NILS GROSCH

„Der Zerfall der alten Formen durch neue musikalische Produktionsmittel“

Eisler, Weill und das Komponieren für die technischen Massenmedien im Exil

Originalbeitrag erschienen in:
Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils 1933 - 1945 (= Veröffentlichungen der Kurt Weill-Gesellschaft Dessau, Bd. 2). Hrsg. von Nils Grosch u.a., Stuttgart: Metzler, 1998, S. 9-30

Nils Grosch

»*Der Zerfall der alten Formen durch neue musikalische Produktionsmittel*« – Eisler, Weill und das Komponieren für die technischen Massenmedien im Exil

I

»*Es ist auch idiotisch. Es ist ja nicht zu entschuldigen. Was ist schon die Miete gegen Kunst!*«[1] So Hanns Eisler über sein eigenes Verhalten gegenüber dem Mitarbeiter Bertolt Brecht, den er 1945 urplötzlich bei der Vorbereitung der Uraufführung von *The Private Life of the Master Race*[2] hatte sitzen lassen. Beide hatten sich kurz vor der Premiere in New York verabredet, Eisler war jedoch gleich nach seiner Ankunft telegrafisch dringend nach Hollywood ins Filmstudio zurückgerufen worden und brach die Zusammenarbeit ab. Brecht berichtet: »*in anbetracht, daß er urlaub bekommen hatte, fuhr er in etwas unziemlicher hast zurück; die musik schrieb er wartend auf die fahrkarte. sie war filmkitsch, und auf mein drängen schrieb er sie noch einmal. dann war sie glänzende theatermusik*«.[3] Eisler hatte einen Vertrag für die Musik zu dem Spielfilm *The Spanish Main* und wurde für die Produktion dringend benötigt. Später, in seinen Gesprächen mit Hans Bunge, wies er darauf hin, daß er Arbeit und Gehalt in Hollywood und somit seine Lebensgrundlage verloren hätte, wäre er nicht sofort zum Filmstudio aufgebrochen, wo der Produktionsdruck nun so groß war, daß er sogar noch Paul Dessau zur Hilfe heranziehen mußte. Auch meinte er, Brecht habe sich bezüglich seiner Theatermusik geirrt. Zwar habe er in der Tat die erste Fassung der Musik zu *The Private Life of the Master Race* in großer Eile vor seiner Abfahrt in New York komponiert, aber die zweite sei fast unverändert gewesen. »*Ich habe sie wahrscheinlich ihm etwas zu ausdrucksvoll vorgespielt. Solche Sachen kamen bei Brecht oft vor.*«[4]

»*Wenn man das heute nachliest*«, erklärte Eiser, »*würde man sagen, der Eisler ist ein geldgieriger Mensch, er fährt zu dem großen Studio zurück, und zwar kommt er in der Früh an und fliegt am Abend zurück nach Hollywood. Den ganzen Tag sitzt er allerdings wie in Klausur und schreibt*

---

1 Hanns Eisler, *Fragen Sie mehr über Brecht! Gespräche mit Hans Bunge,* Leipzig 1975, S. 88.

2 So der ursprüngliche Titel des Stücks *Furcht und Elend des Dritten Reiches*.

3 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1993, S. 464. Eintragung vom 20. Juli 1945.

4 Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, S. 85f.

sich die Pfoten wund; es ist immerhin eine ganz hübsche Partitur für die kurze Achtstunden-Arbeitszeit. Von heute aus ist es unverständlich. Was bedeutet dieser idiotische Film gegenüber einem sehr genialen Stück von Brecht! Heute würde ich mich aufs schärfste ablehnen. Aber man darf nicht vergessen: Ich hatte Miete zu bezahlen. Ich mußte ja leben.«[5] Brecht aber sei die Vernunft durchgegangen, es kam zu einem der wenigen großen Kräche im ansonsten freundschaftlich verbundenen Team Brecht–Eisler. »*Er hat nicht verstanden, daß ich entlassen werde.*«[6]

Filmmusik als der große Überlebenskompromiß des Exils, so ließe sich diese 1958 von Eisler erzählte Anekdote lesen – erschien doch Hollywood in den Berichten Brechts und Zuckmayers als »*Hölle*« bzw. »*Vorhölle*«[7] und die Massenmedien Film und Rundfunk im Urteil Theodor W. Adornos und Max Horkheimers »*nicht mehr als Kunst*«: »*Die Wahrheit, daß sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie, die den Schund legitimieren soll, den sie vorsätzlich herstellen.*«[8] Nur allzulang haben die von Reimmigranten mitgebrachten Stereotype die Exilforschung geringschätzig auf die Arbeit der Filmemigration blicken lassen und somit in vielen Fällen den Blick abgelenkt von der Medienarbeit im Exil, die nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen für viele Exilierte zum zentralen Arbeitsfeld wurde. In der Tat jedoch scheint es »*angesichts der realen Hölle der Konzentrations- und Vernichtungslager mit ihren Millionen Opfern* [...] *geboten, dieses Wort nicht länger als Metapher für das Exil in Hollywood zu benutzen*«, wie Helmut G. Asper treffend hinzufügt.[9] Verrät die Kritik vieler deutschsprachiger Emigranten an der amerikanischen Filmindustrie doch zumeist mehr über die »*neuhumanistischen Bildungs- und Kulturbegriffe*«, mit denen sie operieren, als über die Realität der Filmproduktion, treffen in ihren Autobiographien zumeist »*kommerzorientierte Vorstellungen von der Urheberschaft am Kunstwerk und dem (Markt-)Wert der produzierten Filme auf diametral entgegengesetzte Begriffe von der autonomen Innerlichkeit kreativer Prozesse*«, so geben doch viele Autobiographien derjenigen, die sich wirklich intensiv auf die ästhetischen Gegebenheiten des Films einließen und mit ihnen künstlerisch umgingen, das Bild einer wesentlich differenzierteren Auseinanderset-

---

5 Ebd., S. 87.

6 Ebd., S. 88.

7 Siehe hierzu Helmut G. Asper, *Hollywood – Hölle oder Paradies? Legende und Realität der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Exilanten in der amerikanischen Filmindustrie*, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 10 (1992), S. 187–200.

8 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 3, Frankfurt a.M. 1981, S. 142.

9 Helmut G. Asper, *Hollywood – Hölle oder Paradies?*, S. 187.

zung.[10] Daß auch für Eisler das Komponieren von Filmpartituren keineswegs ein bloßer Kompromiß war, sondern eine von seinen eigenen ästhetischen Entscheidungen ausgehende künstlerische Konsequenz, auch das hatte Brecht vermutlich nicht in letzter Konsequenz verstanden.

Bereits ein Jahrzehnt zuvor hatte eine ähnliche Absage zum Krach zwischen Brecht und Eisler geführt: Im Sommer 1935 hielt Eisler eine Verabredung mit Brecht nicht ein, sondern fuhr statt dessen, von seiner ersten USA-Reise zurückkommend, zunächst nach Straßburg zur Arbeiterolympiade und anschließend zum 13. Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik nach Prag. An allen drei Orten seiner Reise hatte er offensiv nicht nur die Arbeitermusik, sondern vor allem eine grundlegend neue Ästhetik propagiert, wie sie sich etwa in folgendem Absatz aus seiner in Prag gehaltenen Ansprache fokussiert:

»*Das ungeheure Wachstum des Musikanalphabetismus bei gleichzeitiger Steigerung der Anforderungen an den Hörer durch die moderne Musik (die neue Musik setzt wie kaum eine andere Kunst Vorbildung voraus); der Zerfall der alten Formen durch neue musikalische Produktionsmittel (Rundfunk, Schallplatte, Tonfilm); der Gegensatz zwischen ›leichter und ernster Musik‹ wird immer stärker, wobei die Basis für ernste Musik immer schmaler wird; nach der Zertrümmerung der alten Ästhetik ist man bei der Beurteilung von Musikstücken immer mehr auf den persönlichen Geschmack angewiesen; schließlich das völlige Versagen der Musikwissenschaft gegenüber diesen Phänomenen. Das wären nur einige Fragen, mit denen sich ein Komponist beschäftigen müßte, wenn er sich neu und fortschrittlich verhalten will. Eine Nichtbeachtung dieser Frage heißt: eine konventionelle, veraltete Haltung in Kunstfragen einzunehmen. Eine Beschäftigung mit dieser Frage aber kann einen neuen Typus des Komponisten schaffen, der nicht ein Bastard zwischen einem Träumer und einem abstrakten Experimentator ist, sondern ein wissenschaftlich denkender Mensch.*«[11]

Solche Ideen, die um 1935 im Mittelpunkt von Eislers bei verschiedensten Gelegenheiten in Europa und den USA gehaltenen Vorträgen standen, machten ihn geradezu zum entscheidenden Propagandisten einer Ästhetik, die schon zehn Jahre zuvor unter den Schlagworten Gebrauchsmusik und Neue Sachlichkeit typisch für die Jahre der Weimarer Republik gewesen war und von Komponisten wie Krenek, Weill, Butting, Hindemith

---

10 Dies zeichnet Thomas Strack am Beispiel Fritz Langs besonders deutlich nach: *Fritz Lang und das Exil. Rekonstruktionen einer Erfahrung mit dem amerikanischen Film*, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 13 (1995), S. 184–203; Zitate S. 184f.

