

**Hanns Eisler**

Geburtsname: Johannes Eisler

\* 6. Juli 1898 in Leipzig, Deutschland

† 6. September 1962 in Berlin (DDR), Deutschland

Komponist, Autor, Klavierbegleiter

„Man muss sich endlich dazu entschliessen, Musik als eine von den Menschen, für die Menschen in bestimmten konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen entstehende und vergehende Kunst anzusehen.“ („Zur Krise der bürgerlichen Musik“ [1932/33]. HEGA IX/1.1, S. 170.)

**Profil**

Eines der auffälligsten Merkmale der Musik Hanns Eislers ist ihre stilistische Vielfalt: Neben vermeintlich einfachen tonalen Liedern und Musik zu Hollywood-Filmen stehen auch Stücke atonaler oder zwölftöniger Kammermusik. Trotz dieser Heterogenität verbindet die meisten Kompositionen ein spezifischer Eisler-Ton, der die zugrundeliegenden Materialien manchmal verunkelt oder sie häufig – um es mit einem Terminus Bertolt Brechts zu bezeichnen: – „verfremdet“. So klingen manche Zwölftonkompositionen Eislers durch die gezielte Verwendung konsonanter Zusammenklänge kaum atonal, während viele Kampflieder oder „volkstümliche“ Vokalstücke in einigen ihrer Details quer zu traditionellen Modellen der Dur-Moll-Tonalität stehen.

Eisler hat diese mitunter tradierten Vorstellungen von der Einheitlichkeit eines kompositorisch-künstlerischen Œuvres querstehende Materialvielfalt mit einer Funktionalisierung der Musik begründet, die er vor allem für seine maßgeblich durch den Marxismus geprägten politischen Auffassungen fruchtbar zu machen versucht hat.

Durch den klaren Bezug zur kommunistischen Arbeiterbewegung rücken Eislers Biographie und seine Musik in den Kontext einer gesellschaftlichen Emanzipationsbewegung, in der auch die Unterdrückung von Frauen als Teil der Repressionsmechanismen der industrialisierten Klassengesellschaft analysiert und bekämpft wurde. Gleichwohl waren auch in diesem Klassenkampf-Diskurs bestimmte Gender-Differenzen virulent, die sich in Eislers Kompositionen vor allem auf der Ebene der vertonten Texte zeigen: z.B. Weiblichkeits-Bilder wie das der Mutter (auch in metaphorischer Hinsicht angesprochen als Heimatland oder Partei) oder Männlichkeits-Bilder wie

das des revolutionären Kämpfers. Allerdings finden sich auch bemerkenswerte Mischungen und Varianten solcher Gender-Stereotypen, etwa in der Figur der kämpferischen Genossin Wlassowa aus Brechts Stück „Die Mutter“ (zu der Eisler die Bühnenmusik komponierte) oder des lyrischen Ichs aus Christian Morgensterns Palmström-Gedichten (der Vorlage für Eislers kammermusikalische Vokalkomposition „Palmström“ op. 5), das deutliche androgyne Züge trägt. In einigen der von Eisler vertonten Texte werden bestimmte Rollenbilder auch bewusst inszeniert oder persifliert, um konkrete Unterdrückungsmechanismen darzustellen: etwa als weibliche Prostituierte (z.B. im „Lied der Nanna“ aus „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“) oder als männlicher Patriarch (z.B. im „Song von Angebot und Nachfrage“ aus „Die Maßnahme“).

Dabei verhält sich Eislers Musik zu ihren Texten – oder z.B. im Falle von Filmmusik: zu ihren narrativen und visuellen Kontexten – sehr differenziert, d.h. nicht unbedingt illustrierend oder abbildend, sondern häufig auch gegenläufig („dramaturgischer Kontrapunkt“). Kompositionstechnisch gelingt dies durch einen äußerst flexiblen Tonsatz, der mitunter sprunghaft auch sich widersprechende Ausdruckscharaktere nebeneinanderstellen oder überlagern kann. Theodor W. Adorno spricht in diesem Zusammenhang von einer „Musik[,] der die Ichbildung mißlang“ (Adorno 2001, S. 122) und deren gleichwohl vorhandene Identitätsspuren häufig als Rolle oder Maske inszeniert werden: „Die Ichbildung ist mißglückt und partiell, im Ton und der Einheitlichkeit der kompositorischen Reaktionsweise, auch gelungen, obwohl dies immer etwas Gestelltes hat (wie bei Brecht).“ (Ebd., S. 127.) Diese durchaus treffende Beobachtung muss nicht nur als ein Pejorativum verstanden werden, mit dem das problematische Verhältnis vieler Kompositionen Eislers zu der Vorstellung von Musik als einer autonomen Kunst (mit einem genial-heroischen Subjekt als Autor) kritisiert wird. Begreift man diese Charakterisierung unter gendertheoretischen Vorzeichen, so ließe sie sich auch als „subjection“ („Subjektivation“) im Sinne Judith Butlers auffassen, mit der diese das Paradox insbesondere der geschlechtlichen Identitätsbildung bezeichnet: „[S]ubjection is the paradoxical effect of a regime of power in which the very ‚conditions of existence,‘ the possibility of continuing as a recognizable social being, requires the formation and maintenance of the subject in subordination.“ („Subjektivation [ist] die paradoxe Wirkung einer Herrschaft der Macht, unter welcher schon die ‚Existenzbedingungen‘, die Möglichkeit des Weiterlebens

als anerkanntes soziales Wesen, die Bildung und den Fortbestand des Subjekts in der Unterordnung verlangen.“ Butler 1997, S. 27 [2001, S. 31].) Der durch die „Macht“ gesellschaftlicher Performativität aufgezwungene Verzicht auf bestimmte Liebesobjekte ermöglicht einem Subjekt gleichzeitig überhaupt erst seine Bildung als Subjekt, das dann innerhalb dieser Performativität agieren und möglicherweise über sich selbst als ein unterdrücktes Subjekt reflektieren kann. Eislers Musik wäre aus der Perspektive dieses Subjektivations-Modells eine vermeintlich misslungene Ich-Bildung nicht als Schwäche vorzuwerfen, sondern kann als charakteristisches Merkmal eines notwendigen Konfliktes bei ihrer Identitätsbildung (und ihrer möglichen Identitätsangebote) beschrieben werden. Diese musikalische Identität ist bei Eisler aber nicht nur eine geschlechtsbezogene, sondern bezieht sich auf verschiedenste gesellschaftlich konstruierte Differenzen: Macht / Unterdrückung, Täter / Opfer, Tonalität / Atonalität, Volkstümlichkeit / Formalismus, Unterhaltungsmusik / Ernste Musik, funktionale Musik / autonome Kunstmusik, Tradition / Avantgarde. Die besondere Dynamik dieser problematischen Identitätsbildung führt in Eislers Musik zu einer latenten Melancholie, die aus dem Versuch und dem damit verbundenen Dilemma entsteht, den jeweils ausgeschlossenen Pol der Differenz zu betrauern.

