

**Folkwang-Hochschule Essen
Seminar Analyse SoSe 2000
Dozent Prof. Dr. Grandjean**

Analyse

Hanns Eisler - Die Hollywood-Elegien (1942)

erstellt von

Jörn Nettingsmeier

**Kurfürstenstr. 49
45138 Essen
Tel.: 0201 / 491621
eMail: nettings@folkwang.uni-essen.de**

Inhalt:

Einleitung	2
Quellenhinweis	3
Methode/Ziel	3
Einzelanalysen:	
Elegie Nr. 1 »Unter den grünen Pfefferbäumen«	4
Elegie Nr. 2 »Die Stadt«	5
Elegie Nr. 3 »Jeden Morgen«	7
Elegie Nr. 4 »Hollywood«	8
Elegie Nr. 5 »In den Hügeln«	9
Elegie Nr. 6 »The rat men«	11
Elegie Nr. 7 »I saw many friends«	12
Elegie Nr. 8 »Über die vier Städte«	14
Zur Gliederung und Interpretation der Hollywood-Elegien	15
Der Zyklus im Überblick:	16
Tabellarische Übersicht	16
Schlußbildung	17
Eigenzitate	17
Harmonik	17
Perspektiven für die Verwendung in der Schule	18
Schlußbemerkung	19
Literaturnachweis	20
Anhang:	
Notenbeispiele Elegien 1-8	21

Einleitung:

Hanns Eisler wird 1898 in Leipzig geboren. Er ist Schüler von Arnold Schönberg und lehrt von 1925 bis 1928 am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin. Seit 1928 arbeitet er regelmäßig mit Bertolt Brecht zusammen, 1932 entsteht gemeinsam der antifaschistische Film »Kuhle Wampe« (mit dem berühmten »Solidaritätslied«), weiterhin schreibt Eisler zahlreiche Theatermusiken zu Stücken wie »Die Mutter«, »Furcht und Elend des III. Reiches«, »Galileo Galilei« und »Schweyk im 2. Weltkrieg«.

1933 emigriert er aus Nazi-Deutschland und gelangt 1942 nach Kalifornien, wo die Hollywood-Elegien entstehen:

»In diesem trübsinnigen ewigen Frühling von Hollywood sagte ich Brecht, kurze Zeit nachdem wir wieder zusammenfanden in Amerika: 'Das ist der klassische Ort, wo man Elegien schreiben muß.' [...] Ich sagte: 'Wir müssen da auch irgend etwas schaffen. Man ist nicht ungestraft in Hollywood.'« (Hanns Eisler, Gespräche mit Hans Bunge, S. 43, zit. nach [Hech88], S. 400)

Im Zuge der McCarthy-Ära wird Eisler wegen seiner politischen Gesinnung 1948 aus den USA ausgewiesen. Als überzeugter Marxist läßt er sich 1950 in der DDR nieder, deren Nationalhymne er komponiert (»Auferstanden aus Ruinen«, nach einem Text von J. R. Becher).

Sein Werk umfaßt Suiten, Sinfonien, Kammermusik, Kantaten, Lieder, Chöre sowie theoretische Schriften (u.a. »Komposition für den Film« [1947]).

Hanns Eisler stirbt am 6. September 1962 in Berlin (Ost). (nach [Mey84], [Hen86], [Proy])

Quellenhinweis:

Die Analyse basiert auf [Grab75], wo die acht Elegien als Zyklus vereint sind. In der Textwiedergabe wurden offensichtliche Fehler stillschweigend korrigiert. Abweichungen des Textes zu [Hau99] sind ausdrücklich vermerkt. Problematisch ist, daß die Hollywood-Elegien in verschiedenen Gruppierungen unter verschiedenen Titeln veröffentlicht wurden (zumeist nur die ersten fünf), wobei die Textvorlagen teilweise nicht eindeutig identifiziert bzw. die Angaben widersprüchlich sind.

Erst nachträglich konnte die kritische und korrigierte Gesamtausgabe [Grab76] herangezogen werden.

Die Texte zu den Stücken 1, 2, 3 und 8 sind mit Sicherheit von Brecht und finden sich auch in gängigen Brecht-Ausgaben. Die Nummern 3 bis 6 seien nach [Grab75] mit großer Wahrscheinlichkeit von Eisler selbst, [Grab76] schreibt 3 bis 5 allerdings ebenfalls Brecht zu und nennt diesbezügliche Quellen im Bertolt-Brecht-Archiv Berlin. Daher wird diese spätere Ausgabe als verbindlich angenommen.

Nr. 7 soll eine Übersetzung eines Brecht-Textes von Naomi Replansky sein (übereinstimmend in [Grab75] und [Grab76]), dessen Original unbekannt ist. [Hech88] nennt als Titel »Der Sturm«, es ist jedoch in der Ausgabe nicht enthalten.

Die Gesamtausgabe gliedert die Stücke wie folgt: Nr. 8 taucht als einzelnes Stück unter dem Titel »Die letzte Elegie« auf, etwas später folgen »Fünf Elegien«, darauf Nr. 6 ebenfalls einzeln unter dem Titel »Nightmare« und Nr. 7 als »Hollywood-Elegie Nr. 7«.

Die Betitelung folgt [Grab75].

Die typografische Wiedergabe der Gedichte folgt zur leichteren Orientierung dem Satzbau. Auf die exakte Reproduktion der Enjambements in [Hau99] wurde verzichtet.

Methode/Ziel:

Die vorliegende Arbeit ist eher als Werkeinführung denn als erschöpfende Analyse zu verstehen. Von einer vollständigen Beschreibung der Lieder habe ich zugunsten eines Gesamtüberblicks über den Zyklus abgesehen; es sind nur jene Stellen genau wiedergegeben, die für die Analyse relevant sind. Es ist zu empfehlen, bei der Lektüre die im Anhang befindlichen Notenbeispiele heranzuziehen.

Zunächst werden die acht Elegien einzeln besprochen. Danach wird ein Überblick über den gesamten Zyklus versucht.

Bei der Behandlung wird als erstes auf den Text eingegangen: am Anfang steht ein kurzer Interpretationsvorschlag, dann folgt eine formale Gliederung und ggf. die Beschreibung des Spannungsverlaufs. In der musikalischen Analyse wird dann untersucht, inwieweit diese textlichen Aspekte in der Vertonung umgesetzt oder erweitert werden.

Abschließend finden sich eine grobe tabellarische Übersicht über die äußere Form der Stücke, kurze Abrisse zu einzelnen Elementen von Eislers Vertonungstechnik und Überlegungen zur Verwendung der Elegien in der Schule.

1. Unter den grünen Pfefferbäumen (Bertolt Brecht)

*Unter den grünen Pfefferbäumen
gehn die Musiker auf den Strich,*

*zwei und zwei mit den Schreibern....
Bach hat ein Strichquartett im Täschchen,
Dante schwenkt den dürren Hintern.*

Das Gedicht handelt von der Prostitution der Exilmusiker und -schriftsteller in Kalifornien während der Nazi-Diktatur. Es findet sich als Nummer IV im Zyklus »Hollywood-Elegien« ([Hau99], S. 850).

Für viele Emigranten bestand die einzige Verdienstmöglichkeit im Unterrichten oder, und darauf zielt Brecht hier ab, in der Arbeit für die Filmindustrie - oftmals als anonymer, gegängelter Hilfskomponist oder Texter, dessen Arbeit meist unter fremdem Namen veröffentlicht wurde.

Die Textvorlage läßt sich in zwei Abschnitte gliedern: zu Beginn wird eine allgemeine Situationsbeschreibung gegeben, die dann durch konkrete Beispiele illustriert wird.

