

Hanns Eisler in Hollywood

Auf Seite 471 seines Buches über Hanns Eisler in Hollywood¹ erwähnt Horst Weber im Zusammenhang des Ausweisungsverfahrens aus den USA beiläufig die „ältere Eisler-Literatur“, deren „einmütiger Tenor“ es gewesen sei, dass der Komponist sich „aufgrund seiner öffentlichen Diskriminierung [...] zu Recht verfolgt fühlen [konnte].“ Daran besteht in der Tat kein Zweifel, doch die Dinge, die Tatsachen sind auch hier etwas anders und in der Regel komplizierter, widersprüchlicher gelagert, als es eben diese „ältere Eisler-Literatur“ gesehen und beschrieben hat. Weber bezieht sich auf die 1995 veröffentlichten „Erkenntnisse des Venona-Projekts [...] Die verschlüsselten Funksprüche der sowjetischen Botschaft und ihrer Konsulate, die von den USA 1938-1945 aufgezeichnet worden waren, wurden in jahrelanger Kleinarbeit wenigstens zum Teil entschlüsselt. Durch Überläufer wie Hede Massing und andere war bekannt, dass die Sowjetunion in den USA Spionage betrieb, aber das Ausmaß, das in der vordigitalen Welt seinesgleichen sucht, wurde erst viel später durchschaut. Die Erkenntnisse, die das Venona-Projekt lieferte, schlossen Jahrzehnte später jene 'Kausalkette', deren Nachweis 1947 unmöglich gewesen wäre: Komintern-Agenten wie Gerhart Eisler verpflichteten die kommunistischen Parteien nicht auf das Wohl des heimischen Proletariats, sondern auf die Interessen der Sowjetunion, und kommunistische Parteien wie die CPUSA bildeten das Arsenal, aus dem die Sowjetunion vornehmlich ihre Spione anwarb. Für diese Parteien hatten Intellektuelle und Künstler geworben, die für den Sozialismus Sympathie hegten und seine Ideen propagierten, zeitweise auch selbst Mitglieder waren – wie z. B. Clifford Odets. Insofern hatte nicht nur Gerhart Eisler durch seine Missionen in den USA dazu beigetragen, die

¹ Horst Weber, *I am not a hero, I am a composer. Hanns Eisler in Hollywood*, Georg Olms Verlag Hildesheim 2012.

Voraussetzungen für das Spionagenetz der Sowjetunion zu schaffen, sondern auch sein Bruder wurde, ohne es zu wissen, durch seinen ‚Vieneser wit... blended with Soviet propaganda‘ ein winziges Rädchen in der großen Propagandamaschine. Seine Schwester Ruth, die in paranoidem Verfolgungswahn ihre Brüder denunzierte, wählte diesen Zusammenhang, ohne dafür Beweise beibringen zu können. Demselben Wahn erlag das House Committee on Un-American Activities, indem es eine vermeintliche Gefahr bekämpfte, die tatsächlich bestand.²

Es versteht sich von selbst, dass ein Wissenschaftler und Autor wie Horst Weber, dem eine ganze Reihe grundlegender Publikationen – insbesondere zum Schönberg-Kreis und zur Exilproblematik – zu danken sind, das nunmehr verfügbare Wissen weder dazu nutzt, um antikommunistische Machenschaften in den USA zu rechtfertigen, noch um die Exilverhältnisse zu verharmlosen oder gar die Personen, die in sie geraten waren, zu „entlarven“. Aber seine Darstellung ermöglicht einen genaueren, differenzierteren Blick auf diese Verhältnisse und auf die Entwicklung von Leben und Schaffen Hanns Eislers wie auch der mit ihm verbundenen Personen, insbesondere von Ehefrau Louise und Bruder Gerhart. Bei aller nicht zu übersehenden Sympathie für die Hauptperson, doch eben auch für die ihr Nahestehenden – anders ist ja wohl ein solches Buch auch nicht zu schreiben – vermag sich der Verf. fernzuhalten von jenem distanzlosen Ton parteiischen Einverständnisses mit Person und Werk, das eben die „ältere Eisler-Literatur“ fast durchwegs kennzeichnet; von jenem SED-PDS-Sound, der „unseren Hanns“ beschwört und noch immer in einigen Publikationen nachhallt. Dabei bestätigt sich allerdings auch wiederum die betrübliche Erfahrung, dass dürftige Substanz kein Hinderungsgrund ist für einen Bestsellererfolg, den gelegentlich sogar Rezensenten lancieren helfen, die es besser wissen müssten.