11 Hanns Eisler, *Einiges über die Lage des modernen Komponisten* (1935), in: Ders., *Gesammelte Schriften,* hg. von Günter Mayer, Bd. 1, Leipzig 1973, S. 322–327, hier S. 324f.

oder Stuckenschmidt vertreten wurde. Die technischen Entwicklungen und ihre Nutzbarmachung für die Öffentlichkeit – seit 1923 der Rundfunk, seit 1927 der Tonfilm – hatten nicht nur die Rezeptionsformen von Musik fundamental verändert, sondern auf diesem Wege auch die grundlegenden Aspekte der Kunstästhetik und der Darbietungs– und Produktionsformen von Musik. Eisler führte 1935 – ich zitierte es bereits – den »*Zerfall der alten Formen*« auf die modernen Reproduktionsmedien zurück. Zur gleichen Zeit konstatierte in einer ersten grundlegenden medientheoretischen Abhandlung ein anderer Exilant den Zerfall der Aura des Kunstwerks und mit ihr sämtlicher kontextuellen, formalen und rezeptiven Gegebenheiten: Gemeint ist Walter Benjamin, dessen Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1936 erstmals gedruckt wurde.[12] Benjamin bewertet die Entwicklung des Verhaltens der Gesellschaft gegenüber den Massenmedien grundlegend positiv. »*Zerstreuung und Sammlung*«, so die Kristallisationspunkte der Rezeption des Kunstwerks bei Benjamin, »*stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick eines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich.*«[13] Die »Masse«, das war für Benjamin – in einer für die Kunsttheorie der zwanziger Jahre typischen Denkfigur – »*eine Matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht.*«[14] Die Gegensatzpaare Zerstreuung–Sammlung und Versenkung–Ablenkung werden bei Benjamin – immer wertend – abstrahiert. »*Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber.*«[15] Die positive Wertung ist also durch die Medialität des in den Medien wirkenden Kunstwerks begründet: Indem es nun nicht mehr in repräsentativem Sinne für sich selbst, sondern in diskursivem Sinne für seinen semantischen Bedeutungs- und Rezeptionskontext einsteht, gewinnt es quasi selbst den Charakter eines Mediums und ersetzt den »*asozialen*« Vorgang der hergebrachten Kunstrezeption durch den »*sozialen*« der Medienrezeption.[16] Die Begriffe »*Ab-*

---

12 Der Aufsatz erschien zunächst in französischer Übersetzung in: Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936). Neu veröffentlicht in: Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (= Drei Studien zur Kunstsoziologie) Frankfurt a.M. 1963, S. 7–44.

13 Benjamin: *Das Kunstwerk* [1936], S. 40.

14 Ebd., S. 39.

15 Ebd., S. 38.

16 Vgl. hierzu auch meine Dissertation *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Freiburg 1997 (Publikation 1998 i.V.).

lenkung« und »*Zerstreuung*« machen das konkrete Leitmotiv transparent, das schon Benjamin in seiner Medientheorie vor Augen hatte: die Realität der Unterhaltungsindustrie, die sich an die Entwicklung der Medien koppelte. Diese Realität wird in ihrer letzten Konsequenz von Benjamin positiv bewertet: nicht obwohl durch die Möglichkeit der massenhaften Reproduktion die hergebrachte Ästhetik und die sogenannten »Kunstwerte« in Frage gestellt werden, sondern gerade deswegen.

Für Eisler, der schon vor Benjamin die Zertrümmerung hergebrachter Kunstbegriffe durch die Herausforderung der Medien konstatiert hatte, wurde die konstruktive Auseinandersetzung mit der aktuellen Medienrealität zur *conditio sine qua non* moderner Kunstbetätigung. Und diese Weisheit predigte er geradezu überall, wo er in der Mitte der dreißiger Jahre auftauchte, in Prag, Straßburg, Moskau und in den USA.

»*Musik für Filme zu schreiben*«, so notierte er 1938, »*ist für den modernen Komponisten sehr wichtig. Durch dieses Medium kann er die größte Zuhörerschaft erreichen, die jemals in der Musikgeschichte existiert hat. Da er aber zu Millionen spricht, trägt er eine größere Verantwortung. In den nächsten zwanzig Jahren wird der musikalische Geschmack zum größten Teil durch die für Filme geschriebene Musik gestaltet werden.*«[17]

Solche Überlegungen knüpfen an eine seit den zwanziger Jahren breit geführte Debatte um Musik in den technischen Medien an, die man damals »mechanische Musik« nannte. Diese Musik sollte, so forderte schon 1927 Kurt Weill, »*nicht mehr einer billigen Tagesware überlassen bleiben, sondern eine junge Musikergeneration ist bemüht, auch diese Zweige der Musikausübung, an denen das große Publikum selbst interessiert ist, von sich aus zu bearbeiten und auszugestalten. Es liegt heute nur noch am Willen der einschlägigen ›Industrie‹, die wertvollsten Kräfte unter den jungen Musikern für sich zu gewinnen und ihnen damit die Basis zu einer neuen Entfaltung zu geben, die keineswegs irgendeine Verflachung in sich schließen muß.*«[18] Für Weill war es zunächst vor allem der Rundfunk, der »*als ›Kulturindustrie‹ bereits eine Bedeutung erlangt* [hatte]*, wie sie niemals vorher eine ähnliche Einrichtung besessen*« hatte, eine Bedeutung, die auch die ernsten Musiker zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem neuen Medium zwang. Auch »*jene Vertreterschaften der Künstler, die es bisher noch versucht hatten, die künstlerische und wirtschaftliche Bedeutung des Rundfunks zu negieren, müssen jetzt wohl oder übel zu dieser*

---

17 Hanns Eisler, *Musik für den Film* (1939), in: *Gesammelte Schriften,* Addenda zu Bd. 1, S. 189f.

18 Kurt Weill, *Verschiebungen in der musikalischen Produktion* (1927), in: Kurt Weill, *Musik und Theater*. *Gesammelte Schriften*, hg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Berlin 1990, S. 45–48, hier S. 46.

bedeutsamen Frage des Kunstlebens Stellung nehmen.«[19] Die Medien standen im Mittelpunkt der Suche nach einer prinzipiell neuen Existenzberechtigung, die für die Neue Musik – darauf wies damals vieles hin – dringend notwendig war.[20] Konzerte für Neue Musik im hergebrachten Sinne gab es kaum noch, und die wenigsten modernen Komponisten bedienten ab Mitte der zwanziger Jahre das Konzertrepertoire; Kunstlieder, Kammer- und autonome Orchestermusik waren out. Alles schien darauf hinzudeuten, daß eine prinzipielle Umorientierung notwendig wurde, nicht nur was die Produktionsästhetik betraf, sondern auch das gesamte Funktionieren von Musik, ihre Gattungszugehörigkeit und formale Struktur, ja sogar ihr Niederschlagen in Kunstwerken. »*Wir wollen in unserer Musik den Menschen unserer Zeit sprechen lassen*«, so schrieb Weill 1930, »*und er soll zu vielen sprechen*«: »*Die erste Frage für uns lautet: ist das, was wir machen, für eine Allgemeinheit nützlich? Eine zweite Frage erst ist es, ob das, was wir machen, Kunst ist* [...]«[21] Schon 1927 formulierte er anläßlich der Uraufführung des Songspiels *Mahagonny*, er wende »*sich bereits an ein Publikum, das im Theater naiv seinen Spaß verlangt.*«[22] So wurde Stück für Stück die Autorität des Kunstwerks demontiert. Am Ende seines 1925 gehaltenen Vortrags *Musik in der Gegenwart* provozierte Ernst Krenek die Teilnehmer eines Kongresses für Ästhetik mit dem Gedanken, »*daß die Kunst gar nichts so Wichtiges vorstellt, wie wir immer gerne glauben möchten*« – das Leben sei wichtiger.[23] Aspekte wie die Wirkung, die außermusikalische Bedeutung und die gesellschaftlichen Gebrauchsmöglichkeiten von Musik mutierten zu deren primären ästhetischen Maßstäben, dem Stil- und Formaspekte und sogar die Frage, ob es sich hier überhaupt noch um Kunst handelt, untergeordnet wurden.