Interessant hierbei ist die Wahl der Personen Bach und Dante als Platzhalter für die konkret betroffenen Komponisten und Schriftsteller. Brecht erreicht damit eine Zuspitzung und Verallgemeinerung der Exilantenschicksale. Indem er große Meister der »Klassik« wählt, tritt der Aspekt des Ausverkaufs höchster ideeller Werte an den Film deutlicher hervor. [Hech88] deutet die Nennung dieser Namen als selbstironische Anspielung auf das Gespann Brecht/Eisler.

Typografisch wird die Zweiteilung durch die Ellipse nach der dritten Zeile unterstützt.

Durch das Nebeneinanderstellen von Komponist und Schriftsteller in beiden Teilen wird diese Zweifalt auch auf inhaltlicher Ebene etabliert.

Der Aspekt der Entwürdigung und des Gezwungenseins wird durch die Metapher des »Strichs« ausgedrückt. Brecht begnügt sich aber nicht mit einer bloßen Andeutung, sondern läßt die Künstler tatsächlich als Huren verkleidet mit Täschchen und wackelndem Hintern um ihre Freier werben.

Eisler stellt dem Text ein neuntaktiges Vorspiel voran.

Er nimmt die Melodie der ersten Textzeile vorweg, zunächst den Anfang [h'-cis"-h'-ais'-gis', »Unter den grünen«], fügt zwei Takte ein und bringt dann den Schluß [a"-cis"-a"-gis"-g", »Pfefferbäumen«]. Die eingeschobenen Takte stellen die wichtigste Begleitfigur vor: in kurzen Achteln repetierte und parallel gerückte Akkorde. Sie bestimmen zusammen mit der strahlenden, dissonanten Harmonik den perkussiven Charakter des Liedes.

Die Anfangsgestalt taucht als Paraphrase des Gesangs in der rechten Hand in T. 14 und unter der dritten Textzeile als ostinate Baßfigur wieder auf. Solche Bezüge und Rahmenbildungen wie durch die auf- und absteigenden Arpeggien von T. 10/3 bis T.15/3 der rechten Hand sind formbildend für das Stück.

Harmonik und Melodiebildung sind eng miteinander verknüpft, man erkennt aber eine Gewichtsverlagerung: die Harmonik dominiert und begrenzt nicht mehr die Melodieentwicklung, sondern sie paßt sich melodischen Bedürfnissen an. Die Akkorde haben tonale Wirkung, sie entstehen zumeist aus Terzschichtungen und ergeben bekannte Dur-, Moll- oder Septklänge. Sie sind jedoch nicht funktionell oder kadenzierend aufeinander bezogen, und so könnte man von »freier Tonalität« sprechen.

h-moll bildet eine Art tonales Zentrum. Die Gesangsstimme beginnt auf h' und endet auf h, dem Tiefton der Gesangsstimme. Harmonisches Gegengewicht ist As-Dur, der Hochtöne es" wird als Quinte eines As-Dur-Arpeggios erreicht (T. 15). Diese beiden Pole kontrastieren mit Passagen, in denen die Terzenakkorde durch Quinten- und kleine Sekundschichtungen erweitert werden.

Die Gesangsmelodie ist von Sekundsritten bestimmt, aufgelockert durch Dreiklangsbrechungen und Tritonus- oder Quintfälle als Schlußfiguren. Die abwärts taumelnden, sich überschlagenden Phrasen geben dem Lied mit ihren chromatischen Einfärbungen (T.10 a statt ais, T.23 chrom. Durchgang) einen spöttischen oder hämischen Charakter. Der Rhythmus ist lose an eine natürlichen Sprechweise angelehnt, wird jedoch in der Mitte (T.13-20) extrem gedehnt. Zusammen mit dem As-Arpeggio wird dadurch das Wort »Strich« auf groteske, pathetische Weise besonders betont.

Die beiden Teile des Gedichtes gehen in der Vertonung unmittelbar ineinander über und werden sogar durch den per Taktwechsel um ein Viertel vorgezogenen Takt 20 verzahnt. Die Abgrenzung erfolgt statt durch ein Zwischenspiel durch einen plötzlichen Wechsel des Begleitrhythmus (l.H. spielt eine Jazz-Baßfigur, r.H. spielt off-beats). Eisler realisiert die Zweiteilung der Vorlage damit eher unterschwellig, und die im Text vorhandene Paarbildung Komponist/Schriftsteller wird nicht direkt in Musik umgesetzt. Er setzt zwar zwei tonale Schwerpunkte, diese sind aber nicht konkret auf die beiden Berufsgruppen zu beziehen.

Bachs Auftritt wird flankiert von einer Tanzmusik-Parodie, während Dantes Hintern von einem lästigen, in Achteln repetierten As-Major-Akkord und einer hämischen Wiederholung des Kopfmotivs begleitet wird. Die folgenden kleinen Nonen des viertaktigen Nachspiels (bekannt aus T. 11/12) lassen sich vielleicht klangmalerisch als auffordernde oder höhnische Pfiffe des Publikums deuten, deren Aufdringlichkeit und Penetranz sich immer weiter steigert. Dazu paßt der ungewöhnliche Schluß, ein Crescendo repetierter Martellato-Trauben.

2. Die Stadt (Bertolt Brecht)

*Die Stadt ist nach den Engeln genannt,
und man begegnet allenthalben Engeln.
Sie riechen nach Öl und tragen goldene Pessare
und mit blauen Ringen um die Augen
füttern sie allmorgendlich die Schreiber
in ihren Schwimmpfählen.*

Dieses Gedicht schrieb Brecht als »Hollywood-Elegie III« ([Hau99], S. 849).

Mit der nach Engeln genannten Stadt ist Los Angeles gemeint, neben New York das Zentrum des europäischen Exils. Die Engel selbst sind die Frauen von Los Angeles. Das Öl mag als Parfum Zeichen des Wohlstands und der Schönheit sein, aber es steht möglicherweise auch für den Gestank des Erdöls als Symbol für Automobil und schnellen, ausbeutenden Reichtum.

Die goldenen Pessare symbolisieren die Freizügigkeit und vor allem Verfügbarkeit der Frauen. Sie laden zu einem lustvollen Lebenswandel ein, welcher dann zu den genannten Augenringen führt, sofern sie nicht durch geschmackloses Schminken hervorgerufen wurden.

Als ein Zeichen der Dekadenz der Künstler, die ihre Ideale vielleicht dem angenehmen Leben geopfert haben, sind die Engel den Schriftstellern in ihren abschätzig »Pfählen« genannten swimming pools zu Diensten. Indem Brecht das erwähnt, sind aber zugleich die Exilautoren von diesem Vorwurf ausgenommen, da sie wohl kaum über eigene »Schwimmpfähle« verfügt haben dürften - und auch die Engel mögen ihnen unerreichbar gewesen sein. Brechts kritische Distanz, die ihm dieses scharfzüngige Portrait ermöglicht, ist vielleicht auch die Distanz eines seiner Muttersprache und damit seines Auskommens beraubten Wortkünstlers, der nicht dazugehört.

Das Gedicht hat durch den stark asymmetrischen Aufbau eine beschleunigende Tendenz. Der erste, zweizeilige Satz ist eine in sich ruhende Aussage, während der zweite, vierzeilig, nicht nur den ersten erläutert, sondern auch in einen völlig neuen Kontext stellt. Das zweimalige »und« suggeriert syntaktische Gleichförmigkeit, aber der dritte Teilsatz durchbricht sie durch das eingeschobene »mit blauen Ringen...« und erzeugt eine gewisse Rastlosigkeit. Wenn dieser Vers unvorbereitet gelesen wird, dürfte der Atem knapp werden.

Eisler behandelt die beiden Sätze des Gedichtes sehr unterschiedlich. Der erste beginnt unbegleitet und wird dann sparsam im Sinne eines Rezitativs untermalt. Er ist frei, quasi rubato, angelegt, was sich in den nach Bedarf eingeschobenen Vierertakten zeigt. Der zweite Satz ist geprägt von einer ostinaten 3/4-Figur aus Achtel, zwei Viertelsynkopen und wieder einer Achtel. Dieser Rhythmus wird konsequent bis zum Schluß beibehalten.