Doch genug davon. Horst Weber weiß es besser und handelt dement-

² Ebenda, S. 471 f.

sprechend. Und wenn man zudem nicht wüsste, dass er bereits das „Ruhestandsalter“ erreicht hat, könnte man es erraten. In dem Buch verbinden sich profunde Kenntnis, Recherchierfleiß und Deutungsmut mit Leichtigkeit, ja Eleganz der Darstellung, die wohl nur aufbringt, wer die Alltagsjahrzehnte akademischer Forschungs- und Lehrverpflichtungen hinter sich gelassen hat. Ein Rezensent hat in solchem Fall freilich keine guten Karten – Lobsprüche sind nicht erst auf Dauer langweilig. So wird er denn auf einige Punkte eingehen, bei denen sich ihm Fragen aufgedrängt haben, ohne das diese jemals Bedeutung und Verdienst des Buches zu schmälern vermögen.

In einem „Vorspann“ hält Verf. fest, dass die Darstellung „nicht strikt der Chronologie der Ereignisse [folgt], sondern Inseln verschiedener Textsorten [bildet]“ (13). Das zeigt sich sogleich im 1. Kapitel, das mit „Reisesonate“ überschrieben ist und gewissermaßen die Verschränkung von biographischen Umständen, Arbeitsprojekten und theoretischen Reflexionen als einen bemerkenswert gleichgerichteten Weg von der Ost- zur Westküste, von New York nach Hollywood beschreibt. Erste Höhepunkte sind hier die Liedanalysen (Mörike, Shakespeare, Brecht, 30 ff.), in denen die Nutzung kombinatorischer Möglichkeiten der Reihentechnik zur Textausdeutung demonstriert werden, sowie eine Verlauffanalyse des Films „The Forgotten Village“ (62 ff.). Zwischen den Analysen wird eine biographische „Textsorte“ eingeschaltet: die Weiterreise ab Chicago auf der mythenrächtigen „Route 66“, über die der Briefkontakt mit der in New York zunächst noch zurückbleibenden Ehefrau Auskunft gibt (49 ff.). In die lebendige, farbenreiche Beschreibung von Erlebnissen vor Ort (anrührend die Erwähnung des wohl nicht nur für Zugereiste ungewohnten und anstrengenden Hotelfensteröffnungssystems, das auch Adorno in seinen „Minima moralia“ erwähnt – worauf Verf. in einer Anmerkung mit Quellenangabe fürsorglich verweist...) werden zurückliegende und anhaltende Schwierigkeiten der Emigranten mit Einreise-

und Aufenthaltsgenehmigungen sowie bei der Erkundung von künftigen Arbeitsmöglichkeiten eingeflochten.

In den biographischen Abschnitten wählt Verf. eine stilistische Eigenheit – um nicht zu sagen: Eigenwilligkeit, die der Lektüre zuweilen hinderlich ist. So erscheint der Name Hanns Eisler hier stets nur als Personalpronomen „er“, wie der seiner Ehefrau Louise in dem späteren, ihr allein gewidmeten Abschnitt als „sie“ (179 ff.). Selbstverständlich kann sich der Leser umgehend darauf einstellen. Doch zuweilen ergeben sich doch Irritationen, und man fragt sich schließlich, was das denn für einen Sinn haben soll. Inhaltlich bringt es nichts, und stilistisch zeugt es irgendwie von einem „Stilwillen“, der jedoch eher manieristisch denn literarisch formend wirkt. Allerdings berührt diese Eigenheit, wie schon generell gesagt, in keinem Fall die Qualität von Inhalt und Darstellung.

Das 2. Kapitel ist ganz der Filmmusik gewidmet, Eislers eigenen Kompositionen wie dem vieldiskutierten Filmmusikbuch, das er zusammen mit Theodor W. Adorno, dem ebenso nahen wie fernen Freund, schrieb. Bei aller einfühlsamen Durchleuchtung des Textes vergisst Verf. nicht, dass Eisler selbst – wenn auch durch die Exilsituation gezwungen, d.h. in seinem Fall auch: um sich eine Villa in Pacific Palisades, später dann ein „Strandhaus“ in Malibu leisten zu können – Filmmusik nach längst üblichen Mustern symphonistischer Ausmalung des ohnehin zu Sehenden lieferte: „Eisler bequemt sich Hollywoods Ästhetik an, aber liefert sich ihr nicht bedingungslos aus“ (93). Worin die Einschränkung „nicht bedingungslos“ besteht und womit sie – auf kompositorischer Ebene – zu begründen ist, wird freilich nicht näher ausgeführt. Nicht frei von Widersprüchlichkeit ist auch die Feststellung, dass die Autoren mit ihrem Buch ein „Fanal gegen die Ästhetik von Hollywood“ gesetzt hätten, zumal dieser Anspruch nicht nur von Eislers eigenen gegenläufigen Beiträgen, sondern auch von Erkenntnissen des Verf. selbst konterkariert wird: die Autoren „begnügen sich [...] mit Pauschalurteilen über ‚Hol-