## Orte und Länder

Eisler ist in Leipzig geboren, aber ab 1901 in Wien aufgewachsen. Nach der Stationierung an verschiedenen Orten und mehreren Lazarett-Aufenthalten im Ersten Weltkrieg ab 1916 erhielt er in Wien 1919 bis 1923 Kompositionsunterricht von Arnold Schönberg, zwischenzeitlich auch von Anton Webern.

Im September 1925 zog Eisler nach Berlin, wo sich ihm verschiedenste neue und für seine weitere kompositorische Arbeit entscheidende Vernetzungsmöglichkeiten insbesondere im Umfeld der kommunistischen Arbeiterbewegung eröffneten. Im November 1930 besuchte Eisler zum ersten Mal Moskau und die Sowjetunion, worauf weitere Aufenthalte im Juni/Juli 1931, im Mai und im September/Oktober 1932 folgten.

Zum Beginn der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten in Deutschland Ende Januar 1933 hielt sich Eisler in Wien auf und kehrte nicht nach Berlin zurück. Ab März 1933 lebte er zunächst überwiegend in Paris, unterbrochen von verschiedenen Reisen, u.a. nach Skovsbostrand in Dänemark und London. Nach einer Vortrags- und Konzertreise von Februar bis Mai 1935 in den USA reiste

Eisler über London, Straßburg und Reichenbach (Liberec) Ende Juni nach Moskau. Über Leningrad, Dänemark und Prag kam er Ende September 1935 wieder nach Paris. Anfang Oktober ging er nach New York, wo er eine Gast-Dozentur an der New School for Social Research wahrnahm. Im April 1936 kehrte er zurück nach Europa, zunächst zum Festival der Internationalen Gesellschaft für neue Musik (IGNM) nach Barcelona, ab Mai wieder für Filmmusikarbeiten nach London. Im Januar 1937 fuhr er über Paris nach Madrid und Murcia, um im spanischen Bürgerkrieg Konzerte bei der IX. Internationalen Brigade zu organisieren. Nach Aufenthalt in Paris und Dänemark kam Eisler im Oktober 1937 nach Prag.

Im Januar 1938 reisten er und seine Frau Louise über Marseille nach New York, wo er zunächst wieder an der New School for Social Research unterrichtete. Visaprobleme zwangen das Ehepaar Eisler 1939 und 1940 zwischenzeitlich nach Mexiko auszureisen, wo Eisler am Konservatorium in Mexico City von April bis August 1939 Kurse gab. Von Dezember 1940 bis Anfang Januar 1941 hielt er sich für die Komposition der Filmmusik zu „The Forgotten Village“ wieder in Mexiko auf. 1942 siedelten Hanns und Louise Eisler von New York nach Hollywood über, wo er als Filmmusik-Komponist Fuß fasste. 1947 wurde Eisler vom House Committee on Un-American Activities in Washington verhört und schließlich 1948 aus den USA ausgewiesen.

Nach Aufenthalt in Prag und Wien lebte Eisler ab 1950 in Berlin, der Hauptstadt der im Oktober 1949 gegründeten DDR, für die er die Nationalhymne auf einen Text von Johannes R. Becher komponiert hatte („Auferstanden aus Ruinen“). Zahlreiche Reisen führten ihn insbesondere immer wieder nach Wien. Eisler starb am 6. September 1962 in Berlin (DDR).

## Biografie

Hanns Eisler wurde am 6. Juli 1898 als Sohn des Philosophen Rudolf Eisler und der Metzgerstochter Ida Maria Eisler, geb. Fischer in Leipzig geboren. Hanns war das jüngste neben zwei weiteren Geschwisterkindern: Elfriede und Gerhart Eisler, die später beide als Berufspolitiker in der kommunistischen Bewegung aktiv wurden. Die Familie lebte seit 1901 in Wien, wo Eisler vermutlich um 1909 autodidaktisch zu komponieren begann. 1916 wurde er zum Kriegsdienst im Ersten Weltkrieg eingezogen, die ersten erhaltenen Kompositionen stammen von 1917. Nach Kriegsende lebte Eisler zeitweise mit seiner Lebensgefährtin Irma Friedmann in einer Barackensied-

lung in Wien-Grinzing. 1919 begann er zunächst am Neuen Wiener Konservatorium bei Karl Weigl Kontrapunkt zu studieren, wechselte aber noch im selben Jahr zum Privatunterricht bei Arnold Schönberg, dessen Schüler (ab Herbst 1920 auch zeitweise der von Anton Webern) er bis zum Anfang 1923 blieb. Als Mitglied der sogenannten „Wiener Schule“ beteiligte sich Eisler auch bei der Organisation der Konzerte des Vereins für musikalische Privataufführungen und begleitete Schönberg 1920/21 für einige Wochen nach Amsterdam. 1920 heiratete Eisler die Bankangestellte und Sängerin Charlotte Demant. Im April 1923 wurde im Prager Verein für musikalische Privataufführungen seine Sonate für Klavier op. 1 durch Eduard Steuermann uraufgeführt. 1925 erhielt er den Künstlerpreis der Stadt Wien. Im selben Jahr siedelte Eisler nach Berlin über, wo er u.a. Kontakte zur Novembergruppe aufnahm. Spätestens Ende der 1920er Jahre engagierte er sich zunehmend innerhalb der Arbeiterbewegung: 1927 begann er, Artikel für „Die Rote Fahne“, das Zentralorgan der Kommunistischen Partei Deutschlands, zu schreiben sowie mit der Agitproptruppe „Das rote Sprachrohr“ zusammenzuarbeiten, für die u.a. das „Lied der Komintern“ entstand. Für den von Karl Rankl geleiteten Berliner Schubert-Chor, einem Arbeiterchor, komponierte Eisler eigene Stücke (z.B. die Vier Stücke für gemischten Chor op. 13). Im April 1928 wurde Hanns und Charlotte Eislers Sohn Georg in Wien geboren. 1929 begegnete Eisler dem Schauspieler und Sänger Ernst Busch, dessen Auftritte – teilweise mit Eisler als Klavierbegleiter – zur Popularität seiner Lieder maßgeblich beitrugen. Im selben Jahr begann die Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht, zu dessen Lehrstück „Die Maßnahme“, der Gorkij-Adaption „Die Mutter“ und dem Film „Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?“ Eisler jeweils die Musik beisteuerte. Nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten 1933 war Eisler aufgrund seiner Aktivitäten innerhalb der kommunistischen Bewegung in Deutschland nicht mehr sicher und hielt sich abwechselnd in Österreich, Frankreich, Dänemark, England, Spanien, der Tschechoslowakei und der Sowjetunion auf. 1935 unternahm er auch erste Reisen in die USA, wo er u.a. von Oktober 1935 bis Frühjahr 1936 an der New School for Social Research in New York unterrichtete. Im Dezember 1937 heiratete er in Prag die Autorin und spätere Übersetzerin Louise Jolesch, mit der er seit 1933 zusammengelebt hatte. Gemeinsam mit ihr ging Eisler im Januar 1938 wieder in die USA, wo er erneut an der New School unterrichtete. Visaprobleme zwangen das Ehepaar zwischenzeitlich, nach Mexiko auszureisen. Von April bis Au-