Die Melodie beginnt mit engen, in ein chromatisches Korsett eingeschnürten Phrasen, die sich dann durch Akkordbrechungen und Sprünge von größerem Ambitus befreien. Der Text »nach den Engeln genannt« (T.2f) scheint auf der Stelle zu stehen, um dann auf »man begegnet allenthalben Engeln« zu beschleunigen und sich Luft zu verschaffen. Mit Dezimensprung und fallender Quint wird das Schlüsselwort »Engeln« deutlich herausgestellt.

Um den langen zweiten Satz angemessen umzusetzen, schreibt Eisler zunächst wieder eine sich stauende sekunddominierte Phrase, die bei dem betonten »goldene Pessare« wie im ersten Satz durch einen Ausbruch in große Intervalle gelöst wird. Dann fügt er analog zum Text syntaktisch kontrastierende, abwärtsgerichtete Akkordbrechungen auf längeren Notenwerten ein und verdichtet wieder in einer steigenden Sequenz bis »Schreiber«. Die »Schwimmpfähle« werden in zähen, gedehnt zu singenden Sexten als fallende Sequenz angehängt.

Das Stück bedient sich einer äußerst komplexen tonalen Harmonik, die viele dem modernen Jazz ähnliche Wendungen aufweist. Eine Zentraltonart ist nicht auszumachen, es wird fortwährend moduliert. Verbindendes Element der Akkorde sind erweiterte funktionale Beziehungen (z.B. Terzverwandtschaften) und Liegetöne. Der Baß wird streng in Sekunden geführt, gelegentlich finden sich auch längere chromatische Durchgänge. Auf jeden Takt kommt ein Akkord, der manchmal nachträglich umgefärbt wird (z.B. Durterz->Mollterz: T.2,3,4,20; kl. Nonenvorhalt: T.9,11,13).

Wie in der ersten Elegie sind motivische Zitate form- und einheitsstiftend. Schon in Takt 7/8 wird die Gestalt »füttern sie allmorgendlich die Schreiber« aus Takt 18/19 im Klavier vorweggenommen, und auch die auffällige Triole des »Sie riechen nach Öl« kündigt sich bereits in den Takten 5 und 6 an.

Interessant ist die Schlußwendung: der Gesang endet ohne zwingenden Grund als große Septime auf Schlag drei eines Es-Dur-Sextakkordes, der zu A-Dur mit kleiner Sexte wird. Nach dem Schritt Es-A würde man eine neapolitanische Mollkadenz erwarten, die Dominante kippt jedoch nach moll ab. Der einzelne Schlußton h sticht sowohl durch das plötzliche *fortepiano* (vorher *ppp*) des Vorschlags H,-H, wie auch durch die Ausführung als an- und abschwellender Triller hervor. Diese hier eigentlich sinnlose, entwurzelte Figur gibt dem Stück einen zusätzlichen pathetischen Ton und rundet die Forderung Eislers, das Stück sei »Mit finsterem Schmalz vorzutragen«, ab.

3. Jeden Morgen (Bertolt Brecht)

*Jeden Morgen mein Brot zu verdienen geh ich zum Markt, wo Lügen verkauft werden.
Hoffnungsvoll reihe ich mich ein unter die Verkäufer.*

Dieses Gedicht wurde von Brecht unter dem Titel »Hollywood« außerhalb des Elegien-Zyklus veröffentlicht (vgl. [Hau99], S. 848).

Es bedarf in seiner prosaischen Schlichtheit eigentlich keines Kommentars. Die überraschende Pointe, nicht als hoffnungsvolles Opfer der Lüge enttäuscht zu werden, sondern, wohl um das Unrecht wissend, selbst als Lügner andere zu täuschen, legt den Spannungsbogen der Vertonung bereits fest.

Wieder findet sich eine Gliederung in zwei Sätze, hier in umgekehrter Proportion. Die Musik folgt dieser Gliederung.

Für den ersten Teil bedient Eisler sich einer polytonalen Fugentechnik. Die Gesangsstimme hat den Charakter und die innere Balance eines cantus firmus, allerdings angereichert mit Chromatik und Tritonusprüngen. Trotzdem behält sie, unterstützt durch eine mensurale, über dem 3/4-Takt stehende Gliederung, einen archaischen Zug.

Sie benutzt das Tonmaterial von d-moll mit sowohl kleinen als auch großen Sexten und Septimen, ohne jedoch die Tonart wirklich zu etablieren.

Die Oberstimme des dreistimmigen Klaviersatzes folgt nach zwei Schlägen mit dem Themenkopf, deutet eine Engführung an, entwickelt sich dann aber zu einem freien Kontrapunkt im wie zuvor erweiterten Tonraum von g-moll.

Die Mittelstimme folgt nach einem weiteren Schlag als enggeführter comes im Raum e-moll. Gleichzeitig setzt der Baß als freier Kontrapunkt im chromatischen Tonraum von A bis D ein, nicht ohne ebenfalls in T. 3 den Themenkopf zu zitieren.

Diese komplexe Schichtung führt zur Auflösung harmonischer Wirkung. Jede Stimme hat eine ausgeprägte Intervallmelodik, die ohne tonale Bezüge auskommt. Stattdessen erhält jede Sinneinheit des Textes ihre eigene rhythmische und melodische Figur, wodurch der Musik wiederum der Text aufgeprägt wird, sie dadurch also konkreten semantischen Inhalt gewinnt, der die harmonische Bedeutung der Noten ersetzt. Eisler nutzt diese neugewonnene Bedeutungsebene, indem er den Text in der Instrumentalstimme neu strukturiert (T. 12-20, Oberstimme) und damit auch ohne Sänger weiter interpretiert: »Jeden Morgen mein Brot zu verdienen geh' ich zum Markt, wo Lügen verkauft werden - Geh ich zum Markt, wo Lügen verkauft werden ! Lügen verkauft werden !! Lügen verkauft werden !!!« Der Baß bewirkt durch die lange Folge von Synkopen eine Intensivierung, die durch ein decrescendo noch an Eindringlichkeit gewinnt.

Dem ersten Satz folgt ebenfalls eine solche Bekräftigung in Gestalt eines 3-taktiges Zwischenspiels. Die Oberstimme steigt um einen Halbton von g nach as, als neues Durchgangsintervall tritt die verminderte Quinte dazu, der Baß füllt jetzt das chromatischen Total von Des bis Kontra-E.

Der zweite Satz wird in nur drei völlig kontrastierenden Takten realisiert. Die Polyphonie schrumpft zu einer Folge von akzentuierten, tonalen Akkorden auf langen Notenwerten. Die Akkorde haben jedoch keinen funktionellen Zusammenhang und sind eher im Sinne von Klangfarben zu verstehen. (F4->3, as/Ges, B^b/As, E/H, cis, C/B^b). Auffällig ist dabei die häufig vorkommende Struktur des Sekundakkordes, welcher Einheit schafft, aber auch (weil er eben nicht aufgelöst wird) allzu starke tonale Tendenzen verhindert. Im Zusammenhang mit dem Text fällt besonders der Fall von cis nach C7 unter dem Wort »Verkäufer« auf. Dieser extreme Kontrast betont die Pointe, ohne zu ironisieren.