lywood', ohne zu registrieren, dass auch dort in der Filmmusik das illustrierende mickey mousing durch die mood technique Konkurrenz erhalten hatte. Mit einer gehörigen Portion Arroganz rechnen die beiden Emigranten aus Europa in ‚Komposition für den Film‘ mit ‚Hollywood‘ ab“ (96 f.).

Gerade eine der Referenzfilmmusiken für das „mickey mousing“, den Piratenfilm „The Spanish Main“ (1945), nimmt Verf. zum Anlaß, um in dessen „eher lichten Musik [...] Eislers Rückzug auf die Diatonik während der DDR-Zeit ankündigt“ zu finden (93). Hier deutet sich sogar ein doppelter Widerspruch an. Denn später, im Zusammenhang mit der Musik zum „Galilei“, die sich doch wohl von der Piraten-Musik unterscheidet, heißt es: „Die angereicherte Diatonik, die Eisler in seiner letzten Lebensphase bevorzugt, ist in der Galileo-Musik bereits entwickelt. Insofern greift auch hier eine biographische Deutung zu kurz, die in dem diatonischen Stil Eislers in der DDR eine Konzession an den verordneten ‚sozialistischen Realismus‘ erblickte“ (411). Außerdem gilt es wohl noch einen übergeordneten Gesichtspunkt zu beachten: Eislers spezifische Realisierung der Diatonik ist, nicht anders als die stärkere Tendenz zur Chromatik in den früheren Kompositionen, aus dem Schönberg-Kreis heraus gewachsen, in Eislers Fall gekennzeichnet durch eine Annäherung des Dissonanzverständnisses in Diatonik (als dissonierende Überlagerung verschiedener tonaler Klänge) wie in Chromatik. Das gibt seinem Tonsatz jene nahezu einzigartige (vielleicht nur mit Kompositionen Alban Bergs zu vergleichende und heute etwa von Wolfgang Rihm anverwandelte) Mischung aus klanglicher Schärfe und Weichheit, jenes unvermittelte Schweben über Dur und Moll, Spaltklang und Homogenität, Flexibilität der Bewegung und schroffe Akzentuierung von Einzelklängen. Und dies zeigt sich im aphoristischen „Hollywood“-Lied wie im „Kampfmusik“-Chorsatz oder eben in der „Galileo“-Musik. Das ist es wohl, das den „Eisler-Ton“ charakterisiert, vielleicht sogar wesentlich

ausmacht. Mit der Piraten-Musik hat er nichts zu tun.

Verf. hat den historischen Aspekt dieses Zusammenhangs in dem insgesamt großartigen 4. Kapitel („Komponieren“, 253 ff.) in eindringlicher Weise beschrieben: „Für die Wahl des Ordnungssystems war weniger die Oberflächenstruktur des Klangs, also z.B. der Dissonanzgrad entscheidend, vielmehr dessen historische Perspektive; die Klangordnungen, auf die Eisler rekurriert, reichen unterschiedlich weit zurück in die Geschichte. Die Dodekaphonie war damals zwar keine neue Technik mehr, aber noch jung und unverbraucht, von eingeschliffenen Wahrnehmungsmustern kaum belastet. Die Tonalität dagegen trug [...] die Last der Tradition mit sich. An jedem Akkord hafteten Verwendungsweisen, die in satztechnischen Regeln kodifiziert waren, und Deutungsmuster, die sich zum Topos verfestigt hatten. Fortschritt in der Musik war für Eisler weniger ein Fortschreiten in der Entwicklung ihres Materials, jedenfalls nicht die Flucht aus topischer Verfestigung in den Neuschnee unberührter Klänge; Fortschritt in der Musik bestand für ihn vornehmlich im verantwortlichen Gebrauch der technischen Mittel, die bereits entwickelt waren“ (332 f.).