gust 1939 hielt Eisler am Konservatorium von Mexico City einige Kurse. 1940 erhielt er von der Rockefeller Foundation Mittel zur Durchführung eines zweijährigen Forschungsprojektes über Filmmusik („Research Program on the Relation between Music and Films“) an der New School. 1942 siedelten Hanns und Louise Eisler von New York nach Los Angeles über, wo er als Filmmusik-Komponist arbeitete und das Paar zahlreiche Kontakte zu anderen exilierten Kulturschaffenden im „Weimar am Pazifik“ sowie zu verschiedenen Akteuren der Filmbranche pflegte. 1943 wurde die Musik zu „Hangmen Also Die“, 1944 die zu „None but the Lonely Heart“ für den Oscar der Academy of Motion Picture Arts and Sciences nominiert. 1944 erhielt Eisler eine Gastprofessur an der University of California Los Angeles, 1946 eine ordentliche Professur für Komposition und Kontrapunkt an der University of Southern California.

1947 wurde Eisler vom House Committee on Un-American Activities in Washington verhört und schließlich auf Grund seines (früheren) kommunistischen Engagements 1948 mit seiner Ehefrau aus den USA ausgewiesen (vgl. Weber 2012, S. 456–477). Die Eislers gelangten Ende März 1948 über London und Prag zunächst nach Wien, 1949 siedelten sie nach (Ost-)Berlin über. Eislers Vertonung eines Gedichtes von Johannes R. Becher („Auferstanden aus Ruinen“) wurde zur Nationalhymne der neugegründeten DDR. 1950 erhielt er am Staatlichen Konservatorium Berlin (später: Deutsche Hochschule für Musik, seit 1964: Hochschule für Musik „Hanns Eisler“) eine Professur für Komposition. Im selben Jahr wurde Eisler Mitglied der Deutschen Akademie der Künste, an der er eine Meisterklasse für Komposition leitete, und bekam den Nationalpreis 1. Klasse verliehen. Trotz dieser öffentlichen Anerkennungen wurde Eislers selbst verfasstes und im September 1952 veröffentlichtes Textbuch zur geplanten Oper „Johann Faustus“ im Frühjahr 1953 von doktrinären Akademiemitgliedern und Teilen der DDR-Presse heftig kritisiert (vgl. Bunge 1991), woraufhin Eisler die Oper nicht komponierte. 1953 trennte sich Louise Eisler von ihrem Ehemann, die Ehe wurde 1955 geschieden. Verschiedene Filmmusik- und Bühnenmusikprojekte führten den Komponisten in den 1950er Jahren auf Reisen insbesondere wiederholt nach Wien, wo er der Dolmetscherin und ausgebildeten Pianistin Stephanie Zucker-Schilling begegnete, die er 1958 heiratete. 1958 wurde ihm zum zweiten Mal der Nationalpreis 1. Klasse der DDR verliehen, und 1961 wurde er zum Ehrenmitglied des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler ernannt. Hanns Eisler starb am 6. Septem-

ber 1962 in Berlin und wurde dort am 12. September nach einer Trauerfeier mit prominenter staatlicher Beteiligung (u.a. mit Walter Ulbricht) in der Deutschen Staatsoper auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof beigesetzt.

### In Beziehung mit

Hanns Eisler war sowohl mit Blick auf seine kompositorische Arbeit als auch auf sein politisches Engagement in verschiedensten Hinsichten vernetzt. Die folgende, alphabetisch angeordnete Auswahl stellt neben biographischen Abrissen von Eislers Ehefrauen und Lebensgefährtinnen, die auf unterschiedliche Art und Weise seine Existenz als Komponist unterstützten, einige weitere wichtige Bezugspersonen vor, die als Knotenpunkte solcher Netzwerke angesehen werden können. Weitere Netzwerke bestanden neben dieser Auswahl mit zahlreichen weiteren Komponist\*innen (z.B. Alois Hába, Ernst Hermann Meyer, Paul Hindemith, Charles Seeger, Ruth Crawford-Seeger, Aaron Copland, Paul Dessau, Karl Heinz Füssl), Musiker\*innen (z.B. Else C. Kraus, Hermann Scherchen, Jascha Horenstein, Fritz Stiedry, Friedrich Wildgans, Walter Goehr), Sänger\*innen und Schauspieler\*innen (z.B. Margot Hinnenberg-Lefèvre, Ernst Busch, Mordecai Bauman, Charles Laughton, Irmgard Arnold, Gisela May) sowie Schriftsteller\*innen (z.B. Erwin Piscator, Lion Feuchtwanger, Robert Gilbert, Erich Wehnert, Gina Kaus, Thomas Mann, Johannes R. Becher, Ernst Fischer).

Theodor W. Adorno (Netzwerk Philosophie): Hanns Eislers Vater Rudolf war Philosoph (1899 veröffentlichte er ein dreibändiges „Wörterbuch der philosophischen Begriffe“) und dürfte zur philosophischen Bildung seiner Kinder beigetragen haben. Im Laufe seines Lebens suchte Hanns Eisler immer wieder die theoretisch-begriffliche Auseinandersetzung insbesondere zum Thema Musik und Politik und stand dabei im Austausch mit zahlreichen philosophischen Autoren: So diskutierte er u.a. mit Günter Anders Ende 1931 in Berlin in einer Arbeitsgemeinschaft „Dialektischer Materialismus und Musik“ (Anders 2017). Walter Benjamin begegnete Eisler wiederholt Anfang der 1930er Jahre im Brecht-Kreis in Berlin sowie nach 1933 im Exil in Paris und Dänemark. Zusammen mit Ernst Bloch verfasste Eisler die 1937/38 in der Emigranten-Zeitschrift „Die neue Weltbühne“ publizierten Texte „Avantgarde-Kunst und Volksfront“ (EWG III/1, S. 397–405) und „Die Kunst zu erben“ (EWG III/1, S. 406–414), die Teil der sogenannten Expressionismus-Debatte wurden und zu einer heftigen Reaktion von Ge-

org Lukács führten. 1955 widmete Eisler Bloch zu dessen 70. Geburtstag zwei „Geburtstagskompositionen“: eine „Improvisation“ für Klavier über das Tonmotiv E-B (Grabs 1984, S. 96) sowie das Brecht-Lied „Wie der Wind weht“.