»*Das völlige Versagen der Musikwissenschaft gegenüber diesen Phänomenen*«, das Eisler 1935 monierte, ist somit kaum ein Zufall – angesichts der Tatsache, daß sich die Disziplin, wie Stephen Hinton noch 1989 feststellen mußte, das Festhalten an den »*Grundfesten des Paradigmas der Autonomie*« zur Aufgabe setzte. »*Die Isolation der ästhetischen Sphä-*

---

19 Kurt Weill, *Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens* (1926), in: Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 221–223.

20 Weill, *Verschiebungen in der musikalischen Produktion*. Siehe auch vom Autor, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit.*

21 Kurt Weill: *Die Oper – wohin?* (1929), in: Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 68–71.

22 Programmzettel der Uraufführung des Songspiels *Mahagonny*, faksimiliert im Klavierauszug der Urfassung, Wien 1963.

23 Ernst Krenek, *Musik in der Gegenwart*, in: *Fünfundzwanzig Jahre Neue Musik* (= Jahrbuch 1926 der Universal-Edition), hg. von Hans Heinsheimer und Paul Stefan, Wien u.a. 1926, S. 43–59.

re von der Rezeption von Kunst, die Befreiung des Kunstwerks von äußeren Funktionen, das Herausstellen des individuellen Werks als Produkt eines inspirierten, kreativen Individuums und das Kultivieren eines Repertoires zeitloser Meisterwerke« – dies sind die von Hinton geschilderten Postulate der modernen Musikhistoriographie.[24] So konnte lange die ästhetische Position von Werken etwa Eislers, Weills oder Kreneks jener Zeit immer nur eine untergeordnete sein, da ihr Wert nach ästhetischen Kriterien bemessen wurde, die diese Komponisten als veraltet erklärt, hinter sich gelassen und durch ganz andere, primär durch rezeptive – genaugenommen massenrezeptive – ersetzt hatten.[25]

Dies sind für die musikalische Exilforschung schwierige Ausgangsbedingungen. Zum einen hat sie sich als Forschung in einem von ästhetischen Prämissen geprägten wissenschaftlichen Diskurs zu legitimieren durch die Stilhöhe und künstlerische Qualität einer Musik, die, zumindest doch zu einem starken Anteil, auf einem rezeptionsästhetisch geprägten Denken beruht, und so Wertkriterien zugrundelegt, die den Postulaten der Forschung entgegenstehen. Zum zweiten muß dieser zur wissenschaftlichen Legitimation erforderliche ästhetische Wert in Kompositionen vorausgesetzt werden, die es eigentlich im Laufe dieser Forschung erst noch zu entdecken gilt. So entsteht ein Dilemma, das zum Argumentieren in Zirkelstrukturen geradzu verurteilt scheint. Und zum dritten verstrickt sich die Suche nach dem autonomen Kunstwerk mit den ästhetischen Überlegungen, die im Mittelpunkt der musikalischen Entwicklungen der zwanziger Jahre standen. Komplizierter wird diese Lage noch, wenn man bedenkt, daß über der Exilforschung das Damoklesschwert der Frage nach Bruch und Kontinuität hängt, die zugleich immer auch Wertfragen impliziert: Bleibt ein Komponist seinem Schaffen und seinen ästhetischen Dispositionen der Zeit vor dem Exil treu, war er in der Lage, die bis dato erlangte Stilhöhe zu halten, oder ging er unter sein angestammtes Niveau, brach er mit seinem bisherigen Schaffen? Solche Fragen lassen sich nur schwer wertfrei beantworten. Für Komponisten, die wie Weill und Eisler massenrezeptiven Kriterien den ästhetischen Primat zugewiesen hatten, bedeutete der Wechsel des Schaffenskontexts eine einschneidende Konsequenz, gerade weil sie diesem ästhetischen Postulat treu bleiben wollten.[26]

---

24 Stephen Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919–1933) with Particular Reference to the works of Paul Hindemith*, New York und London 1989, S. 33.

25 Dieser Gedanke ist ausführlich ausgeführt in meiner Arbeit *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*.

26 Vgl. hierzu auch meinen Aufsatz *Von der Neuen Sachlichkeit zur amerikanischen Unterhaltungsindustrie? Thesen zur Bewertung des Schaffens US-exilierter Komponisten*, in: Bericht des Symposions *Musik Macht Mißbrauch*,

II

»*Medien kreuzen einander in der Zeit, die keine Geschichte mehr ist*«, so schrieb Friedrich Kittler 1985. »*Mit Soundtricks, Montagen und Schnitten hat das Tonband die akustische Datenspeicherung vollendet; mit Filmtricks, Montagen und Schnitten hat die Speicherung optischer Abläufe begonnen. Kino war von Anfang an Manipulation der Sehnerven und ihrer Zeit.*«[27] Musik, die sich mit dem gesprochenen Dialog eine Spur auf dem Filmstreifen teilen mußte, war der durch Schnitt und Montage erzeugten Dissoziation aufgezeichneter und wahrgenommener Zeit einmal mehr untergeordnet.[28] Dieser Streifen bildete mithin einen schmalen Grat für künstlerische Konzeptionen, musikalische »Kunstwerke« gar, denn diese bedurften aufgrund ihrer formalen und gattungssoziologischen Struktur, aufgrund der Rezeptionsmechanismen, für die sie kalkuliert waren, aufgrund ihrer gesamten zeitlichen und strukturellen Disposition letzthin eines umfangreicheren Spielraumes. Komponisten, die wie Eisler und Weill den Versuch dennoch wagten, konfrontierten den Film mit ihm ungewohnten theoretischen Vorgaben und ganz neuen Anforderungen, die den gesamten Prozeß der Entstehung eines Films betreffen.

Beide hatten sich bereits vor dem Exil intensiv mit den Möglichkeiten des Films auseinandergestzt. Hier schienen die massenmedialen Voraussetzungen in mindestens dem gleichen Maße gegeben, wie beim Rundfunk, und auch hier sah man nun die »Demokratisierung« der modernen Musik als Grundtendenz künstlerischen Schaffens für das Medium.[29]

Dresden 1995, Druck i.V. In anderem Zusammenhang spricht auch Kim H. Kowalke dieses Problem in seinem Aufsatz *Kurt Weill, Moderne und populäre Kultur: ›Öffentlichkeit als Stil‹* an, vgl. in diesem Band S. 185f.

27 Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 177.

28 Bestes Beispiel ist die vergebliche Suche Bruno Walters nach musikalischer Kohärenz in der Musik Miklós Rózsas zu einem zuvor erheblich geschnittenen Film, so entstanden »*einige Modulationen, die ich nicht recht verstanden habe...*« Siehe hierzu Matthias Wiegandt, *Vom Jungle Book zum Asphalt Jungle: Miklós Rózsas Filmmusik der vierziger Jahre*, im vorliegenden Band S. 126f.

29 In seinem kurzen Aufsatz *Rundfunkmusik* von 1929 sah Eisler im Rundfunk das »*Privileg der Gesamtheit*« verwirklicht: »*Der Rundfunk ist die Möglichkeit einer Kunst in einer neuen Gesellschaft. Auch hier hat die Technik eine gesellschaftliche Entwicklung möglich gemacht, vorausgeahnt*«; in: Eisler, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 28. Und 1942 sah er die »*Demokratisierung der Musik*« als ganz natürliche Konsequenz der »*zunehmenden Technisierung der Reproduktionsmethoden*« (*Why is modern music so difficult to understand?,* in: Eisler, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 469f., deutsch nach *Gesammelte Schriften*, Addenda zu Bd. 1, S. 196f.). Im gleichen Sinne sah Weill schon 1925 unendlich viel »*erreicht durch die Möglichkeit, die Kunst in die Masse zu tragen,*