Die kompositorische Umsetzung wird in diesem Kapitel vor allem durch Analysen von Liedern aus dem „Hollywood-Liederbuch“ und der 3. Klaviersonate gezeigt, die allesamt tiefgehende, doch stets nachvollziehbare Einsichten vermitteln.

Ein Fragezeichen könnte dennoch hinter die Schlussfolgerung gesetzt werden, die Verf. aus dem obigen Zitat zieht: „Zum bürgerlichen Projekt der Moderne hielt er kritische Distanz, zugleich aber manövrierte er sich mit seinem anwendungsorientierten Komponieren nachgerade in eine ‚postmoderne‘ Situation, in der er über alle Schreibarten verfügte“ (333). Wie immer man die Phänomene der „Postmoderne“ jetzt und künftighin interpretieren und bewerten wird: es dürften wohl kaum Zweifel daran aufkommen, dass sie allesamt zutiefst „bürgerlichen“ Charakter aufwei-

sen. Sie sind fester Bestandteil eben des „Projektes der Moderne“, und es dürfte sich erst noch herausstellen, ob als Coda des Geschehenen oder Präludium für Kommendes.

Das 3. Kapitel (181 ff.) mit dem lapidaren Titel „Lou“ ist Eislers zweiter Ehefrau Louise gewidmet. Über das persönliche Porträt als Lebensgefährtin und „Mitarbeiterin“ hinaus erfährt man Wissenswertes über ihre eigenen schriftstellerischen Arbeiten und deren Förderung z.B. durch Brecht. Zur Kriminalnovelle gerät, der Sachlage entsprechend, der Abschnitt über die Beziehungen der Geschwister untereinander (234 ff.), wobei die hier eingangs zitierte Passage über Ergebnisse und Konsequenzen des Venona-Projektes erwarten lässt, dass weitere und vielleicht sogar noch schwerer wiegende Änderungen in der Bewertung der Exilverhältnisse insgesamt wie in Bezug auf einzelne Personen erfolgen werden. Doch auch das Verhältnis zur ersten, in England lebenden Ehefrau Lotta und zum Sohn Georg ist problemgeladen und für alle Betroffenen belastend, auch wenn Eisler zumindest anfänglich bemüht ist, sich aus allem – allerdings zumeist auf Kosten seiner jetzigen Ehefrau – herauszuhalten.

Das 5., das letzte und längste Kapitel (359 ff.), bietet eine spannungsreiche Verknüpfung verschiedener „Tribunale“, die Eislers Leben von den späteren Exiljahren bis zum Tod durchzogen, es – mit einer Ausnahme – belasteten, verstörten und wohl auch verkürzten. Es sind dies die Verhöre durch das „House Committee on Un-American-Activities“ (HUAC), durch die „die kommunistische Unterwanderung Hollywoods bewiesen werden soll“ (458). Sie haben letztlich für Eisler zur Folge, dass er die USA zwar formal gesehen „freiwillig“, doch ohne Rückkehrmöglichkeit, verlassen – muß. Verflochten werden diese aktuellen Verhöre, in denen Eisler virtuos seine intellektuelle Schlagfertigkeit vorführen und die Herren des „Committee“ wiederholt zum Narren halten kann (und darf!), mit dem Lebensweg Galileo Galileis in Brechts Theaterdarstel-

lung, die nahezu zeitgleich am 11. Juli 1947 (die Verhöre Eislers fanden im Mai und September statt) ihre erfolgreiche Premiere hatte und für den Komponisten die erwähnte Ausnahme in der Tribunalfolge bildete. Deren Fortsetzung geschah schließlich in der DDR mit der fälschlicher- und irreführenderweise „Debatte“ genannten Aburteilung von Eislers „Johann Faustus“-Dichtung. Diese Aburteilung, die einer Verfemung gleichkam, bewirkte etwas, das zuvor keine noch so lästige und zuweilen auch bedrohliche antikommunistische Hetze in den USA vermocht hatte: die Lähmung, vielleicht sogar die Zerstörung von Eislers künstlerisch-schöpferischer Kraft wie seiner lustvoll-gewitzten Verteidigungsaggressivität, die zuweilen an das intellektuelle Potential Shakespearescher Narren erinnert. Dokument dessen dürfte das Opernprojekt „Johann Faustus“ sein. Denn auch wenn alles parteiamtliche Gezeter depressierend wirkte – Eisler hatte doch längst zur Genüge damit seine Erfahrungen gemacht, und, noch viel wichtiger, niemand hatte und konnte ihm auch die konkrete Arbeit, die Komposition, verbieten. Dann wäre sie eben „für die Schublade“ entstanden und hätte sich in eine stolze und großartige Reihe von Vorläufern und zeitgleichen Fällen einreihen können – nicht zuletzt mit dem seines Lehrers Arnold Schönberg, der, hätte er sich wie sein nachmaliger Schüler verhalten, das Komponieren etwa mit dem 35. Lebensjahr aufgeben müssen. Und auch an Eislers „Ernste Gesänge“ ist hier zu erinnern, die mit einem „Requiem“ nur in Verbindung gebracht werden sollten, wenn Resignation und Larmoyanz zu dessen Gehalt gezählt werden. Darin unterscheidet sich Eislers Komposition eben grundlegend von ihrem Referenzwerk, den „Vier ernsten Gesängen“ des notorischen Pessimisten Johannes Brahms. Seine Auswahl von Bibeltexten gipfelt in der Beschwörung einer anderen heiligen Trias: Glaube, Hoffnung, Liebe. „Aber die Liebe ist die größte unter ihnen“ – diese Überzeugung hält allem Pessimismus stand und wendet sich einem wirklichen, lebhaften Humanismus zu. Eisler hat dies möglicherweise