Eine besondere Beziehung hatte Eisler allerdings zu Theodor W. Adorno, nicht zuletzt, weil sie beide dem Netzwerk der Wiener Schule um Arnold Schönberg zuzählen sind. Eisler und Adorno lernten sich 1925 in Wien kennen, als Adorno begann, bei Alban Berg Komposition zu studieren. Noch im selben Jahr schrieb Adorno eine erste Kritik über Eislers Duo für Violine und Violoncello op. 7/1 und apostrophierte ihn darin als „den repräsentativste[n] Komponist[en] der jüngsten Generation von Schülern Arnold Schönbergs“ (Adorno 1970–86, Bd. 18, S. 519). In Adornos 1932 veröffentlichten und für seine weiteren musiksoziologischen Positionen grundlegenden Text „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ wird Eislers proletarische Gebrauchsmusik jedoch durchaus kritisch betrachtet: „Der agitatorische Wert und damit das politische Recht proletarischer Gemeinschaftsmusik wie etwa der Eislerschen Chöre steht außer Frage, und nur utopisch-idealistisches Denken könnte an ihrer Statt eine innerlich der Funktion des Proletariats angemessene, ihm selber aber unverständliche Musik fürs Proletariat fordern. Sobald aber diese Musik aus der Front der unmittelbaren Aktion heraustritt, reflektiert und sich als Kunstform setzt, ist unverkennbar, daß die produzierten Gebilde gegenüber der fortgeschrittenen bürgerlichen Produktion nicht standhalten [...]. [...] Immerhin verdient es Aufmerksamkeit, daß in der Figur des bislang konsequentesten proletarischen Komponisten, Eisler, die Schönbergschule, aus der er hervorging, mit Bestrebungen sich berührt, die scheinbar ihr konträr entgegengesetzt sind. Damit diese Berührung fruchtbar würde, müßte der Gebrauch seine Dialektik finden: es müßte die Musik sich nicht passiv-einseitig nach dem Stand des Verbraucherbewußtseins, auch des proletarischen, richten, sondern mit ihrer Gestalt selber aktiv ins Bewußtsein eingreifen.“ (Adorno 1970–86, Bd. 8, 751f.) Eisler reagierte darauf in einem zu Lebzeiten vermutlich nicht publizierten Text „Zur Krise der bürgerlichen Musik“ mit einer methodischen Kritik: „Man muss sich endlich dazu entschliessen, Musik als eine von den Menschen, für die Menschen in bestimmten konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen entstehende und vergehende Kunst anzusehen. Auch ein Herr Wiesengrund-Adorno aus Frankfurt, der [...] sich bemüht, [„]marxistische“ Methoden anzuwenden, bleibt bei der reinen Interpretation der Wirklichkeit stehen, oh-

ne auch nur den Versuch zu machen, die Kräfte, die sie ändern könnten, zu erforschen. Es ist ein eigentümlicher Fall der Verwechslung des dialektischen Materialismus mit dem dialektischen Mystizismus und es genügt nicht, an Stelle des lieben Gottes die Zwölftontechnik zu substituieren.“ (HEGA IX/1.1, S. 170.) Adorno und Eisler begegneten sich im amerikanischen Exil Ende der 1930er Jahre zunächst in New York, ab 1942 auch in Los Angeles wieder. Hier schrieben sie zusammen das Buch „Composing for the Films“. Bei seiner englischsprachigen Erstpublikation 1947 wurde Adorno auf eigenen Wunsch nicht als Mitautor genannt, da er im Zusammenhang mit den öffentlichen Angriffen auf Eislers Bruder Gerhart und diesen selbst in den USA „[k]einen Anlaß hatte [...], Märtyrer einer Sache zu werden, die nicht die meine war und nicht die meine ist“ (Adorno/Eisler 2006, S. 136). Die erste deutschsprachige Veröffentlichung 1949 wurde von Eisler mit Blick auf die kulturpolitischen Kontexte der DDR erheblich modifiziert und nannte Adorno ebenfalls nicht. Im Europa des Kalten Krieges standen sich Eisler und Adorno in den beiden polarisierten Lagern gegenüber, blieben aber in ihren Reflektionen aufeinander bezogen. Eisler verwendet z.B. in seinem Vortrag „Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik“ auf dem im Mai 1948 veranstalteten „Zweiten internationalen Kongress der Komponisten und Musikkritiker“ in Prag für die Kritik an der kommerzialisierten Musikkultur vor allem der westlichen Länder den von Adorno geprägten Begriff der „Kulturindustrie“. (Vgl. EGW III/2, S. 14: „Sie [die Kulturindustrie] hat die wahre Kunst zur Ware Kunst gemacht.“) Adorno bezieht sich bei seiner Kritik der doktrinären Kulturpolitik der östlichen Länder in seinem Aufsatz „Die gegängelte Musik“ (1948) auf das Abschlussdokument dieses Kongresses (Adorno 1970–86, Bd. 14, S. 51–66). Nach Eislers Tod bat dessen Witwe Stephanie Eisler Adorno darum, einen Essay über die Musik ihres Ehemannes zu schreiben. Die zu diesem Zwecke von Adorno ab 1966 angefertigten „Notizen über Eisler“ (Adorno 2001) führten allerdings zu keinem ausgearbeiteten Text und wurden erst postum veröffentlicht.

Bertolt Brecht (Netzwerk Brecht-Kreis): Hanns Eisler gilt – ähnlich wie Kurt Weill oder auch Paul Dessau – mitunter als „Brecht-Komponist“. Sowenig diese Etikettierung dem gesamten Werk und Wirken Eislers gerecht wird, so sind doch zweifellos die verschiedenen gemeinsam mit Brecht unternommenen Arbeiten für zentrale Aspekte von Eislers kompositorischem Schaffen von entscheidender Bedeutung gewesen. Tatsächlich hat Eisler

von keinem anderen Autor mehr Texte vertont als von Brecht, den er Arnold Schönberg gegenüber im amerikanischen Exil als den „größte[n] deutsche[n] Dichter der letzten fünfzig Jahre“ (EGW III/7, S. 63) bezeichnete. Vor allem Brechts Ideen eines epischen Theaters und des darin entwickelten Verfremdungseffekts dürften für Eislers Behandlung der verschiedenen an einer musikalischen Komposition beteiligten Medien (zu denen bei einem Lied auch der vertonte Text oder bei einer Filmmusik das bewegte Bild gehört) prägend und inspirierend gewesen sein.