4. Hollywood (Bertolt Brecht)

*Diese Stadt hat mich belehrt,
Paradies und Hölle können eine Stadt sein.
Für die Mittellosen ist das Paradies die Hölle.*

Der Text ist ein Destillat der ersten Hollywood-Elegie von Brecht:

*»Das Dorf Hollywood ist entworfen nach den Vorstellungen/
Die man hierorts vom Himmel hat. Hierorts/
Hat man ausgerechnet, daß Gott/
Himmel und Hölle benütigend, nicht zwei/
Etablissements zu entwerfen brauchte, sondern/
Nur ein einziges, nämlich den Himmel. Dieser/
Dient für die Unbemittelten, Erfolglosen/
Als Hölle.« ([Bre], S. 849)*

Dieser Text läßt eine andere Vertonungsweise erwarten, da er nicht schon vorher als selbständiges Kunstwerk existiert hat, sondern wohl für die Musik entstanden ist und jene auch benötigt. Diese Vermutung wird durch die Mißverständlichkeit der zweiten Zeile gestützt: Paradies und Hölle könnten jeweils die Gestalt einer Stadt haben, und nur ein Blick in die Noten zeigt eine Betonung des Wortes »eine« durch eine gedehnte Synkope. Erst damit ist klar, daß die Vereinigung von Paradies und Hölle an einem Ort gemeint ist.

Eisler veränderte den Anfang der ersten Zeile leicht (Brechts Original lautet: »Die Stadt Hollywood hat...«).

Phrasierung und Melodik der Gesangsstimme lassen vermuten, daß er sich hier - vielleicht unbewußt - am Blues- oder Jazzgesang orientiert. Die erste Textzeile zeigt mit Pentatonik, »tensions« wie a über c-moll in T. 3 und einer »blue note« in T. 4 deutliche Charakteristika dieses Stils. Weitere Hinweise geben die Floskel in T. 5 (Quinte, Septime und der glissandierende Rückweg, angedeutet durch das as) sowie die Phrasen T. 6/7 und 8-10, wieder mit der kleinen Septime als von unten angesteuerter blue note.

Dem Spiel mit Septimen setzt das Klavier ein Spiel mit Terzen gegenüber: zunächst werden C-Dur-Terzen nach moll verdunkelt, später dann durch gleichzeitiges Absenken des Grundtons zu Ces-Dur. Die vier Schläge des ersten Taktes mit dieser Verdunklung und dem ausgehaltenen vierten Ton bilden eine Art Grundgestalt der Klavierstimme. Indem Eisler die Quinten wegläßt und beide Hände unisono in großer und kleiner Oktave ansiedelt, ergibt sich ein undurchsichtiger, brummender Klang. Er bildet einen starken Kontrast zum Gesang, der durch den völligen Verzicht auf melodisches Material im Klavier verstärkt wird.

Die Klavierstimme ist metrisch uneindeutig: der Takt verlangt eine Betonung auf der vierten, langen Note, aber der harmonische Wechsel erzeugt automatisch eine Nebenbetonung auf Schlag drei. 6/4 und 3/2 sind also immer gegenübergestellt, was durch die Verlegung der Betonung im Gesang auf Schlag drei unterstützt wird. Diese unterschwellige Spannung verhindert, daß Hörer und Interpreten es sich auf den von Eisler verlangten »mäßigen Vierteln« allzu gemütlich machen. Mit der Verdichtung der Melodie werden die Takte 4 und 5 auf 5/4 verkürzt. Die besondere Form der Klavierfigur erlaubt diese Verkürzung, ohne daß die Grundgestalt verloren geht.

Für den zweiten Satz des Textes (ab T. 6) öffnet Eisler den Klavierklang. Die rechte Hand pausiert, die linke verlagert sich in die kleine Oktave, der Akkord verschiebt sich nach Es-Dur/es-moll und gewinnt als Quartsextakkord die Quinte B^b hinzu. Eisler gibt hier die dreigliederigen Viertelfiguren auf und benutzt in 2/4-Gruppen unterteilte Takte, was zu einer Beschleunigung führt. (Diese Vermutung ist möglicherweise hinfällig durch die Bemerkung im kritischen Bericht von [Grab76], der 6/4-Takt sei ein Irrtum und es müsse durchgehend ein 3/2-Takt sein.)

Die harmonische Struktur erweitert sich: der Gesang wechselt die Skala von C nach Es und dann nach Fis. (Hier taucht also die Terz als größeres Formprinzip erneut auf.) Zum Spitzenton e" von »Paradies« tritt in *ff*-Akzenten die rechte Hand hinzu, die die Dreiklänge der linken um Spannungstöne erweitert.

Der Akkorddurchgang in der linken Hand wird zum einen durch den chromatisch absteigenden Baß und zum anderen durch Liegetöne zusammengehalten. Wie schon zu Beginn sind nicht funktionale Zusammenhänge, sondern das Überblenden von Klangfarben entscheidend. Nach und nach tauchen verschiedene Akkordtypen auf. Deren Farben korrespondieren mit den Worten: »Paradies« bekommt, dem Kontext angemessen, einen düsteren cis-moll-Quartsextakkord mit verdoppelter verminderter Septime; »Hölle« steigert sich zu einem ungesund strahlenden C-Dur-Quartsextakkord mit ebenfalls verdoppelter großer Septime. Der folgende Quartakkord versucht, diese Gegensätze aufzunehmen und zu einer Art Kadenz zu vereinen, die jedoch (trotz des folgenden G-Sekundakkordes) ohne Dominantwirkung auf der Stelle stehen bleibt. In diesem unauflösbaren Widerspruch klingt eine Paraphrase der Grundgestalt an, welcher dann *subito pp* die tatsächliche Grundgestalt in C/Ces folgt, um mit ihrem düsteren, ziellosen Klang den Rahmen des Liedes zu bilden.

5. In den Hügeln (Bertolt Brecht)

*In den Hügeln wird Gold gefunden,
an der Küste findet man Öl.
Größere Vermögen bringen die Träume von Glück,
die man hier auf Zelluloid schreibt.*

Der Texter nimmt hier Bezug auf den kalifornischen Goldrausch von 1849 und die Erdölvorkommen vor der Küste von Los Angeles. Diese einstigen Motoren der Besiedlung sind heute von der Filmindustrie als dominantem Wirtschaftszweig abgelöst worden - die neuen Glücksritter sind die Verkäufer der Illusion des Glücks.

Dieser Text ist eine Nachdichtung der Hollywood-Elegie Nr. II von Brecht:

*»Am Meer stehen die Öltürme. In den Schluchten/
Bleichen die Gebeine der Goldwäscher. Ihre Söhne/
Haben die Traumfabriken von Hollywood gebaut./
Die vier Städte/ Sind erfüllt von dem Ölgeruch/
Der Filme.« ([Hau99], S. 849)*

Man sieht, daß die Vorlage strukturell vereinheitlicht und vereinfacht worden ist. Vielleicht schrieb Brecht die Neufassung in enger Zusammenarbeit mit Eisler, der bereits einen federnden 6/8-Takt in Viertel-Achtel-Gliederung im Sinn hatte, oder Brecht hatte selbst konkrete Vorstellungen von der Vertonung.

Von allen Elegien ist diese wohl die liedhafteste und eingängigste. Sie ist tonal in a-moll angelegt, wobei Vierklänge dominieren (meist wird dem Grundakkord die Septime hinzugefügt, gelegentlich die Sexte). Die Stufenharmonik wird durch die flexiblen Lagen erweitert: der Baß bewegt sich meist in Sekundschritten oder sogar chromatisch, wodurch meist höhere Akkordintervalle das Fundament bilden (oft die Septime). Eisler verschleiert die Tonalität, indem er Stufen substituiert: Zu Beginn ersetzt er die Tonika durch einen Septakkord auf der VI. Stufe. In Takt 11 erwartet man durch die vorausgegangene Doppeldominante H einen E-Dur-Akkord, den Eisler aber durch einen G-Septnonakkord ohne Grundton ersetzt - die Dominante wird erst einen Takt später nachgereicht, erweitert durch verminderte Quint und kleine Sexte als zusätzliche Leittöne. Sie schafft den Übergang zum Nachspiel, einer instrumentalen Reprise des Themas.