Weills Auseinandersetzung mit dem Film schlägt sich seit Mitte der zwanziger Jahre in Artikeln nieder. Seine Medienbegeisterung läßt sich erstmals 1925 in seiner Besprechung einer Filmmatinee der Novembergruppe, in der experimentelle Stummfilme unter dem Titel *Der absolute Film* vorgeführt wurden, ablesen.[30] Unter den Filmen, die hier gezeigt wurden, war auch Walter Ruttmanns *Opus III*, zu dem 1927 Hanns Eisler seine erste Filmmusik komponierte.[31] Weill arbeitete damals noch nicht für den Film, in einem Interview machte er jedoch deutlich, daß in seinem Kopf bereits ein Konzept von »*Filmmusik, die mir vorschwebt und die bestimmt die einzig mögliche ist*«, feststand – ein Konzept, das er von Edmund Meisels »*rein illustrativer Musik*« zu Walter Ruttmanns Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* absetzte, die »*mit rein melodramatischen Mitteln in einem veristischen Stil*« arbeite, »*der der epischen Haltung des modernen Films vollkommen entgegengesetzt ist*«. Weill forderte im Gegensatz dazu eine »*sachliche, gleichsam konzertante Filmmusik, ein Gestalten unter dem Eindruck des Films und kein literarisches ›Illustrieren‹*«.[32] Wenn er also zugleich der Unterhaltungsindustrie empfahl, »*die wertvollsten Kräfte unter den jungen Musikern für sich zu gewinnen*«,[33] so empfahl er nicht zuletzt auch sich selbst für die Filmbranche, der er, davon war er überzeugt, gerade mit seinen Erfahrungen als erfolgreicher Opernkomponist, mehr zu bieten hatte, als die meisten seiner Kollegen. 1930 formulierte Weill die Forderung nach dem Tonfilm als einer »*eigenen ernsthaften Kunstform*«:

»*Es ist also nicht damit getan, daß man einen Mann von der Literatur für die ›Dialogisierung‹ und einen Mann von der Musik für die ›musikalische Untermalung‹ heranzieht. Man muß mindestens einmal den Versuch ma-*

---

das Vorhandene sich auf breitester Ebene auswirken zu lassen«. *Möglichkeiten absoluter Radiokunst*, in: Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 191–196, hier S. 193.

30 Weill, *Möglichkeiten absoluter Radiokunst*.

31 Eisler nahm die Musik zu *Opus III*, bei der es sich noch um eine Stummfilmmusik handelte, als ersten Satz in seine *Suite Nr.1* für Orchester auf.

32 Kurt Weill, *Musikalische Illustration oder Filmmusik? Gespräch mit Lotte H. Eisner* (1927), in: Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 297–299, hier S. 298.
In seiner Kritik an der Filmmusik Meisels nimmt Weill ein Beispiel übertriebener Spannungssteigerung in der Musik, und schließt: »*Dabei wird häufig übersehen, daß durch Steigerung der äußeren Ausdrucksmittel keineswegs die Intensität des Kunstwerks gesteigert wird.*« In diesem Zusammenhang benutzt Weill den Begriff des Kunstwerks in charakteristischer Weise nicht für die Musik, sondern den Film als Ganzes, und zum ausschlaggebenden ästhetischen Kriterium wird dessen Wirkung. Als »*deutlich positiveres Ergebnis*« führt Weill die bei der »Kammermusik Baden-Baden« aufgeführten Filme an, unter denen sich auch das erwähnte *Opus III* Ruttmanns mit der bei diesem Anlaß uraufgeführten Filmmusik Eislers befand.

33 Weill, *Verschiebungen in der musikalischen Produktion*.

chen, die Herstellung von Tonfilmen in die Hände jener Leute zu legen, die die Ausdrucksmöglichkeiten des Wortes und der Musik und der Verbindung von Wort und Musik kennen und die gerade ihre Aufgabe darin sehen, auf Grund dieser Kenntnis ihre Ideen szenisch-plastisch darzustellen«.[34] Somit sollte der Komponist vom ersten Planungsstadium an in die Filmarbeit einbezogen werden; und Weill hielt es sich zugute, sich als erster Komponist in der Filmgeschichte das Recht erkämpft zu haben, zur Produktionsleitung bei einem Film von vornherein herangezogen werden zu müssen.[35] Prinzipiell sah Weill seine Vorstellung vom Tonfilm als eigenständiger, d.h. von den Vorgaben der Oper, der Operette, des Unterhaltungstheaters und des Stummfilms unabhängiger Kunstform nur realisierbar, wenn der Komponist von Anfang an mitarbeite, »*wenn er auf die Stoffwahl, auf die Herstellung des Manuskripts und der Texte, auf die Wahl der Darsteller entscheidenden Einfluß hat*«.[36]

Für die aufstrebende Filmindustrie waren solche Vorschläge schon damals ungewöhnlich, und außerhalb des puren musikalischen Unterhaltungsfilms bzw. der seit den dreißiger Jahren poulären Filmoperette wurden sie in Deutschland kaum umgesetzt, auch Weill konnte seine Pläne – abgesehen von seiner Mitarbeit an der Verfilmung der *Dreigroschenoper* – nicht realisieren. Eisler hingegen gelang eine konstruktive Einbindung der Musik in *Kuhle Wampe* von 1931. Szenen, die er erst später als Musterbeispiele seiner Theorie eines »*dramaturgischen Kontrapunktes*« heranzog,[37] bezeugen nicht nur eine bewußt eingesetzte Differenz der Stimmung in Bild und Musik, sondern auch ein z.T. sperriges Wechselverhältnis beider Aspekte zueinander: Zu einer wilden Hetzjagd (nach Arbeit) erklingt ein schnelles Rondo, und die formalen Einschnitte des Films (Bildwechsel, Schnitte) fallen nicht mit denen der Musik zusammen. So überlagern musikalische Einheiten Einschnitte im Bild und Einheiten im Bild musikalische Einschnitte, wodurch die gesamte Szene zu einer streng geschlossenen Einheit wird. Etwa in der Mitte des Films, wo die Handlung vom Individuellen ins Gesellschaftliche umschlägt, zeigt eine knappe Sequenz Fabrikbilder. So wird durch die Bilder von den bis dahin gezeigten konkreten Figuren abstrahiert. Zu dieser Szene erklingt eine instrumentale Variation des *Solidaritätsliedes*, das von nun an für den gesamten Film bestimmend sein wird. Das Umschlagen von individuellem in soziales bzw. politisches Ge-

---

34 Kurt Weill, *Der Komponist beim Tonfilm* (1931), in: Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 95–98, hier S. 96f.

35 Kurt Weill, *Zum Dreigroschenoper-Vergleich* (1931), ebd., S. 94f.

36 Kurt Weill, *Tonfilm, Opernfilm, Filmoper* (1930), ebd. S. 82–86, hier S. 84.

37 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film,* in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 15, Frankfurt a.M. 1976, S. 7–155, hier S. 34f.

schehen wird dabei auf dramaturgischer Ebene primär durch die Musik geleistet. Im Gegensatz zum *Rondo* korrespondieren hier filmische und musikalische Form, Schnitte sind oft formalen Einschnitten der Musik angepaßt, was bezeugt, daß hier nach den Maßgaben der Musik die Szene geschnitten wurde. In *Kuhle Wampe* war Eisler, Brecht und Slatan Dudow die Kollektivarbeit geglückt, die Weill schon vorher als notwendig für die eigene Kunstform des Tonfilms gefordert hatte.

Anfang 1933 schienen sich Weills Vorstellungen endlich zu konkretisieren. Wie er seinem Verlag berichtete, trat er damals in konkrete Verhandlungen über seine Mitarbeit an einer Verfilmung von Hans Falladas 1932 erschienenem, erfolgreichen Zeitroman *Kleiner Mann, was nun?*, und der Komponist brachte die Produzenten dazu, »*einen Mitarbeiterstab vollständig nach meinen Wünschen zusammenzubringen. Das Manuskript wird von Fallada und einem sehr guten Filmfachmann Dr. Wendhausen, unter Mitarbeit von Neher, Neppach und mir geschrieben.*« Er hoffte auf eine fruchtbare Kollektivarbeit und wollte selbst »*eine Arbeit organisieren,* [...] *die von der üblichen Schablone abweicht und es ermöglicht, wenigstens einiges von einer neuen Form des musikalischen Films, wie er mir vorschwebt, zu verwirklichen.*«[38] Dazu gehörte unter anderem eine »*möglichst populäre Musik*« einschließlich eines Liedes »*mit dem Refrain ›Kleiner Mann, was nun?‹*«, das Weill in den Mittelpunkt seiner Filmpartitur stellen wollte.[39] Doch bald danach brach er, wie er seinem Verlag mitteilte, die Arbeit an dem Film ab, erwähnte aber zugleich französische Filmpläne. Offenbar orientierte er sich damals schon – ein politischer Wechsel in Deutschland stand unmittelbar bevor – ins Ausland.