auch im Blick gehabt, findet aber am Ende, im Gegensatz zu Brahms' kraftvollem, raumgreifendem, letztlich zuversichtlich überhöhtem Verhalten, nur zu einem sentimental-verstummenden Abgesang, in dem die vorausgegangenen Gesten von Aufbruch und Einkehr kraftlos zerrinnen – kein Requiem, sondern ein Trauerspiel, mit dem dessen Verursacher scheinheilig eines Sinnes sein konnten.

Die Kapitelüberschrift „Tribunale“ wirft eine letzte Frage auf, die im Buch zwar an mehreren Stellen angesprochen wird, meiner Auffassung nach (um dies klar einzugrenzen) aber auch und selbst hier, in dieser komplexen, vielschichtigen Darstellung nicht in erforderlichem Umfang und vor allem nicht in der erforderlichen Deutlichkeit zum Ausdruck kommt. Gemeint ist die Tatsache, dass das für Eisler wie für zahllose andere west-, nord- und südeuropäische Kommunisten naheliegende, ja dem ganzen Selbstverständnis nach einzig zu wählende Exilland das „Vaterland aller Werktätigen“, die Sowjetunion hätte sein müssen. Doch es verschlug ihn, wie eben auch viele andere Kommunisten, in die nach dem I. Weltkrieg zum neuen „Vaterland der Imperialisten“ aufsteigenden USA. Zu ihrem Glück – kann man wohl volkstümlich sagen. Denn ungeachtet aller hier ansetzenden Diskussion um differierende Gründe, Aspekte usw. dürfte feststehen, dass ein Exil in der Sowjetunion auch für Eisler mit höchster Gefährdung seines Lebens verbunden gewesen wäre, das gewählte (!) Exil in den USA hingegen mit der geringstmöglichen Gefährdung verbunden war. Das belegt das Venona-Material, geht aber auch allein schon aus dem Verlauf der „hearings“ von 1947 hervor, die eher innenpolitische Ziele verfolgten (434) und deshalb eher am Nachweis von Versäumnissen und Fehlgriffen der Regierung im Bezug auf die Einschätzung einer allgemeinen „Kommunistengefahr“ interessiert waren als an konkreten Verurteilungen der zum „Verhör“ Vorgeladenen – „die Zeit McCarthys stand den USA noch bevor“ (471). Und nur deshalb wohl auch bekam Eisler die lustvoll genutzte Gelegenheit,

seine Kontrahenten zuweilen sogar der Lächerlichkeit preiszugeben:

„Mr. Stripling. Mr. Eisler, on that point, you say it is music and nothing else; haven't you on a number of occasions said, in effect, that music is one of the most powerful weapons for the bringing about of the revolution?

Mr. Eisler. Sure. Napoleon the First said---

Mr. Stripling. Never mind Napoleon. You tell what you said.

Mr. Eisler. I consider myself, in this matter, a pupil of Napoleon“ (423).

Oder:

The Chairman. Mr. Stripling, what is the purpose of your reading of these excerpts?

Mr. Stripling. The purpose is to show that Mr. Eisler is the Karl Marx of communism in the musical field and he is well aware of it.

Mr. Eisler. I would be flattered“ (425).

