzigen Liste als hilfreich, weil sie einen raschen Überblick über alle relevanten Lesarten er-

möglicht. (Allerdings wäre zu überlegen, ob es nicht günstiger wäre, zumindest die Korrekturen in der Hauptquelle, die in der Regel ja für die Edition irrelevant sind, in eine eigene Liste bei der Quellenbeschreibung [wie es andere Gesamtausgaben ja auch praktizieren] auszulagern.) Der Band enthält schließlich den Abdruck erstens der Frühfassung von Thema und Variationen 1–3 von Opus 6, zweitens drei kleine Präludien, die mutmaßlich im Kontext der *Variationen für Klavier* entstanden, sowie drittens einen knapp 50 Takte langen Entwurf des 2. Satzes der 3. Sonate.

Wer an dem Sinn eines Unternehmens wie der Eisler-Gesamtausgabe bisher zweifelte, wird durch die beiden vorliegenden Bände eines Besseren belehrt. Die Musik Eislers, der aufgrund seiner Emigration und Remigration in besonderem Maße von den Zeitläufen des 20. Jahrhunderts berührt wurde, stellt auch für Editoren eine Herausforderung dar, der man vor allem mit Akribie und Transparenz begegnen muss. Dieser Herausforderung sind beide Bände in hohem Maße gerecht geworden, so dass man auf die weiteren Bände gespannt sein darf.
(Dezember 2016) *Ulrich Scheideler*