Die Begegnung und beginnende Zusammenarbeit mit Brecht in Berlin seit Ende der 1920er Jahre integrierte Eisler aber auch in einen Kreis von „Mitarbeitern“, der z.B. neben dem Regisseur Slatan Dudow, dem Sozialtheoretiker Karl Korsch oder dem Philosophen Walter Benjamin eine Reihe von Frauen angehörten, die in verschiedenen Hinsichten auch für die Musik Eislers wichtig wurden. Brechts Ehefrau, die Schauspielerin und Sängerin Helene Weigel, spielte einen der vier Agitatoren bzw. den jungen Genossen der Uraufführung der „Maßnahme“ am 13. Dezember 1930, sang die „Ballade zum § 218“ in der 1931 produzierten „Roten Revue“ „Wir sind ja sooo zufrieden“ und übernahm die Titelrolle in „Die Mutter“ in der Uraufführungsinszenierung von Januar 1932; im 1932 gezeigten Tonfilm „Kuhle Wampe“ singt sie (aus dem Off) das Lied „Die Spaziergänge“. Nach der Remigration leitete sie das 1949 gegründete Berliner Ensemble, wo zahlreiche Inszenierungen mit Bühnenmusiken von Eisler realisiert wurden.

Margarete Steffin war eine Berliner Buchhalterin aus dem Arbeitermilieu, die durch ihr Engagement in der kommunistischen Jugendbewegung Zugang zum Theater spielen und zum Schreiben bekam. Seit Anfang der 1930er Jahre entwickelte sich eine Arbeits- und Liebesbeziehung mit Brecht, die bis zu ihrem Tod durch Lungentuberkulose am 4. Juni 1941 in einem Moskauer Sanatorium währte. Eisler bezeichnete sie später in den Gesprächen mit Hans Bunge als „unsere prachtvolle Genossin Grete Steffin“ (EGW III/7, S. 90) und als „Prachtkerl“ (ebd., S. 110). 1937 hatte Eisler ein Gedicht von Steffin vertont: „Lied des Schiffsjungen“ (Grabs 1984, S. 114). In den 1941 komponierten „Variationen für Klavier“ widmete er ihr einen Abschnitt als „Trauermusik (für Grete) / gestorben auf der Flucht an Tuberkulose“ (HEGA IV/10, S. 130). Für Ruth Berlau, die seit 1933 mit Brecht zusammenarbeitete, mit dem sie auch eine Liebesbeziehung verband, komponierte Eisler zu Weihnachten 1944 ein musikalisches Anagramm (Grabs 1984, S. 180).

Louise Eisler-Fischer hat aus eigener Beobachtung die Beziehung Brechts mit seinen weiblichen Mitarbeiterinnen und Geliebten in dem zuerst 1973 publizierten Text „Brecht und die Frauen“ beschrieben (Eisler-Fischer 2006, S. 200–201): „Die Gleichberechtigung der Frau war eine Selbstverständlichkeit für Brecht, doch wie die meisten Marxisten hielt er ihre Befreiung von anderen Forderungen des Kampfes nicht für trennbar, ihre Verwirklichung erst im Sozialismus für möglich. [...] Obwohl er keiner jemals bei häuslichen Arbeiten half, sah er ihnen gerne dabei zu. Er ließ sich von ihnen seine Leibgerichte zubereiten und duldete vergnügt, bedient und verwöhnt zu werden. Er bevorzugte die Form kollektiver Zusammenarbeit, um möglichst viele Standpunkte zu gewinnen. Jeden Vorschlag kritischer Art fand er einer Untersuchung wert. Während er seinen Sekretärinnen, die zugleich seine Freundinnen und Mitarbeiterinnen waren, diktierte, forderte er sie auf, ihre Einwände anzumelden. [...] Ein Mann, der von der Unterdrückung der Frau profitiert? Er bewunderte ihre Talente und die Schärfe des weiblichen Verstands. Er half allen seinen Frauen, das höchste Maß des ihnen Möglichen zu erlangen. Hat er damit nicht zu ihrer Befreiung beigetragen? Dennoch: mit vollem Recht blicken die Frauen der Zukunft auf die Frauen der Gegenwart als Vergangenheit.“

Charlotte Eisler, geb. Demant (Ehefrau 1920–1935): Eislers erste Ehefrau Charlotte Demant wurde am 2. Januar 1894 in Tarnopol (heute Ternopil, Ukraine) geboren und wuchs in Czernowitz (Tscherniwzi) als Tochter eines Gerichtsbeamten und zweitjüngstes von insgesamt sieben Geschwistern auf. Sie verdiente nach Schulabschluss ihren Lebensunterhalt als Angestellte einer Bank und siedelte mit der drohenden Eroberung der Stadt durch die russische Armee zu Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 nach Wien um. Hier studierte Charlotte Demant privat u.a. Gesang bei Laura Hilgermann. 1919 oder 1920 lernte sie Hanns Eisler kennen, den sie am 31. August 1920 heiratete: „[Wir] lebten [...] von dem, was ich verdient habe. Nach einer ganz kurzen Zeit heirateten wir, weil so ein Leben für eine Frau sehr peinlich war. Ich hatte ein oder zwei Jahre in diesem Zimmer gewohnt und war ein tugendsames Mädchen, und plötzlich war ein junger Mann da. Eines Tages kam er, und ich weinte sehr, weil die Hausfrau mich in einer Weise beschimpft hatte [...] so dass wir dann aufs Standesamt gingen.“ (Bunge/Eisler [1964].) Charlotte Eisler gehörte nicht zum engeren Kreis der Wiener Schule um Arnold Schönberg, auch wenn sie wohl zeitweise Klavierstunden bei Eduard Steu-