Die Noten der Gesangsstimme sind fest tonal verankert und damit ist das Lied im traditionellen Sinne »sanglich«, vielleicht abgesehen von den Dezimensprüngen auf die Worte »Größere Vermögen«. Diese bilden gleichzeitig die Extreme des Ambitus - es ist sicher von Eisler beabsichtigt, daß gerade das Geld den Rahmen des Liedes absteckt.

Die Gesangsstimme folgt dem natürlichen Sprechrhythmus. Einzige Ausnahme ist die extreme Dehnung des Wortes »Träume« auf 2½ Takte über einer ostinaten Begleitung.

Diese beiden ausgesprochen unromantischen Stellen stören den verträumten Fluß des Liedes an entscheidender Stelle und deuten einen unaufgelösten Widerspruch an.

Dies setzt sich sehr subtil im Nachspiel fort. Während die rechte Hand leicht schwingend das lyrische KopftHEMA spielt, wechselt die linke in einen binären Takt und stört die Melodie mit Synkopen auf einer anderen rhythmischen Ebene. Die Überlagerung der beiden Hände ergibt als gemeinsamen Puls 12/16, was trotz gefordertem *pp* Unruhe schafft. Dieser Eindruck wird durch den Schluß auf der unaufgelösten Dominante (wieder mit verminderter Quinte) und *sfz*-Nachschlägen gefestigt.

6. The rat men (Hanns Eisler)

*The rat men accused me of not liking stench,
of not liking garbage, of not liking their squeals,
of not liking to eat dirt.
For days they argued, considering the question from every angle,
finally they condemned me.
You don't like stench,
You don't like garbage, You don't like our squeals,
You don't like to eat dirt.*

Eisler wurde als überzeugter Kommunist ein Opfer der Hexenjagd der McCarthy-Ära. Das »House Committee for Un-American Activities« (HUAC), vor dem auch Brecht sich verteidigen mußte, verhörte ihn zu seiner politischen Überzeugung. Trotz Solidaritätserklärungen amerikanischer Musiker (Aaron Copland und Leonard Bernstein standen einem »National Committee for Justice for Hanns Eisler« vor) wurde er 1948 aus den USA ausgewiesen.

Der Text zur 6. Elegie entstand sechs Jahre zuvor, aber möglicherweise ist Eisler schon damals Opfer von Verhören gewesen: im Autograph findet sich der Titel »*The Hearing / A Nightmare*«.

Auffallend ist zunächst die deutliche Sprache, die von der Ratten-Metapher kaum verhüllt wird. Indem er einen englischen Text schreibt, wo ihm sicherlich weniger Ausdrucksmöglichkeiten als in seiner Muttersprache zur Verfügung stehen, zeigt er, daß es ihm nicht auf lyrische Verklärung, sondern auf direkte Konfrontation mit seinen Widersachern ankommt.

Die Bezeichnung »Ratten-Menschen« für die Gegner ist hier wohl weniger Chiffre als Zuspitzung. Die Abneigung gegen den Kapitalismus und die Filmindustrie, die Eisler mit ihrer Heile-Welt-Verheißung als »Opium fürs Volk« erschienen sein muß, wird hier auf Dinge abgebildet, die den meisten Menschen ungeachtet ihrer politischen Ansicht eklig erscheinen. Der Hörer kann nicht anders als zuzustimmen, und die Aussage wird gleichzeitig verschärft.

Die Wahl der Verben »to accuse« und »to condemn« deutet auf das Procedere eines offiziellen Gerichtsverfahrens hin, was erwähnenswert erscheint, da hier Kläger und Richter identisch sind.

Die Parallele der ersten und letzten drei Zeilen springt ins Auge. Neben der formalen Funktion des Rahmens liegt in ihr die Pointe des Gedichtes: der Schuldspruch ist identisch mit der Anklage.

Gegenüber dem drastischen Text bleibt die Musik untergeordnet und unselbständig. Anklage und Urteil werden mit perkussiven Sekunden in Achteln gestaltet. Dieser eine Effekt wird ohne Entwicklung konstant durchgehalten und nur mechanisch abwärts durch die C-Dur-Skala geführt. Die Einfachheit der Melodie suggeriert trotz der vieldeutigen Begleitung eine F- und C-Dur-zentrierte Tonalität.

Zusammen mit der nervtötenden Melodie, die an ein kindliches Spottlied erinnert, hat die Musik nur den Zweck, die Vorgänge im Text lächerlich zu machen.

Dies wird unterstützt durch ein »Molto meno«-Intermezzo für die Verhandlung im Mittelteil des Gedichts. Pastorale Akkorde in kontrastierendem As-Dur, später a-moll und H-Dur werden feierlich aber stumpf repetiert. Darüber zelebriert sich eine affektierte, mit majestätischen Triolen angeereicherte Melodie. Trotz manch raffinierter Wendung entlarvt sie durch ihre Geschmacklosigkeit und Falschheit das Verfahren als Schauprozeß, dessen Urteil vorher feststeht.

7. I saw many friends (Naomi Replansky / Bertolt Brecht [?])

*I saw many friends and the friend I loved most among them
helplessly sunk into the swamp.*

I pass by daily.

And a drowning was not over in a single morning.

This made it more terrible.

*And the memory of our long talks about the swamp,
which already held so many powerless.*

Now I watched him leaning back

covered with leeches

in the shimmering softly moving slime

upon the sinking face the ghastly blissful smile.

Nach [Grab76] handelt es sich bei »I saw many friends« um eine Übersetzung eines nicht identifizierten Brecht-Textes. Der umständliche Satzbau und die unidiomatische Ausdrucksweise lassen entweder auf eine zu genaue Übersetzung einer deutschsprachigen Vorlage oder auf eine Nachdichtung eines nicht-englischsprachigen Verfassers schließen. Der Text bedarf einer sehr genauen Betonung, um verständlich zu sein.

Der Texter beklagt den Verlust vieler Freunde, die in einem Sumpf versunken sind. Täglich führt ihn sein Weg erneut am Sumpf vorbei und er muß mitansehen, wie sie über mehrere Tage langsam untergehen. Dies und die Erinnerung an die gemeinsamen Gespräche über den Sumpf, der so viele Machtlose verschlang, machten den Anblick noch schrecklicher. Das Gesicht der Ertrinkenden zeigt ein grauenhaftes entrücktes Lächeln.

Die Metrik ist unregelmäßig und fällt nur in den letzten zwei Zeilen in einen auffällig stabilen jambischen Rhythmus, der die Beschreibung des Grauens betont und durch seine Automatik die Schicksalhaftigkeit des Untergangs versinnbildlicht. Interessant ist die Assonanz der Worte »slime« und »smile«, die außerdem Anagramme sind: es entsteht der Eindruck eines Reims.

Mit seiner sehr allgemein gehaltenen Metaphorik ist das Gedicht schwer zu interpretieren. Die naheliegendste Deutung des »Sumpfes« ist wohl die Verlockung des ehemals kommunistischen Idealen verpflichteten Künstlers durch den Kommerz.

Während die Wertung sehr klar und polarisierend wirkt (Kommerz = Tod), ist die Situationsbeschreibung differenzierter und enthält Verständnis: die Opfer sind »hilflos«, »machtlos«, offenbar einem Zwang ausgesetzt; dennoch ergeben sie sich aus eigenem - gebrochenen - Willen dem Untergang, indem sie sich zurücklehnen (Z. 9). Die Zufriedenheit auf den Gesichtern, die dem ungeborenen Betrachter grauenvoll erscheint, könnte eine Konsequenz wirtschaftlichen Wohlstandes sein, den die Kapitulation dem ehemaligen Idealisten bringen kann.

Der ausdrücklich genannte »beste Freund«, der unter dem Opfern ist, läßt eine konkrete Anspielung vermuten. Es gibt Hinweise, daß Brecht hier einen Mitemigranten, den 1964 verstorbenen Schauspieler Peter Lorre anspricht. Angesichts dessen Heroinsucht ergibt sich eine zweite, möglicherweise zutreffendere Interpretationsmöglichkeit der Sumpf-Metapher. Damit hätte auch der »ghastly blissful smile« eine andere Bedeutung.