Von Beginn seines US-Exils an suchte Weill nach Möglichkeiten, seine filmästhetischen Konzepte umzusetzten. Eine erste Möglichkeit bot sich, als er 1937 einen Vertrag der Walter Wanger Production für die Musik zu dem Spielfilm *The River is Blue* bekam. Zwar stellte sich bald heraus, daß der Film wohl trotz zahlreicher Investitionen nicht fertiggedreht werden würde, doch Weill komponierte die Musik nach dem bereits fertiggestellten Drehbuch von Clifford Odets trotzdem zu Ende. Immerhin hatte er einen Vertrag, das Honorar war ihm also sicher, und er sah die Partitur als eine »*Übungsarbeit, um die Technik zu lernen, und ich habe schon einige Dinge herausgefunden, die die anderen offenbar noch nicht wissen. Ich könnte natürlich irgendetwas hineinschreiben und ihnen abliefern und mein Geld nehmen*«, so schrieb er damals an Lotte Lenya, »*aber Du weißt ja, wie das bei mir ist, ich fange dann an, mich zu interessieren, und arbeite eine richti-*

---

38 Brief Weills an die Universal Edition vom 19. Januar 1933; Quelle im Archiv der Universal Edition, Musiksammlung der Stadt- und Landesbibliothek Wien.

39 Ebd.

ge und sicher sehr gute Partitur aus.«[40] Ohne letztlich künstlerische Abstriche zu machen, setzte Weill sich somit die Aufgabe, eine Partitur wirklich – zumindest als zum Übungszweck vorgestellter Idealfall – als Teil eines Ganzen vorzulegen, das allein eine solche musikalische Umsetzung ästhetisch hätte rechtfertigen können, ohne Aussicht darauf, daß dieses Ganze, der Film nämlich, verwirklicht werden würde.[41] Als in Inzidenzmusiken geübter Komponist – 1926 hatte er die Begleitmusik zu der Rundfunkfassung von *Herzog Theodor von Gothland* nach dem Schauspiel Christian Dietrich Grabbes, 1928 die Bühnenmusik zu Leo Lanias *Konjunktur* verfaßt, und viele seiner Bühnenwerke enthalten der Bühnenmusik verwandte Melodram-Abschnitte zu gesprochenen Dialogen – hatte Weill recht genaue Vorstellungen davon, eine bereits fertiggestellte Szenerie mit Musik zu unterlegen. Weill, der die Kompositionstechnik der »*Illustration*« zuvor für den Film abgelehnt hatte, experimentierte in seiner Partitur zu *The River is Blue* bisweilen mit der Einbeziehung akustischer Elemente der Handlung (wie das rhythmische Rattern von Maschinengewehren am Anfang) in die musikalische Struktur. Auch übte er sich in der Komposition einer konventionellen Titelmusik. Die Übung bestand jedoch vor allem darin, daß Weill sein gesamtes bisheriges Schaffen nach musikalischen Themen, Idiomen und Begleitstoffen durchkämmte, die sich durch Gemeinsamkeiten auf der funktionalen Oberfläche des eingeführten Idioms (Begräbnis, Tanz etc.) zu bestimmten Szenen wiederverwenden ließen. Nicht wenige große Abschnitte aus seinen Bühnenwerken, so die Begräbnis-Musik aus dem *Silbersee* und der *Youkali*-Tango aus *Marie Galante*, werden wörtlich in den Film integriert.[42] So erscheint Weills »*Übungsarbeit*« in der Komposition von *The River is Blue* über weite Strecken als dissoziativer Streifzug durch sein bisheriges Schaffen – ein auf Kohärenz hin angelegtes musikalisches Konzept wäre ja bei einer solchen Filmarbeit, die ohnehin nicht realisiert werden sollte, sinnlos gewesen –, und indem Weill bisher Komponiertes auf seine Brauchbarkeit in den Szenen von *The River is Blue* austestete, stellte er auch die eigene Begabung als Filmkomponist auf die Probe, ohne thematische Einfälle zu verschwenden, die Weill stets

---

40 Brief Weills an Lotte Lenya vom 8. März 1937; die Korrespondenz zwischen Weill und Lenya befindet sich im Weill-Lenya-Research-Center, New York; in englischer Übersetzung veröffentlicht in *Speak Low (When you speak Love). The Letters of Kurt Weill and Lotte Lenya,* hg. von Kim H. Kowalke und Lys Simonette, Berkeley und Los Angeles 1996. Deutsche Ausgabe i.V.

41 Zwar wurde der Film 1938 dann doch gedreht, allerdings unter dem Titel *Blockade*, unter der Regie von William Dieterle und ohne Weills Musik.

42 David Drew hat in *The River is Blue* Material aus *Der Silbersee, Marie Galante, A Kingdom for a Cow, Der Kuhhandel* und aus Entwürfen zu *Johnny Johnson* identifiziert. Vgl. David Drew, *Kurt Weill. A Handbook*, Berkeley 1987, S. 284f.

sparsam hütete und gern wiederverwendete.[43] Letztlich blickte Weill zufrieden auf seine Filmpartitur, nun hatte er schon etwas Konkretes komponiert, anhand dessen er in der Filmbranche zeigen konnte, »*wie ich mir eine Filmmusik vorstelle.*«[44] Er berichtete, daß er überall herumerzählte, was er mache, »*und alle sind außer sich vor Begeisterung.*«[45] Denn obwohl Weill eine Fülle thematischen Materials seiner europäischen Werke einarbeitete und vorsichtig seine eigenwillige Konzeption eines musikdominierten Films im Rahmen der musikalischen Umsetzung eines bereits fertiggestellten Drehbuches anwendete, so war ihm doch eine Filmmusik gelungen, die die Konventionen des amerikanischen Films, wäre er denn gedreht worden, keineswegs mit verstiegenen Ideen eines europäischen Künstlers überdehnt hätte.

Im Vergleich mit der Musik zu dem Werbefilm der amerikanischen Ölindustrie für die Weltausstellung in New York 1939 *Pete Roleum and his Cousins*, mit der Hanns Eisler in der amerikanischen Filmindustrie aufmerken ließ, fällt auf, wie weit doch beide Komponisten bereit waren, auf diese Industrie zuzugehen und von ihren Konventionen zu lernen, ohne letztlich die bereits deutlich formulierten filmästhetischen Positionen zu verlassen, ja wie gut sich letztlich diese Positionen mit dem amerikanischen Film verbinden ließen: Eisler komponierte zu diesem Puppenfilm chromatische und scheintonale kammermusikalische Passagen sowie schmissige Songs, in denen er sich zum ersten Mal des Formschemas des amerikanischen »popular song« bediente.[46] Die Revuehaftigkeit dieser sehr amerikanisch anmutenden Film-Songs, die von der Presse stark beachtet und gelobt wurden,[47] stand für Eisler niemals im Widerspruch zu seinen ästhetischen Anschauungen, er zählte in den darauffolgenden Jahren *Pete Roleum* zu seinen wichtigsten Filmarbeiten und fügte hinzu: »*I was again made aware of the endless possibilities that exist and that it is absolutely necessary for a modern composer to devote a part of his work to this important field.*«[48]

---

43 Vgl. Kowalke, *Kurt Weill, Moderne und populäre Kultur: ›Öffentlichkeit als Stil‹*, S. 189f.

44 Brief Weills an Lenya vom 10. März 1937.

45 Ebd.

46 Siehe hierzu, auch im Bezug auf *Pete Roleum and his Cousins,* vom Autor: *›You cannot get something for nothing‹ – Exilierte Komponisten zwischen Neuer Sachlichkeit und amerikanischer Unterhaltungsindustrie*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 1997 (Druck i.V.).

47 Zahlreiche Rezeptionszeugnisse finden sich bei Jürgen Schebera, *Hanns Eisler im USA-Exil*, Berlin 1978, S. 69f.

48 Hanns Eisler, *Music for the Film*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 440f., sowie ders., *Meine Tätigkeit als Filmkomponist*, ebd. S. 436f.

Doch sowohl Eisler als auch Weill gaben die Herausforderung, die das Massenmedium Film an sie stellte, bereitwillig zurück, sahen es als ihre Pflicht an, die Filmmusik mit ihrem Können und aus ihrem eigenen ästhetischen Hintergrund heraus zu verbessern, ohne die Massenwirksamkeit des Mediums dabei im geringsten zu kritisieren. Die im Falle Eislers nur zu gern gebrauchte Einteilung der Filmarbeiten in künstlerisch wertvolle und Brotarbeiten greift also zu kurz, nicht nur, weil es äußerst schwierig ist und meistens übergangen wird, wirkliche Unterscheidungskriterien zu benennen (die von Eisler im 2. Kapitel von *Komposition für den Film* entwickelten Kriterien etwa treffen nur auf sehr wenige seiner eigenen Filme zu), sondern weil solche »künstlerisch anspruchsvollen« Partituren, wie die, die Eisler im Rahmen des Forschungsprojektes entwickelte (v.a. die nicht selten in diesem Zusammenhang überbewertete Musik zum Film *Regen*), reine Experimente waren und blieben, und letztlich innerhalb der (Massen-) Medienästhetik, in deren Zentrum Eisler seine Filmarbeiten sah, keine Rolle spielen. Indes scheint es hier geboten, den Blick auf solche Beispiele zu richten, in denen die künstlerischen und medienästhetischen Ideen, die von Eisler und Weill schon während der zwanziger Jahre entwickelt worden waren, in den Filmen umgesetzt wurden, die innerhalb der amerikanischen Filmindustrie mit Hinblick auf Massenwirkung in Verbindung mit moralischer und gegebenenfalls politischer Aussage entstehen konnten.