ermann nahm und einen Kurs von Anton Webern über Beethovens Symphonien besuchte. In einem nachweisbaren Konzert vom 6. Mai 1924 im Wiener Konzerthaus sang sie u.a. Lieder von Schönberg (op. 15/5 und 15/14), Webern (op. 3/1) und Eisler (op. 2/1 und 2/3). 1926 folgte sie Eisler nach Berlin, kehrte aber 1927 nach Wien zurück, um dort ihre Schwiegermutter Ida Maria Eisler zu pflegen. Am 20. April 1928 wurde Charlotte und Hanns Eislers gemeinsamer Sohn Georg geboren und von seiner Mutter in Wien aufgezogen. Die Ehe wurde am 14. Mai 1935 geschieden. 1936 ging sie mit ihrem Sohn nach Moskau, wo sie u.a. beim Staatlichen Musikverlag an einer Mahler-Edition arbeitete. 1938 wurde ihre Aufenthaltsgenehmigung nicht verlängert und sie emigrierte mit ihrem Sohn über Prag nach Großbritannien, wo beide ab März 1939 zunächst in London sowie ab 1942 in Manchester lebten und Charlotte Eisler sich als Sängerin (auch von Eisler-Liedern), Pianistin und Pädagogin betätigte. Im September 1946 kehrten sie und ihr Sohn nach Wien zurück, wo Charlotte Eisler 1947 eine Professur für Gesang und Stimmbildung erhielt. In Wien begegnete sie 1948 Hanns Eisler und dessen zweiter Ehefrau Louise nach deren erzwungener Ausreise aus den USA wieder, mit denen sie während der Emigration in Briefkontakt gestanden hatte. Aufgrund gesundheitlicher Probleme verlor sie 1952 ihre Stellung am Konservatorium und lebte verarmt bis zu ihrem Tod am 21. August 1970 in Wien.

Elfriede Eisler (Ruth Fischer) / Gerhart Eisler / Ida Maria Eisler, geb. Fischer / Rudolf Eisler (Elternhaus und Geschwister): Hanns Eisler hat in einem Gespräch aus den 1950er Jahren seinen familiären Hintergrund folgendermaßen beschrieben: „Das Interessante an meiner Abkunft, wenn man so sagen darf, ist, daß ich aus zwei verschiedenen Klassen komme. Mein Vater war Philosoph [...], meine Mutter war eine Arbeiterin aus Leipzig. [...] Es ist klar, daß der Einfluß der Mutter auf die Kinder entscheidend war, da die Söhne immer an der Mutter hängen, und die Mutter gewissermaßen die Arbeiterseite betraf; denn die Mutter war völlig unbürgerlich, sie wußte, was Armut ist, sie wußte auch, was kämpfen ist, und ihr Einfluß war enorm. Außerdem war sie ungeheuer begabt. Wenn ein Arbeitermädchen einen Philosophen heiratet, so ist das eine seltsame Ehe. Aber ich stelle mit Vergnügen fest, daß meine Mutter bei gewissen Arbeiten meinem Vater helfen konnte, obwohl sie doch keine höhere Schulbildung besaß. Das heißt, wir wurden selbstverständlich aufgezogen als Menschen, die zu der Arbeiterbewegung zu stehen haben. Das war eine Familienangele-

genheit, also gar keine höhere Erkenntnis.“ (Notowicz 1971, S. 27/29.) Hanns Eislers Vater, der Privatgelehrte Rudolf Eisler, starb am 14. Dezember 1926 in Wien, seine Mutter, Ida Maria Eisler, am 26. Dezember 1929 ebenfalls in Wien.

Die Bezeichnung der Arbeiterbewegung als „Familienangelegenheit“ erweist sich in Eislers Biographie aber vor allem als eine Sache der Geschwister Elfriede und Gerhart Eisler: Bereits vor dem Ersten Weltkrieg waren alle drei Eisler-Kinder in der Wiener Jugendkulturbewegung und deren „Sprechsaal“ engagiert. Die beiden Brüder galten beim Militär als „politisch verdächtig“. Elfriede, die 1915 den Journalisten Paul Friedländer geheiratet und mit diesem 1917 den Sohn Friedrich Gerhart bekommen hatte, war Gründungsmitglied der im November 1918 ins Leben gerufenen Kommunistischen Partei Deutsch-Österreichs (KPDÖ), in der auch ihr Bruder Gerhart Mitglied wurde und deren Rote Garde vergeblich einen politischen Umsturz herbeiführen wollte. (Elfriede Friedländer verbrachte nach dem gescheiterten Umsturz drei Wochen im Gefängnis.) Im Spätsommer 1919 ging Elfriede nach Berlin, wo sie sich – nach dem Geburtsnamen ihrer Mutter – Ruth Fischer nannte und sich in der Kommunistischen Partei Deutschland (KPD) engagierte. Hier lebte sie fortan mit dem Kommunisten Arkadij Maslow zusammen, die Ehe mit Friedländer wurde 1921 geschieden. Fischer und Maslow gelangten 1921 in den Zentralausschuss der KPD, 1924 wurde sie Reichstagsabgeordnete. Gerhart Eisler wurde 1921 auf Vermittlung seiner Schwester Redakteur bei der „Roten Fahne“ in Berlin, dem Zentralorgan der KPD. Aufgrund divergierender Positionen in Fraktionskämpfen entthob Ruth Fischer ihren Bruder 1923 jedoch wieder von dieser Funktion. Mitte 1925 wurde Fischer aufgrund „rechter Abweichungen“ nach Moskau beordert und dort Monate lang festgehalten. Die Parteiführung wurde ab September 1925 von Ernst Thälmann übernommen, der seinerseits wieder Gerhart Eisler in eine leitende Funktion beim Informationsbüro der KPD einsetzte. Fischer und Maslow wurden im November 1925 aus dem Politbüro der KPD, im November 1926 auch aus der Partei ausgeschlossen. Gerhart Eisler wurde 1929 nach der versuchten Entmachtung Thälmanns im Zusammenhang der Wittdorf-Affäre aus der aktiven Parteiarbeit abberufen und von der Kommunistischen Internationale in Moskau als Rehabilitierungsmaßnahme bis 1931 nach China geschickt. Im Juni 1933 begegneten sich alle drei Eisler-Geschwister kurzzeitig in Paris, die politischen Meinungsverschiedenheiten von Ruth Fischer und Gerhart Eisler wurden dabei aller-