Die Ausschnitte aus den „hearings“ (die durchaus übliche Übersetzung mit „Verhör“ statt „Anhörung“ oder „Verhandlung“ ist bereits eine Manipulation) wird –wie ebenfalls beinahe üblich – mit einem Foto des feixenden Eisler illustriert. Laut Bildunterschrift könnte der Heiterkeitsauslöser ein allseits populärer Schlager gewesen sein, auf den Eisler, zu Stripling gewandt, angespielt hatte: „If you don't like them [Eislers Musik, die das Volk im Kampf um seine Rechte unterstützen kann], I am sorry---you can listen to ‚Open the Door, Richard‘“ – worauf auch im Auditorium Heiterkeit ausbrach (423 f.).

Kann man aber angesichts dieser dennoch unangenehmen, durch damals nicht absehbare Folgeerscheinungen sicher auch bedrohlich erscheinenden Situation Eislers vergessen, was ihm im Fall einer Flucht in die Sowjetunion mit erdenklicher Wahrscheinlichkeit hätte geschehen können? Verf. erwähnt z.B. (424) das Internationale Musikbüro in Moskau, eine Unterabteilung der Kommunistischen Internationale (KI), zu deren Präsident Eisler 1935 während seines letzten (!), knapp dreimonatigen Auf-

enthaltens in der Sowjetunion gewählt wurde. Bis 1934 war stellvertretender Leiter dieser Institution Paul Weiss gewesen, ein ungarischer Kommunist jüdischer Herkunft, der bereits 1930 in die Sowjetunion übergesiedelt war, 1934 dann im Zusammenhang mit der (auf Befehl Stalins erfolgten) Ermordung Kirows wegen „Spionage“ zu 20 Jahren Lagerhaft verurteilt, 1957, ein Jahr nach dem 20. Parteitag der KPdSU rehabilitiert wurde, doch erst 1969 (!) den Gulag verlassen und nach Moskau zurückkehren durfte. Dennoch hatte selbst dieser geschundene Paul Weiss am Ende sogar noch so etwas wie Glück gehabt: Eckhard John zufolge war er der einzige Musikschafter „aus dem Umkreis der deutschen und österreichischen Arbeiter(musik)bewegung“, der die Verurteilung zu Lager und Verbannung überlebt hat.³ Und selbst eine sinist- re Gestalt wie Gerhart Eisler erscheint letztlich als Opfer – man höre nur (auf You Tube) seinen Kommentar als Rundfunkchef der DDR zum Mauerbau 1961, ein Text, der in seinem unüberbietbaren Zynismus nicht erst heute wie ein vom Verfasser eigenhändig über sich selbst verhäng- tes, absurdes Stalin-Urteil anmutet.

Es ist müßig darüber zu spekulieren, ob seine Prominenz Hanns Eisler vor einem Schicksal wie dem von Paul Weiss bewahrt hätte. Unter Stalin war auch

in dieser Hinsicht nichts auszuschließen oder gar undenkbar. Und des- halb löst auch die Motto-Kombination, die dem vorliegenden Buch vor- an steht, eher Unbehagen aus – Goethes „Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen“ aus den „Wahlverwandschaften“ und Eislers Bunge-Ge- sprächsfragment „Man ist nicht ungestraft in Hollywood“ (7). Goethes

³ Eckhard John, *Vom Traum zum Trauma. Musiker-Exil in der Sowjetunion*, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus in der internationalen Musikkultur*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer-Zenck und Peter Petersen, Frankfurt/ M. 1993, S. 268 f. und Anmerkung 37. Ich war bei dem hier erwähnten Treffen mit Paul Weiss im August 1978 anwesend, brachte es aber nicht über mich, die- sem gebrochenen, völlig desillusionierten Mann gegenüber eine Bemerkung zu machen oder ihm gar eine Frage zu stellen.

Otilie hält damit in ihrem Tagebuch fest, dass jeder Aufenthalt in der Fremde den Menschen nicht unverändert lässt – „die Gesinnungen ändern sich“ heißt es, nachdem von den Palmen die Rede war.⁴ Wenn dies zutrifft, dann wäre aber noch ein zu erheblichen Teilen neues und anderes Buch über Hanns Eisler zu schreiben. Und sein Mottosatz selbst? Der Komponist schwankte zwischen dem Exil als Hölle, darin eifrig betextet von Brecht, und den USA als dem Land, in dem es sich durchaus (weiter)leben ließe. Behält Otilie recht?

⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. 6, Romane und Novellen I*, hrsg. von Erich Trunz, München 1998, S. 416.