Diese Perspektive ließe sich anhand vieler Aspekte erörtern, ich möchte mich im Folgenden auf die Einbindung des populären Liedes oder »Songs« im Film beschränken, denn schon in *Kuhle Wampe* war ja das *Solidaritätslied* zum prägenden, die politische Aussagestruktur bestimmenden Faktor (der zweiten Hälfte) des Films geworden, und ebenso hatte Weill bei *Kleiner Mann, was nun?* einen populären Song in den Mittelpunkt seiner Partitur stellen wollen, der im Falle der Ausführung wahrscheinlich zum konstitutiven Element geworden wäre.

Auch in seiner Musik zu Fritz Langs *You and Me* von 1938 konzipierte Weill eine Reihe von Songs, die recht früh im Film in einer ursprünglichen Form exponiert werden sollten, sich dann aber »*als eine Art Leitmotiv durch den Film*« ziehen und dabei kompositorisch weiterentwickeln würden.[49] Weill entwarf für *You and Me* die Dramaturgie einer Filmmusik, die

---

49 Dies beschreibt Weill ausführlich am Beispiel einiger Songs in seinem Entwurf *Über die Musik zu ›You and Me‹* (1937), in: *Gesammelte Schriften*, S. 120–123. Weills Vorstellungen entwickeln sich an einem opernhaften Leitmotivbegriff und nicht an der oberflächlicheren Leitmotivtechnik des Films, die Eisler und Adorno in *Komposition für den Film* (S. 15f.) beschreiben. Die hier beschriebene Einbindung der Songs entspricht genau der Technik, die Kowalke am Beispiel von *Street Scene* als typisch für Weills

massiv in die Handlung eingriff, szenische und emotionale Vorgänge allein oder primär durch Musik vollziehen ließ, ohne dabei einen Musikfilm im engeren Sinne entstehen zu lassen.[50] Während der Produktion stellte sich bald heraus, daß von Weills Vorstellungen sowie von seiner Partitur nicht viel in den Film eingehen konnte, und er selbst war schon froh, daß zwei Songs überhaupt aufgenommen wurden, und zwar *The Song of the Cash Register* und *The Right Guy for Me*,[51] die dann natürlich isoliert in dem Film standen, ohne weitgehend in die musikalische Textur eingearbeitet zu sein.

Es läßt sich nicht im Detail rekonstruieren, warum so wenig von Weills Musik in den Film Eingang fand, jedoch ist es mit der »*Traumfabrik Hollywood*«, der Weills Musik nicht »*gängig*« genug wäre, nicht abgetan.[52] Möglicherweise hat sich Weill doch weniger eingesetzt, als das angesichts seiner umfassenden Vorstellungen, die von Anfang an bei der Planung (Drehbuch, Besetzung etc.) hätten berücksichtigt werden müssen, notwendig gewesen wäre. Immerhin wollte der Komponist, der sich in Hollywood nicht wohl fühlte, möglichst bald wieder zurück nach New York zu seiner Frau und wohl auch zu seinem gerade in Arbeit befindlichen Stück *Knickerbocker Holiday*. Außerdem hatte Weill weder eine wenig massenwirksame Musik vorlegen wollen noch dies getan, doch wurde gerade der eingängigste Song, *Romance of a Lifetime,* eliminert, der experimentellste hingegen, der *Song of the Cash Register,* beibehalten. Stärkster Widerstand wurde Weill offensichtlich von seinen musikalischen Mitarbeitern entgegengebracht, allen voran vom Komponisten und musikalischen Leiter des Films, Boris Morros, denen wohl weniger Weills Stil mißfiel als die Konkurrenz seiner Person. So rechnete Weill selbst damit, daß gerade der *Cash Register,* den er selbst »*am schönsten*« fand, gestrichen würde, denn »*den verstehen sie natürlich alle nicht (außer Lang).*«[53] Schon zwei Tage später schrieb er an Lotte Lenya: »*Den cashregistersong habe ich durchgesetzt. Sie wollten ihn schon streichen, dann haben sie ihn jemandem gezeigt, der sehr wichtig ist (executive), und der war begeistert. Jetzt tun sie alle so, als ob sie ihn immer wunderbar fanden.*«[54]

Bühnenwerke charakterisiert; vgl. im vorliegenden Band *Kurt Weill, moderne und populäre Kultur: ›Öffentlichkeit als Stil‹*.

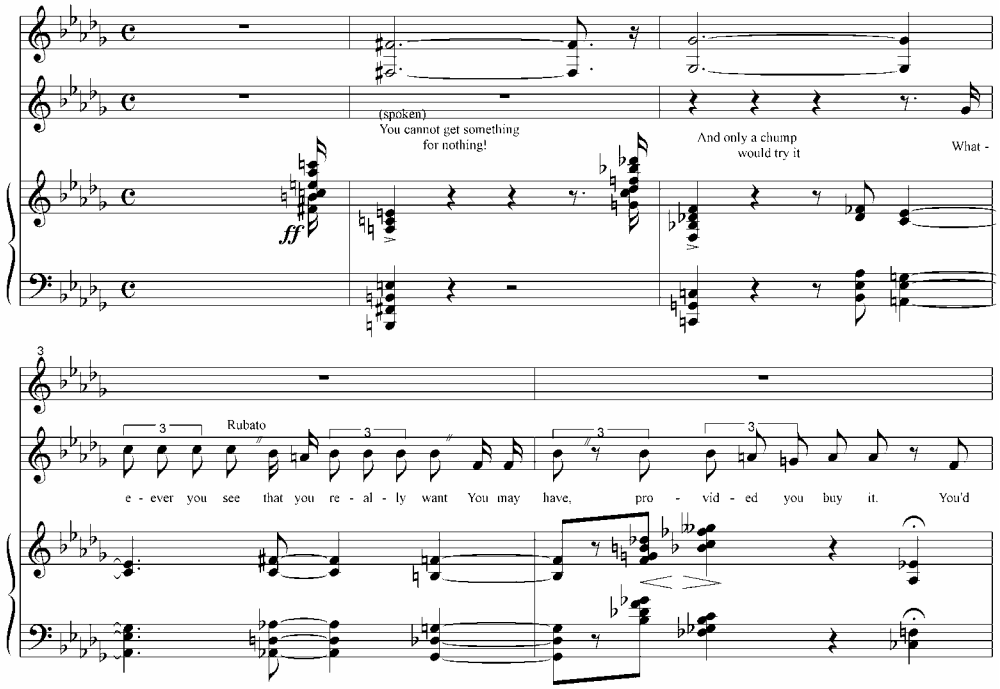
50 Siehe hierzu vom Autor: *›You cannot get something for nothing‹*.

51 Aus Weills Perspektive reichhaltig dokumentiert in den Briefen des Komponisten an Lotte Lenya vom 8. Mai 1937, 14. Mai 1937, 29. Mai 1937, 6. Juni 1937, 19. April 1938, 21. April 1938, 28. April 1938, 5. Mai 1938 und 7. Mai 1938.

52 Wie Jürgen Schebera andeutet, *Kurt Weill. 1900–1950*, Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten, Leipzig und Mainz 1990, S. 211.

53 Brief Weills an Lotte Lenya vom 19. April 1938.

54 Brief Weills an Lotte Lenya vom 21. April 1938.



Beispiel 1: Kurt Weill: *Song of the Cash Register*, T. 1–5.[55]

In diesem Song ist die ansonsten vollkommen weggebrochene Idee des Lehrstücks noch am stärksten enthalten, mit der der Brecht-Bewunderer Fritz Lang den Film ursprünglich konzipiert hatte. Die lehrhafte Moral *You Cannot Get Something for Nothing* der Anfangszeile dieses Songs, der sich gleich an den Vorspann des Films anschließt, ließ sich leicht als Moral der gesamten Handlung überstülpen, und Weill hätte die hier exponierte musikalische Thematik in diesem Sinne sicherlich in die musikalische Textur auch anderer Stellen einfließen lassen.