Die Vertonung ist sehr schlicht gehalten.

Eisler wählt als Grundrhythmus den 6/8-Takt, dessen Dreiachtelgruppen hier in Note-Pause-Note unterteilt sind, wodurch sich gegenüber der Elegie Nr.5 ein starrer, weniger tänzerischer Rhythmus ergibt, der durch Duolenbildung gestört und weiter verlangsamt wird.

Tonal geht es übersichtlich zu: die Melodie bedient sich bis auf wenige Ausnahmen des Tonvorrats von C-Dur. Sie ist jedoch nicht tonikal gebunden, sondern hat eher modalen Charakter. Die Begleitakkorde orientieren sich an den Stufenvierklängen, sind aber oft mehrdeutig oder unvollständig. Manchmal werden künstliche Leittöne eingeführt, deren dominantische Wirkung aber durch die Akkordstruktur aufgehoben wird (z.B. gis in T.10 ergibt einen starren übermäßigen C-Dreiklang statt E-Dur); außerdem wird meist trugschlüssig aufgelöst (z.B. T. 14 F-Dur mit gr. Sept. statt a-moll oder T. 40f H-Dur-Septakkord mit kl.. None zu G7/9 statt e-moll).

Das Lied beginnt mit einer dreitaktigen *ppp*-Einleitung. Sie ist jedoch weniger Vorbereitung als Täuschung: die Duolen verschleiern den Rhythmus, und das Oktavunisono mit den skalenfremden Tönen es und des verschleiert Skala und Harmonik.

Die ersten zwei Sätze des Gedichts bilden den Teil A, der vom erwähnten Note-Pause-Note-Rhythmus dominiert wird. Nacheinander werden die Akkorde G-Dur, a-moll, e-moll, und d-moll suggeriert, später tritt als skalenfremder Klang C-übermäßig dazu.

Der Satz »And a drowning...« (Teil B) bringt einen deutlichen Kontrast in Gestalt eines Taktwechsels im Klavier mit sich: nun liegt ein 2/4-Takt mit Gruppen von Achtel und zwei Sechzehnteln vor. Die Strenge dieser Figur erstaunt angesichts des anrührenden Textes und schafft Distanz zum Geschehen. Ihre mechanische Repetition verdeutlicht das Schicksalhafte, Unvermeidbare des Untergangs. Die vorher schweifende Harmonik verharrt auf d-dorisch, aus dem *pp* des Anfangs wird hier *f* mit martellato-Akzenten im Klavier. - Mit einem Innehalten auf »This made it more terrible« über einen gehaltenen a-moll-Nonenakkord entsteht für kurze Zeit Raum für Emotion.

Darauf folgt ein lyrischer Teil C, *subito pp*, dessen Text »And the memories...« zusammen mit dem Stimmungsumschwung an eine filmische Rückblende denken läßt. Hier ist der starre Rhythmus des A- und B-Teils überwunden, das Klavier spielt nun klangstarke punktierte Viertel und der Gesang gleitet leicht darüber hinweg. Die Harmonik wird konkreter, Eisler bedient sich hier einer »line progression« und eines abschließenden Quintfalls, beides typische Figuren des Jazz.

Mit einem weiteren Innehalten über den Text »which already held so many powerless« wird der Hörer aus der Rückblende in die Realität gerissen: Dem Wort »powerless« liegt als Verschränkung bereits wieder der erste Takt des A-Teils zugrunde, und zum Rest des Gedichtes erklingt eine variierte und erweiterte Reprise (A', D), gefolgt von einem aus der Einleitung gewonnenen Nachspiel.

Die Vertonung der letzten Zeilen ist wieder im Hinblick auf Emotionalität interessant: durch die extreme Dehnung der Melodie wird die Ausdrucksmöglichkeit des Gesangs immer weiter eingeschränkt, bis nur noch das gleichförmige Deklamieren jeder einzelnen Silbe bleibt. Zwar verfehlt der Schluß nicht seine Wirkung und bleibt sehr eindringlich, aber er hält Distanz zum Geschehen.

Die Abschnitte sind linear aneinandergesetzt, man findet hier keine Querbezüge oder Vorwegnahmen als Formmerkmale.

8. Über die vier Städte (Bertolt Brecht)

*Über die vier Städte kreisen die Jagdflieger der Verteidigung in großer Höhe,
vermutlich damit der Gestank der Gier und des Elends nicht zu ihnen hinauf dringt.*

Dies ist die »Hollywood-Elegie VI«, wobei das Wort »vermutlich« offenbar von Komponisten eingefügt worden ist; in [Hau99] taucht es nicht auf.

Aus der Elegie Nr. II geht hervor, daß mit den »vier Städten« ebenfalls Los Angeles oder die Umgebung gemeint ist; [Hech88] nennt als mögliche Deutung die Städte Beverly Hills (mit Hollywood), Santa Monica, Inglewood sowie das eigentliche Los Angeles, die ineinander übergehen.

Die Elegie Nr. 8 hat keine Taktvorzeichnung, und sie ist das einzige wirklich atonale Stück des Zyklus (obwohl Eisler selbst hier nicht auf terzgeschichtete Zusammenklänge verzichtet).

Das Klavier eröffnet mit zwei sehr selbständigen Stimmen. Sie beginnen in der Mittellage und laufen dann innerhalb weniger Viertel bis in die Extreme des Ambitus (von Kontra-E bis g^{'''}). Die linke Hand legt mit langen Tönen ein Baßfundament, während die rechte freiere melodische Qualitäten entwickelt. Die beiden Hände sind synkopisch ineinander verzahnt und erklingen meist nacheinander, so daß beide leicht gleichzeitig wahrnehmbar sind. Nach dem ersten Taktstrich laufen die Stimmen wieder in der Mittellage zusammen und beruhigen sich dann zu parallel geführten Durterzen in Vierteln. Da sie im Abstand einer None erklingen, entstehen keine tonalen Assoziationen.

Der Einsatz des Gesangs mit einer weiteren selbständigen Schicht in Takt 3 füllt den entstandenen Freiraum aus.

Das Stück ist in zwei genau gleich lange Teile gegliedert. Das Wort »vermutlich« in Takt 6 bildet die Mittelzäsur - es wird von den einzigen Pausen im Stück eingerahmt.

Ab Takt 7 wiederholt sich die Klavierstimme exakt, während sich der Gesang bis Takt 8 fortsetzt, wo sich das Klavier wieder auf die Terzen reduziert. Wo anfangs der Gesangseinsatz folgte, übernimmt jetzt die rechte Hand zusätzlich die Töne der Gesangsstimme in exakter Wiederholung.

Der Gesang scheint längeren melodischen Phrasen auszuweichen, um den einzelnen Intervallen größere Bedeutung zu verleihen. Er ist von chromatischen, statisch wirkenden Figuren geprägt, die manchmal motivischen Charakter haben, wie die Verengung der pendelnden Sekundbewegung bei »Über die vier Städte« und »in großer Höhe« vom Ganzton zum Halbton. Diese stehen im Kontrast zur absteigenden Triolenkette über »kreisen die Jagdflieger...«, die mehr an das Kreisen eines Raubvogels als an Flugzeuge erinnert.

Die artifizielle Melodie und die strenge Form erzeugen den Eindruck einer nüchternen Feststellung. Einzelne Worte werden durch bestimmte Intervalle gedeutet (»Gestank«, »Elends« in absteigender kleiner Sekunde, »Gier« und »hinauf« als steigende kleine Terzen), aber aus diesen Atomen entstehen keine längeren Bögen, die Emotion transportieren könnten.