dings nicht ausgeräumt. Beide gelangten 1941 in die USA, wo Gerhart Eisler bereits 1933–35 unter falschem Namen für die Komintern aktiv gewesen war. Im November 1941 wurde Ruth Fischers Lebensgefährte Maslow in Havanna nachts bewusstlos auf der Straße aufgefunden und starb dort am 21. November aus ungeklärten Gründen – Ruth Fischer glaubte an eine Ermordung durch die sowjetische Geheimpolizei. Ab 1942 arbeitete sie als Historikerin in den USA über die Geschichte des deutschen Kommunismus und veröffentlichte anti-stalinistische Texte. Ende 1946 begann sie in einer Artikelserie Gerhart Eisler als Agenten der Komintern bloßzustellen und erwähnt dabei auch Hanns Eisler. Beide Brüder wurden bereits einige Zeit vom FBI beobachtet, Anfang 1947 wurde Gerhart Eisler verhaftet und angeklagt. (Hanns Eisler wurde im Zusammenhang der Prozesse gegen seinen Bruder selbst Zielscheibe des Committee on Un-American Activities und zusammen mit seiner Frau Louise Anfang 1948 aus den USA ausgewiesen.) Als im April 1949 das Oberste Gericht in Washington Gerhart Eislers letztmögliche Berufung abgelehnt hatte, floh dieser als blinder Passagier auf einem Schiff nach Großbritannien und weiter in die Sowjetische Besatzungszone Deutschlands. Hier wurde er im Juli 1949 Mitglied des Parteivorstands bzw. Zentralkomitees der SED und nach Gründung der DDR im Oktober zum Leiter des Amtes für Information ernannt. 1950 wurde er jedoch nicht wieder in das ZK gewählt. Im Februar 1951 veröffentlichte er eine „Selbstkritik“ über seine Rolle in der Wittdorf-Thälmann-Affäre von 1928, Ende desselben Jahres wurde das Amt für Information aufgelöst. Nach Stalins Tod entspannte sich sein Verhältnis zur SED-Parteiführung wieder: Nach Tätigkeiten als freiberuflicher Journalist wurde er 1956 in das Staatliche Rundfunkkomitee berufen, dessen stellvertretender Vorsitzender er 1957 und schließlich Vorsitzender 1962 wurde. 1967 wurde er wieder in das ZK der SED sowie in die Volkskammer der DDR gewählt.

1948 veröffentlichte Ruth Fischer ihr Buch „Stalin and the German Communism“ und blieb weiterhin publizistisch tätig. Ab 1955 lebte sie in Paris, wo sie am 13. März 1961 starb.

Gerhart Eisler starb am 21. März 1971 auf einer Dienstreise in Armenien.

Louise (Luise) Eisler-Fischer, geb. von Gosztony (Ehefrau 1937–1955): Eislers zweite Ehefrau Luise Anna von Gosztony wurde am 6. März 1906 in Neutra/Nyitra (heute Nitra, Slowakei) als einziges Kind des Großgrundbesitzers Gyula Gosztony von Abalehota und seiner aus der

Wiener Fabrikantenfamilie Ruhmann stammenden Ehefrau Louise geboren. Die Familie zog 1917 nach Wien, wo Luise das Privatgymnasium von Eugenie Schwarzwald besuchte. 1921 starb die Mutter. 1924 brach Luise die Schule ab und heiratete im August desselben Jahres Georg Boschan. Das Ehepaar trennte sich allerdings bereits nach wenigen Monaten und ließ sich im November wieder scheiden. Luise schrieb sich nun „Louise“, nannte sich „Lou“ und verdiente ihren Lebensunterhalt als Empfangsdame in einem Hotel am Gardasee. Im Januar 1927 heiratete sie den Textilfabrikanten Franz Jolesch, mit dem sie in Wiese bei Iglau (Jihlava) lebte. Louise Jolesch war literarisch und politisch interessiert, las kommunistische Literatur und lernte u.a. Egon Erwin Kisch kennen. Sie arbeitete an einem eigenen Roman mit dem Titel „Es war nicht immer Liebe“ (Auszüge in Eisler-Fischer 2006), dessen Manuskript 1932 von Rowohlt zur Veröffentlichung angenommen, dort aber nach 1933 nicht mehr publiziert wurde. Im Frühjahr 1933 begegnete sie Hanns Eisler bei Beratungen zu einem (nicht zustande gekommenen) Film von Georg M. Höllering in der Hohen Tatra, vermutlich im Spätsommer verließ sie ihren Ehemann und folgte Eisler nach Paris. (Die Ehe von Louise und Franz Jolesch wurde am 24. Juni 1935 geschieden.) In den folgenden Jahren wechselte das Paar seine Wohnorte zwischen Paris und London, mit verschiedenen Aufenthalten u.a. in Dänemark, den USA und Moskau. Die im Juni 1937 in Dänemark komponierte Kammerkantate „Nein“ nach Texten von Ignazio Silone ist „Lou gewidmet“. Im Oktober 1937 kamen die beiden nach Prag und entschlossen sich, in die USA zu emigrieren. Sie heirateten am 7. Dezember desselben Jahres und erreichten am 20. Januar 1938 New York. Während des zehnjährigen Exils in den USA (mit Zwischenaufenthalten in Mexiko 1939 und 1940) lebte das Paar zunächst hauptsächlich in New York und ab 1942 in Los Angeles. Aus finanziellen Gründen arbeitete Louise Eisler 1941 zeitweise als Haushaltshilfe und Kindermädchen, unterstützte ihren Mann aber vor allem auch bei der englischsprachigen Korrespondenz und Übersetzungen. Eisler komponierte 1941 innerhalb des „Woodbury-Liederbüchleins“ für Mädchen- bzw. Frauenchor, an deren Textvorlagen Louise Eisler neben dem befreundeten Ehepaar Joachim und Sylvia Schumacher mitgearbeitet hatte, „Zwei Sprüche für Lou“ und widmete ihr die ebenfalls darin enthaltenen „Children’s Rhyme“ („Für die alte Lou“) und „The Old Woman from France“ („Lou, der französischen Gouvernante gewidmet“). Nach der Remigration arbeitete Louise Eisler u.a. an Übersetzungen von Stü-

cken des befreundeten Dramatikers Clifford Odets („Golden Boy“: Aufführungen 1949 am Neuen Theater in der Scala in Wien; „Waiting for Lefty“: Publikation 1952 in der Zeitschrift „Sinn und Form“) und unterstützte Hanns Eisler bei der Arbeit an seinem Opernlibretto „Johann Faustus“ (1951–1952). Die bereits 1937 in Prag uraufgeführte „Weißbrot-Kantate“ widmete Hanns Eisler seiner „lieben Frau [...] zu ihrem Geburtstag 6. März 1949“. Nach einem Wien-Aufenthalt 1953 entschied Louise Eisler, nicht mehr mit Hanns Eisler nach Ost-Berlin zurückzukehren. Die Ehe zwischen Louise und Hanns Eisler wurde am 15. März 1955 geschieden. Am 22. September desselben Jahres heiratete Louise den österreichischen Politiker und Schriftsteller Ernst Fischer, mit dem sie gemeinsam das Buch „Prinz Eugen. Ein Roman in Dialogen“ (Wien 1955) geschrieben hatte. Louise Eisler-Fischer arbeitete weiter an literarischen Texten und Übersetzungen, die zum Teil auch in der DDR erschienen. Nach dem Tod von Ernst Fischer 1972 lebte sie weiter in Wien, seit 1976 in einer Beziehung mit dem Sprachwissenschaftler Karl Menges, den sie bereits im amerikanischen Exils kennengelernt hatte. Sie starb am 4. Juli 1998 in Wien.