Hier besteht die Behandlung der Singstimme mit einem steten Vagieren zwischen Sprechen und Singen, auffällig ist, daß sie nur an wenigen Punkten wirklich melodietragend hervorscheint. Am Anfang erfolgt der Übergang vom Sprechen zum Singen stufenweise. Die ersten beiden Zeilen sind gesprochen, dazu erklingen rhythmisch zerrissene, schrille Harmonien, die teilweise aus dissonant geschichteten Quinten und Quarten bestehen. Nun folgt eine Scheinperiodik: eine achttaktige Phrase beginnt und endet in b-Moll, durchläuft aber in der Tat von Beginn an eher tonartfremde als tonarteigene Harmonien, wie des-Moll und ges-Moll, bevor dann

55 Notenbeispiel nach Yale University, Weill-Lenya-Collection, Series I, Folder 458. Copyright: Paramount Pictures 1938.

durch eine quintengeführte Harmonik nach b-Moll zurückkadenziert wird. Melodietragend tritt dabei zumeist die Chorstimme hervor. Die Solostimme hingegen wechselt vom Sprechgesang über rezitativisch auf einer Tonhöhe verharrender Deklamation bis zum pathetischen Gesang. Die Waren, deren Käuflichkeit hier moralhaft besungen wird, werden im Laufe des Songs immer opulenter und werden in immer dichterer Abfolge aufgezählt und dazu in schnellen Schnittfolgen im Film gezeigt. Der sich verdichtende Ablauf ist hier eindeutig durch die musikalische Komposition vorgegeben, nach deren Maßgaben der Film gedreht und geschnitten worden sein muß. Der Schluß des Songs wiederholt die am Anfang stehende Moral in dem Satz »*You cannot get something for nothing, only a chump thinks he can!*« Indem nun ein Diebstahl im Kaufhaus gezeigt wird, wird zu den konkreten Figuren der Handlung übergeleitet – bis dahin waren vor allem Gegenstände zu sehen, Menschen kamen nur als anonyme Masse der Kaufhauskunden oder als Registrierkassen bedienende Hände vor. So erscheint der Satz *You cannot get something for nothing* zunächst als der konkreten Handlung übergeordnete Aussage, und das moralhaft thematisierte Verhältnis zwischen Konsum und Kriminalität wird, bevor es sich als konkrete Handlung zeigt, abstrakt vorangestellt. Die Musik wird in diesem Song somit zum sozial abstrahierenden Faktor konkreter Handlungselemente, vergleichbar – abgesehen von der gänzlich anderen politischen Intention – mit dem Einsatz von Eislers *Solidaritätslied* in *Kuhle Wampe*.

Erfolgreicher als Weill konnte Eisler in seiner Musik zu dem ebenfalls unter der Regie Fritz Langs 1942 gedrehten Anti-Nazi-Film *Hangmen Also Die* nach einem Drehbuch von Brecht und John Wexley über das Heydrich-Attentat einen solchen Song wesentlich in die Gesamttextur der Filmmusik einarbeiten. Der Song *No Surrender,* im Wesentlichen eine Kontrafaktur von Eislers *Kominternlied*, steht in *Hangmen Also Die* für den erwachenden Widerstand im Geist des vom deutschen Naziterror tyrannisierten tschechischen Volkes. Es erklingt erstmals in einer Geiselbaracke, wird dann vom Chor im Angesicht einer Erschießung gesungen und erscheint am Schluß des Films als aufrüttelndes Kampflied. Wenn auch nach Brechts Vorstellungen ein »*›Kuhle Wampe‹ in Hollywood* [...] *unter den Bedingungen eines gänzlich kommerzialisierten Kunstmarktes und gänzlich anderer Erwartungen des Publikums* [...] *von vornherein unmöglich*« erschien,[56] so hatte Eisler doch recht exakt die musikalische Dramaturgie von *Kuhle Wampe* auf *Hangmen Also Die* übertragen und mit der

---

56 So Jürgen Schebera, *Henker sterben auch oder: Vom Versuch eines ›Brechtfilms‹ in Hollywoods Anti-Nazi-Produktion*, in: *Henker sterben auch (Hangmen Also Die). Drehbuch und Materialien zum Film,* hg. von Jürgen Schebera, Berlin 1985, S. 210–231, hier S. 228.

Einführung von *No Surrender* dem Film einen wesentlichen Teil seiner politisch aufrüttelnden Wirkung gegeben.[57]

Brecht, Eisler und Weill dankten es Fritz Lang zumeist schlecht, daß gerade er es ihnen ermöglicht hatte, in Hollywood an ihre Filmästhetik anzuknüpfen. Die inzwischen sämtlich als unberechtigt widerlegten Vorwürfe Brechts gegen Lang[58] machen ebenso wie die scharfen und wenig kompromißbereiten Äußerungen Weills über den Regisseur[59] unmittelbar deutlich, daß die gerade (und im Falle Brechts unter enormer Hilfestellung Langs![60]) in die USA Eingewanderten in Lang die ihren Vorstellungen entgegenstehende Traumfabrik personifiziert sahen, was – auch angesichts von *You and Me* und *Hangmen Also Die* – schlicht nicht zutraf.[61] Denn wenn auch das anspruchsvolle Konzept Weills für *You and Me* nicht umgesetzt werden konnte, so lag das sicherlich nicht an Lang, und von einem Mißlingen von *Hangmen Also Die* kann man wirklich nicht sprechen.[62] Ganz im Gegenteil ist dieser Film – zusammengenommen mit den zahlreichen positiven Rezeptionszeugnissen – ein deutlicher Beweis dafür, daß anspruchsvolle Filmkonzepte, wie sie von den Emigranten in Hollywood eingebracht wurden, dort zuweilen durchaus realisierbar waren.

---

57 Der Anteil der Musik an dieser damals sehr stark aufrüttelnden Wirkung wird besonders deutlich im Vergleich mit den zeitgenössischen Rezeptionszeugnissen auf der einen und der deutschen Fassung des Filmes (aus den fünfziger Jahren) auf der anderen Seite, in der gerade die Szenen herausgeschnitten sind, in denen dieser Song vorkommt. Zur Rezeption des Filmes siehe *Henker sterben auch. Drehbuch und Materialien zum Film*, S. 190–209, zur deutschen Fassung siehe Schebera, *Henker sterben auch*, S. 211f.

58 Siehe Cornelius Schnauber, *Brecht und Lang: Hangmen Also Die. Ein Bericht*, in: *Wenn wir von gestern reden, sprechen wir von heute und morgen. Festschrift für Maria Mierendorff,* hg. von Helmut G. Asper, Berlin 1991, S. 191–206.

59 An Lotte Lenya schreibt Weill, Lang sei »*ein ekelhafter Kerl*« (Brief vom 8. Mai 1937), und am 29. Mai 1937: »*Lang kotzt mich schwer an. So wichtig ist auf der ganzen Welt kein Mensch, wie der sich vorkommt. Ich verstehe vollkommen, warum er überall so verhaßt ist.*«

60 Siehe Schnauber, *Brecht und Lang*, S. 191f.

61 Siehe hierzu v.a. Thomas Strack, *Fritz Lang und das Exil* (s. Anm. 10).

62 In dieser Hinsicht schließe ich mich dem Urteil Jürgen Scheberas entschieden an: »Herausragend aus der Flut minderwertiger Anti-Nazi-Filme, kann er andererseits seine Herkunft [die Beteiligung namhafter deutscher Emigranten] nicht gänzlich verleugnen. Der ›Zwang der Apparate‹, um noch einmal Brecht zu bemühen, verhinderte weitere politische wie künstlerische Konkretheit. Wiegt der Film deswegen gering? Ich glaube kaum«. Schebera, Henker sterben auch, S. 231.