Zur Gliederung und Interpretation der Hollywood-Elegien:

Die Literatur stimmt darin überein, daß es keine endgültige Zusammenstellung der Elegien geben kann. Die gemeinsame Besprechung der vorliegenden acht Stücke, die selbst nur ein Teil von Eislers »*Hollywooder Liederbuch*« sind, ist deshalb willkürlich. Ihre Gemeinsamkeit liegt in der Gattung »Elegie« und im Entstehungsort.

Zwar existieren noch weitere drei Elegien im Liederbuch (über die berühmten Texte »*An die Nachgeborenen I-III*« aus den »*Svendborger Gedichten*«), diese sind aber erstens schon durch die Vorlage in sich abgeschlossen (auch wenn Eisler sie getrennt in »*Zwei Elegien*« und »*Elegie 1939*« vertont hat) und zweitens sind die Texte bereits in Brechts dänischem Exil entstanden.

Die Gattungsbezeichnung »Elegie«, also Klagelied, darf nicht zur voreiligen Schlüssen bezüglich der Interpretation führen. Allen acht Liedern ist die emotionale Distanz zum Sujet gemeinsam. Sie nehmen kompositorisch Bezug zur Gefühlslage der Texte, verlangen aber vom Interpreten eine große Nüchternheit und wenn, dann kontrollierte und meist zur Ironie instrumentalisierte Emotion (vgl. Nr.2, »mit finsterem Schmalz vorzutragen«).

Betz spricht von der »remoteness« der Elegien, in der sich die Isolation des Emigranten im Exil (sowohl sprachlich als auch kulturell und gesellschaftlich) und die Loslösung von sich selbst äußert ([Betz82], S. 186). Brecht führt diese Stimmung auf die Stadt Los Angeles zurück:

»Fast alle ihrer Bewohner besitzen sie [diese Distanz]. Die Häuser dort werden nicht zu Eigentum, indem sie bewohnt werden, sondern durch Scheckbücher. Ihre Besitzer wohnen nicht darin, eher nutzen sie sie nur. Die Häuser sind Anhängsel der Garagen.« (zit. nach [Betz82], Rückübers. d. A.)

Diese Sichtweise wird einleuchtend, wenn man sich Brechts und Eislers Situation vor Augen führt: die Aufgabe des Widerstands gegen die Nazis und die Flucht ist eine Niederlage und ein Eingeständnis der eigenen Machtlosigkeit, und besonders schmerzlich wird für sie gewesen sein, im Mutterland des entfesselten Kapitalismus um Asyl bitten zu müssen.

Brecht war als Mann des Wortes in einem englischsprachigen Land seiner künstlerischen Ausdrucks- und damit Verdienstmöglichkeiten gänzlich beraubt, Eisler konnte sich wenigstens unter Verrat seiner ästhetischen und politischen Auffassung als Filmkomponist betätigen.

Was diese Situation für Brecht bedeutete, zeigt sich an Tondokumenten seines Verhörs vor dem HUAC: gezwungen, auf Englisch auszusagen, bleiben dem Wortgewaltigen nur unbeholfenes Gestammel und Notlügen.

Dies mag erklären, daß in den Elegientexten neben der scharfsinnigen und ironischen Gesellschaftskritik eine große Bitterkeit anklingt.

Die Lieder sind also weniger dramatisch als vielmehr erzählend oder sogar nur berichtend aufzufassen: Eisler schafft parallel zu Brechts Theatertheorie das epische Lied. Zu keiner Zeit soll die Illusion entstehen, der Sänger verkörpere den Text. Er dient nicht als Identifikationsfigur für den Hörer, sondern lediglich als Medium.

Der Zyklus im Überblick:

In der folgenden Tabelle werden noch einmal die äußeren Merkmale der Elegien in einer Übersicht zusammengefaßt.

Die erste Spalte ist die Nummer des Stücks, »N« nennt die Anzahl der Takte. In der Spalte »Form/Struktur« gelten folgende Abkürzungen:

G=gesungene Takte, V=Vorspiel, Z=Zwischenspiel, N=Nachspiel.

#	Takt	N	Tempo	Form/Struktur	Harmonik/Schlußbildung
1	3/4	28	./.	VVVVVVVVVV GGGGGGGGGGGGGGGG NNNN	frei tonal, Schwerpunkte h-moll und As-Dur, dazwischen frei Schluß: rep./cresc. Trauben
2	3/4	24	Mit finsterem Schmalz vorzutragen	GGGGG (A, rubato) ZZZ (B) GGGGGGGGGGGGGGGG NN	frei tonal (Jazz-Elem.), Verbindung durch Terzverwandtschaften und streng geführte Baßstimme ohne Sprünge Schluß: verweigte Kadenz, Triller (<>)
3	3/4	20	Andante	GGGGG (A) ZZZ GGG (B) NNNNNNNNN (A')	polytonaler Kontrapunkt Schluß: Rep. eines Motivs, chrom. Auslaufen der Mittelstimme
4	6/4	12	Mäßige Viertel	V GGGGGGGGGG NN	frei tonal mit Blues-Elementen Schluß: Zitat des 1. T. (Rahmen), Rückung, k. harm. Schlußwirkung
5	6/8	17	Mäßige punktierte Viertel - elegant	GGGG (A) GGGGGGGGG (B) NNNN (A')	tonal, Stufenharmonik mit Substituten und höheren Intervallen im Baß Schluß: Stehen auf erw. Dominante und rep./cresc. Oktavakzente
6	4/4, 2/4, 4/4	33	Allegretto spiritio, Molto meno, subito allegro	VVVVV GGGGGGGGG (A) GGGGGGGGGGGG (B) GGGGGGGG (A) NN	implizit tonal, jedoch keine vollständigen Akkorde Schluß: Zitat der Einleitung, perkussive Sekundschläge mit kurzem decresc.
7	6/8	66	Allegretto	VVV GGGGGGGGGGGGGG (A) ZZ GGGGGGGGGGGG (B) ZZ GGGGGGGGGGGGGG (C) GGGGGGGGGGGG (A') GGGGGGGGGGGGGG (D) NNN	modal, Stufenvierklänge (oft in Umkehrungen) Schluß: Zitat der Einleitung, kein rhythmischer und harmonischer Bezug zum Vorangegangenen
8	./.	11	./.	VV GGG GGG NNN	frei atonal, dennoch Terzschichtungen Schluß: Melodiezitat, chrom. absteigend und um einen Ton erweitert

Schlußbildung:

Einer der interessantesten Aspekte von Eislers Liedkompositionen ist die Schlußbildung. Keine der Hollywood-Elegien hat ein im klassischen Sinne zwingendes Ende. Das Fehlen von Dominant-Tonika-Gebilden ist durch Eislers eigenständige Harmonik zu erklären, aber auch ohne funktionale Fesseln hat die Neue Musik durchaus Mittel und Wege, bei Bedarf »den Sack zuzumachen«. Eislers Weigerung, eben dies zu tun, lädt zur Interpretation ein.

Ein Schluß, der keiner ist, kann bewirken, daß der Hörer selbst die offenen Fragen beantworten muß: Musik wird zum Denkanstoß.

Ein Schluß, der wie in der Elegie Nr. 2 nicht zum Vorangegangenen paßt, entlarvt das bisher Gehörte als zweifelhaft, wenn er entschieden genug daherkommt.

Ein dissonantes, repetiertes und lauter werdendes Ende wie in den Stücken 1 und 5 bedrängt den Hörer, wirkt aggressiv und zerstört jede Bequemlichkeit der bloßen Rezeption.

Neben diesen inhaltlichen Aspekten haben die Schlußakte bei Eisler oft auch eine wichtige formale Bedeutung, indem sie per Rückbezug auf Einleitung oder Hauptmotiv einen Rahmen bilden und einzelne Gedanken des Textes nochmals in Erinnerung rufen.

Eigenzitate:

Das auffälligste formale Gestaltungsmittel in den Elegien ist das melodische Zitat im Klavier, sowohl als Antizipation wie auch als nachträglicher Kommentar des Materials der Gesangsstimme.

Der Hörer assoziiert den entsprechenden Text und merkt sich dadurch diese Fragmente sehr genau. Außerdem gewinnen sie die verbale Bedeutung hinzu.

Durch diese Technik ist die textdeutende Musik zeitlich befreit worden. Sie kann asynchron wichtige Passagen auch dann noch bearbeiten, wenn der Gesang bereits verklungen ist. Eisler benötigt daher keine Textrepetitionen wie etwa Schubert, um dem größeren Zeitbedarf musikalischer Aussage Rechnung zu tragen, sondern kommentiert nachträglich. Zusätzlich gewinnt er die Möglichkeit, Textpassagen instrumental vorwegzunehmen.

Harmonik:

Eislers Konzept der Harmonik verbindet wesentliche Paradigmen der Musik des 20. Jahrhunderts: die traditionelle, aus Terzschichtungen abgeleitete Funktions- und später Stufenharmonik, ihre Ausweitung durch höhere Intervalle und dreiklangsfremde Baßtöne und der Ausbruch in Quartakkorde und noch komplexere Gebilde, zum anderen die freitonale Gestaltung einer Melodie, der die Harmonik im Sinne von Klangfarben ohne funktionale Bindung nachgeordnet ist oder wo sie, wie in der Elegie Nr. 3, zugunsten von strukturellen Prämissen ganz in den Hintergrund tritt.

Das Stück »*The Rat Men*« ließe sich sogar im Sinne einer Geräuschkomposition deuten, ähnlich dem Ives'schen »piano drumming«. Eine Verschärfung der Dissonanz geht bei Eisler oft mit der Dominanz rhythmischer Aspekte einher. Man könnte sagen, daß die Harmonik sich auf Melodik und Rhythmik zubewegt und ihre Eigenständigkeit und Vormachtstellung aufgibt.

Viele harmonische Wendungen sind dem modernen Jazz-Hörer geläufig, manche Passagen wecken sogar Assoziationen zur Pop-Musik (vgl. Nr. 5), während andere Stücke eine gänzlich eigene, von funktionalen Erwartungen befreite Hörweise erzwingen.

Perspektiven für die Verwendung in der Schule:

Die Hollywood-Elegien bieten vielfältige Möglichkeiten der Behandlung in der Schule. Sie sind in ihrer musikalischen Raffinesse eine Herausforderung für die Schüler, können aber wegen ihrer Kompaktheit und Prägnanz gut überblickt werden, was eine Intensität der Bearbeitung und des Verständnisses ermöglicht, die bei längeren Werken nicht zu erreichen wäre.

Der harmonische Reichtum bietet je nach Erfahrung der SchülerInnen verschiedenste Analysezugänge und Verknüpfungsmöglichkeiten zu anderer moderner Musik.
Die Nähe zur Jazz-Harmonik kann den hörenden Einstieg erleichtern.

Die Texte verlangen zum Verständnis einen Einblick in die Zeit des Exils und die Lebenssituation der Flüchtlinge, was wiederum einen interessanten Bezug zu interkulturellen Problemen der Gegenwart bietet. Hier öffnen sich Schnittstellen zum Deutsch- Politik- und Geschichtsunterricht.
Die genaue Erforschung der Textaussagen und der dahinterliegenden Zeitgeschichte wäre für in Gruppenarbeit geübte Oberstufenkurse eine reizvolle Aufgabe, bei der die SchülerInnen je nach individuellen Interessen verschiedenste Akzente setzen könnten.

Eislers Musik ist genuin pädagogische Musik. Er strebt Verständnis und gleichzeitig künstlerische Ideale an, die er dem musikalisch ungebildeten Arbeiterpublikum vermitteln möchte - es wäre interessant zu sehen, wie heutige Jugendliche jenseits von Klassenidentität auf diese Intention reagieren.

Außerdem ist sie oppositionelle Musik. Sie stand in ihrer Zeit ähnlich wie viele heutige Jugendkulturen für den Protest gegen das Althergebrachte und bot konkrete Alternativen. Es ließe sich untersuchen, wie musikalischer und verbaler Protest im einzelnen aussehen kann, wie die SchülerInnen die von Brecht und Eisler vertretenen Alternativen vor dem geschichtlichen Hintergrund der Zeit und besonders im Rückblick bewerten und welche Aktualität ihre politische Aussage für Jugendliche heute hat.

Schlußbemerkung:

Es wäre zu wünschen, daß die Hollywood-Elegien zusammen mit den anderen Stücken des Hollywood-Liederbuchs stärker in das kammermusikalische Repertoire und die Curricula einzögen. Angesichts einer noch ausstehenden kritischen Neubewertung der Geschichte der DDR und der Vereinigten Staaten sowie immerwährend aktueller Asylrechts- und Flüchtlingsfragen bieten diese Lieder unverzichtbare Einblicke in die Situation des einzelnen Menschen zwischen den Widersprüchen der politischen Systeme und seiner ganz banalen Probleme, als Fremder in einer Gesellschaft leben zu müssen. Dies ist besonders deshalb interessant, weil sich der heutige Hörer mit den beschriebenen Personen, nämlich deutschen Intellektuellen, leichter identifizieren kann als mit in Deutschland lebenden Flüchtlingen aus ganz anderen Kulturkreisen. Die Stücke verdeutlichen, wie sehr die Einschätzung eines Fremden von der Selbsteinschätzung einer Gesellschaft abweichen kann.

Eislers Vokalkompositionen sind ein wunderschönes Beispiel für utilitaristische Musik mit höchstem künstlerischen Anspruch, oder, wie Betz es formuliert:

»...*paradoxically, [...] the text is primary and the music is not secondary.*« ([Betz82], S.243)

Der Anspruch, Arbeitermusik zu schreiben und die Arbeiter in ihrem musikalischen Verständnis weiterzubringen, ist auch nach dem Ende der alten Klassenstruktur noch interessant. Der Zugang zu musikalischer Qualität abseits der Popkultur ist nach wie vor auf eine Elite beschränkt, die gerne unter sich bleibt. Eislers Musik will das Publikum herausfordern, aber auch anleiten.

Im Gegensatz zu Kompositionen, die dem persönlichen Ausdruck und der Selbstverwirklichung des Künstlers, alternativ auch der Bequemlichkeit der HörerInnen dienen, ist solche pädagogische Musik in den Konzertsälen unterrepräsentiert.

Literatur:

- [Betz82] Albrecht Betz, Hanns Eisler political musician, Cambridge University Press 1982 (1976)
- [Blak95] David Blake, Hanns Eisler, A Miscellany, Harwood Academic Publishers GmbH, Luxembourg 1995
- [Grab75] Hanns Eisler, Ausgewählte Lieder IV, hg. von Manfred Grabs; VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 2. Aufl. 1975
- [Grab76] Hanns Eisler, Gesammelte Werke Serie I, Bd. 16: Lieder für eine Singstimme und Klavier, hg. von Stefanie Eisler und Manfred Grabs; VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1976
- [Hau99] Bertolt Brecht, Die Gedichte, hrsg. vom Suhrkamp-Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann; 10. Auflage Frankfurt am Main 1999 (1981)
- [Hech88] Bertolt Brecht, Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 12: Gedichte 2, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus Detlef Müller; Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp-Verlag Frankfurt am Main 1988
- [Hen84] Fritz Hennenberg (Hrsg.), Brecht-Liederbuch; Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984
- [Hen86] Fritz Hennenberg, Hanns Eisler, rowohlt's monographien, hg. von Klaus Schröter, erweiterte Fassung; rowohlt Verlag, Reinbek 1987
- [Mey84] Hans-Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bd.; Mannheim, Wien, Zürich 1984
- [Proy] Louis Proyect, Hanns Eisler, http://www.marxmail.org/mydocs/July99/hanns_eisler.htm