III

Die konstruktive Auseinandersetzung mit der Musik in den modernen Massenmedien im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts, die Eisler um 1935 von allen Komponisten forderte, sofern sie sich als modern und fortschrittlich verstehen wollten, wird so zu einer Leitlinie der Musikgeschichte des Exils. Das gilt auch im Falle solcher Komponisten, die der Medienindustrie mit größerer Skepsis gegenüberstanden als Weill und Eisler[63] – bedeutete doch die Auseinandersetzung mit ihr eine Bewertung der diskursiv und diskontinuierlich geprägten historischen Realität und eine Positionierung innerhalb derselben. Eine solche Standortbestimmung fiel Weill und Eisler nicht schwer, sie hatten bereits vor 1933 eigene und eigenwillige Ideen mit dem Film verbunden. Die im amerikanischen Exilland bereits weiterentwickelte Unterhaltungsindustrie, die umso verlockenderen wirtschaftlichen Aussichten angesichts der in den meisten Fällen prekären wirtschaftliche Lage der Ankommenden drängten jedoch zur Überprüfung und baldigen Umsetzung der bisher entwickelten medienästhetischen Ansichten. Das gilt in gleichem Maße für Komponisten wie Eisler und Weill, die dem Film positiv gegenüberstanden, wie für scharfe Medienkritiker wie Brecht oder Adorno, deren Positionen sich unter anderen Umständen als denen des Exils an der Westküste der USA sicherlich nicht so schroff verhärtet hätten. Wer jedoch innerhalb der Medien zu einer kreativen Arbeit entschlossen war, hatte es zumeist schwerer. »*Der Komponist muß – ohne jegliche billige Illusion oder jeden rosigen Optimismus*«, so Eisler 1939, »*im täglichen Kleinkampf sein bestes geben, selbst mit einer gewissen Bitterkeit, um wenigstens einen kleinen Fortschritt zu erreichen*«.[64] Die Motivation für Eisler war dabei jedoch immer der Wunsch, mit der Filmmusik »*die größte Zuhörerschaft* [zu] *erreichen, die jemals in der Musikgeschichte existiert hat.*«[65]

Die Frage, warum »*moderne Musik so schwer zu verstehen*« sei, stellte Eislers Ausgangspunkt filmtheoretischer Überlegungen dar, denn als »*moderne Musik verstehe ich einen Stil, der sich in den letzten dreißig Jahren in Konzertsaal und Oper entwickelt hat.*«[66] Die knappen Beispiele aus Filmmusiken Weills und Eislers mögen nur einen kleinen Einblick in die äußerst anstrengenden Versuche geben, den an die Gattung Filmmusik

63 Z.B. für Ernst Krenek, vgl. hierzu den Beitrag *Die unaufhörliche Suada. Ernst Kreneks Erfahrungen mit dem Rundfunk 1925–1945* von Claudia Maurer Zenck in diesem Band.

64 Hanns Eisler, *Modern music and the movies [II]* (1939), in: Gesammelte Schriften, Addenda zu Bd. 1, S. 195f.

65 Hanns Eisler, *Musik für den Film* (1939), ebd, S. 189f.

66 Eisler, *Modern music and the movies* [II].

von außen herangetragenen Stil dieser »*modernen Musik*« in die Strukturen der neuartigen populären Kultur, der Unterhaltungsindustrie zu integrieren. Sie zeigen zugleich, wie durch das Medium die von Konzert und Oper geprägte »*Modernität*« ständigen Modifkationen ausgesetzt war und wiederum entscheidend durch dieses geprägt wurde.

Rücken somit die Medien ins Zentrum einer ästhetischen Debatte, so kommt der Musik nur noch eine Teilfunktion innerhalb des medialen Funktionierens des Kunstwerks Film zu. Das Wirken innerhalb eines komplexen Wahrnehmungsgefüges im Film, die diskursive Gestalt der Medienmusik, deren geschlossener Werkcharakter tendenziell durch Dissoziation aufgehoben wird – diese Aspekte werden immer stärker zu ausschlaggebenden ästhetischen Wertmaßstäben für Musik, hinter denen Kriterien wie Originalität, Form und Stil zurückbleiben. Darin liegt vielleicht eine Erklärung für das von Eisler monierte »*völlige Versagen der Musikwissenschaft gegenüber diesen Phänomenen*«[67] und der sogenannten »*Würdigung der Musik*«, die »*die Maßstäbe für ihr Urteil zu oft aus der Zeit der Romantik*« nehme und daher nicht in der Lage sei, »*die Problematik der modernen Musik aufzuhellen*«.[68]

Bis heute tut sich die Musikwissenschaft schwer mit einem diskursiv geprägten Musikbegriff, der stilistische Geschlossenheit durch dissoziative Gestaltung, Kriterien der Originalität durch solche der Wirkung, Kunstansprüche durch die Qualität der Vermittlung auch außerkünstlerischer Inhalte ersetzt. Erst kürzlich hat Horst Weber in einem knappen Exposé zur Exilforschung Thesen formuliert, die latent eine Rückführung der Musik des Exils in die künstlerische Autonomie vollziehen. So versteht Weber Eislers *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* als Anfang einer Phase spezifischer Innerlichkeit Eislers und seine *Hölderlin-Fragmente* als Akt des Einigelns im kalifornischen Exil. Daß Zemlinsky und Krenek im Gegensatz dazu Schlager komponiert hätten, wertet er als »*äußersten Akt künstlerischer Selbstverleugnung*« – ohne dieses Urteil jedoch durch Kompositionen zu belegen –, und die Tatsache von Weills angeblich »*perfekter Anverwandlung an die amerikanische Musical-Tradition*« erscheint ihm als »*Wandlung, die vielen bis heute Rätsel aufgibt*«.[69] Dahinter verbirgt sich eine Polarisierung von Europa-Kunst-Innerlichkeit auf der einen, Amerika-Schlager-Äußerlichkeit auf der anderen Seite und damit natürlich eine ästhetische Vorentscheidung für den ersten und gegen den zweiten Aspekt.

---

67 Vgl. Anm. 11.

68 Hanns Eisler, *Why is modern music so difficult to understand?,* in: Eisler, Gesammelte Schriften, Bd. 1, S. 469f., deutsch in Gesammelte Schriften, Addenda zu Bd. 1, S. 196f.

69 Horst Weber, *Betroffenheit und Aufklärung. Gedanken zur Exilforschung*, in: *Musik in der Emigration 1933–1945*, hg. von Horst Weber, Stuttgart und Weimar 1994, S. 1–9, hier S. 2f.

Daß Eislers *Regenmusik* trotz des in ihr zentral aufgehobenen Gehaltsmoments der Trauer eine Filmmusik ist, die Eisler, wie fast alle seine Filmmusiken, nachträglich und ohne sie zu verändern zur Konzertmusik umwidmete, muß Weber ignorieren, um hier den – freilich bereits in Ivens' Film *Regen* aufgehobenen – Aspekt der Trauer zu einer Vorstellung von »Innerlichkeit« zu verwandeln, der schon der Titel des Werkes widerspricht: Schon dort ist in dem Begriff des B e s c h r e i b e n s die semantische Ebene deutlich, ist sie auch beim Hören des Stücks im Konzertsaal nicht unbedingt direkt erkennbar. Eislers Filmästhetik hingegen, wie er sie in den dreißiger Jahren immer wieder vertrat und verbreitete, und die als massenkommunikative Ästhetik die wirkliche Motivation seines Filmschaffens verdeutlicht, mag hier genügend diskutiert worden sein, um die von Weber konstatierte »Innerlichkeit« als Konstrukt zu entlarven, das mit Eislers Ästhetik der Exilzeit nicht zusammengeht.

Im Vorwort ihrer umfangreichen Textsammlung zur Musik im Exil bezeichnen Claudia Maurer Zenck, Hanns-Werner Heister und Peter Petersen die »*Vervollständigung der Musikgeschichte*« als eine der Aufgaben der musikalischen Exilforschung. Nicht nur in der Wirkungs- und Rezeptions-, sondern auch in der Kompositionsgeschichte seien noch wichtige Entdeckungen zu machen, um »*ein umfassendes Bild der Neuen Musik entwerfen zu können*.«[70] Gerade als Komponisten unter Zuhilfenahme der neuen Massenmedien Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm am Umbau der gesamten musikalischen Kultur mitzuarbeiten versuchten, begann für viele Protagonisten dieser Bewegung das Exil, und viele von ihnen führte es in Länder (v.a. in die USA), in denen dieser Umbau schon fortgeschrittener war als in Mitteleuropa. So werden einerseits die Demontage der Kunstbegriffe durch die Medien, wie sie Benjamin 1936 konstatierte, und andererseits das Suchen von Komponisten nach künstlerischen Antworten darauf – innerhalb oder außerhalb der Medien selbst – zu bedeutenden Leitlinien der Musikgeschichte des Exils. In diesem Sinne gibt die musikalische Exilforschung den Blick auf ein Feld frei, aus dem heraus eine ganz andere Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts geschrieben werden kann. Dann geht es um mehr als nur das Auffüllen »weißer Flecken«, nämlich um die Aufarbeitung einer ganz anderen Auffassung, Ästhetik und Theorie der Musik des 20. Jahrhunderts, deren entscheidende Impulse aus der Auseinandersetzung mit der Medienindustrie im Exil kamen.

---

70 *Musik im Exil*, hg. von Hanns-Werner Heister u.a., Frankfurt a.M. 1993, S. 23f.