Stephanie Eisler, geb. Peschl (Ehefrau 1958–1962): Hanns Eislers dritte Ehefrau Stephanie Peschl wurde am 8. Dezember 1919 in Wien als Tochter eines Schweißers und seiner Ehefrau geboren. 1933–1938 studierte sie an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst Klavier bei Grete Hinterhofer. 1936 begegnete sie ihrem Lebensgefährten Otto Wolf, mit dem sie Ende 1938 auf Grund von Wolfs jüdischer Herkunft zunächst in die Schweiz und 1939 nach Paris emigrierte, wo im Mai 1940 die gemeinsame Tochter Michèle geboren wurde. Nach der Besetzung von Paris durch die deutsche Wehrmacht lebte das Paar mit falschen Papieren im Untergrund und engagierte sich ab 1942 auch innerhalb der österreichischen Widerstandsbewegung in Frankreich (Österreichische Freiheitsfront / Front National Autrichien). 1946 kehrten sie nach Wien zurück, wurden Mitglieder der Kommunistischen Partei Österreichs und heirateten 1947. Das Ehepaar lernte Hanns Eisler 1948 nach dessen Remigration aus den USA kennen. Im Frühjahr 1949 komponierte Eisler einen „Canon für die Familie Wolf“ (Faksimile bei Mugrauer 2013, S. 39). Stephanie und Otto Wolf ließen sich 1952 scheiden und Stephanie heiratete den Chefredakteur der kommunistischen Tageszeitung „Österreichische Volksstimme“ Erwin Zucker-Schilling. 1955 begegnete sie Hanns Eisler wieder bei der Wien-

Film am Rosenhügel, wo sie bei verschiedenen Produktionen mit Musik von Eisler („Herr Puntilla und sein Knecht Matti“, „Bel Ami“) als Dolmetscherin tätig war. Hier komponierte Eisler im September einen auf einer Zigaretenschachtel notierten zweistimmigen Kanon, „Für Steffi!“, über die initialen Tonbuchstaben ihres neuen Nachnamens: Es-C-H (Grabs 1984, S. 102). Stephanie Zucker-Schilling besuchte Eisler im Sommer 1957 in Berlin, wo er ihr seine Kantate „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Wege des Laotse in die Emigration“ (Brecht) für Gesang und Klavier widmete: „Gewidmet der lieben, freundlichen Steffi als kleine Erinnerung an den Juni 1957 in Berlin vom alten Hanns“. Ende desselben Jahres trennte sich Stephanie Zucker-Schilling von ihrem Ehemann und zog endgültig zu Eisler nach Berlin, wo die beiden am 26. Juni 1958 heirateten. Das vom September 1959 stammende Hölderlin-Lied „Um meine Weisheit unbekümmert“ ist ebenso wie die 1961–62 entstandenen „Ernsten Gesänge“ Eislers „Meiner Frau Steffi gewidmet“. Das bereits 1943 komponierte „Rimbaud-Gedicht (die Franzosen nachahmend)“ trägt im 1962 erschienenen Druck des sechsten Bandes der „Lieder und Kantaten“ die Widmung „Für Steffi Eisler“. Stephanie Eisler führte nach Eislers Tod zusammen mit Nathan Notowicz die Drucklegung der „Lieder und Kantaten“ fort und war maßgeblich beteiligt an der Konzeption und Organisation des Eisler-Archivs sowie der Gesammelten Werke Eislers (EGW). Ihre Abendgesellschaften (Hermann 2009, S. 128ff.: „Salon“) in der Pankower Pfeilstraße waren ein Ort des Austausches für zahlreiche Musiker, Künstler und Intellektuelle in der DDR. Nach dem Fall der Mauer wurde sie Ehrenmitglied der 1994 gegründeten Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft. Sie starb am 12. März 2003 in Berlin.

Irma Friedmann (Lebensgefährtin 1918/19): Irma Friedmann wurde am 29. November 1894 geboren. Sie begegnete Hanns Eisler vermutlich bereits 1916 in Wien, wo sie als Lehrerin arbeitete. Nach Kriegsende lebte sie eine Zeit lang mit Eisler in einer Barackensiedlung in Wien-Grinzing zusammen. Zahlreiche von Eisler 1918/19 komponierte Klavierlieder sind ihr als „Muschi“ gewidmet (siehe HEGA III/1). Die chronologisch letzte Widmung vom 8. Januar 1919 zu dem Lied „Dunkler Tropfe ...“ lautet vergleichsweise nüchtern „Irma Friedmann in Freundschaft und Dankbarkeit“ und suggeriert ein Ende der Beziehung. Irma Friedmann lebte 1965 als Irma Jones in einem jüdischen Altersheim in New York, als sie die ihr gewidmeten Lied-Autographen dem Hanns-Eisler-Archiv

der Akademie der Künste in Berlin (DDR) überließ. Sie verstarb im September 1973 in New York.

Hedi (Hedwig) Gutmann (Lebensgefährtin 1930–1932): Hedi Gutmann wurde am 25. März 1898 in Wien als Tochter eines Uhrmachers geboren und begegnete Hanns Eisler bereits als Jugendliche (spätestens 1914) bei Veranstaltungen der Wiener Jugendbewegung, „in deren Reihen ich viele spätere Kommunisten kennen lernte. Auch meinen späteren Mann, Hanns Eisler, lernte ich in diesen Kreisen kennen.“ (Gutmann 2013, S. 17.) Sie arbeitete ab 1914 zunächst als „Fürsorgerin in einem sozialdemokratischen Kinderheim“, nach dem Krieg als „Kunstgewerblerin in der ‚Wiener Werkstätte‘“ (ebd.). 1927 siedelte sie nach Berlin über, wo sie „in kommunistische Kreise“ (ebd.) kam, Eisler vermutlich 1930 wiederbegegnete und mit ihm zusammengelebt hat. Eisler widmete ihr die wahrscheinlich 1930 entstandene „Kleine Musik zum Abreagieren sentimentaler Stimmungen“ (Grabs 1984, S. 105; Faksimile in Musik und Gesellschaft 8/6 [Juni 1958], S. 40): eine Klavierfassung des zweiten Satzes seiner „Suite für Orchester (Nr. 1)“. Obwohl die beiden nicht amtlich verheiratet waren (Eisler war nach wie vor mit der in Wien lebenden Charlotte Eisler verheiratet), wurde sie z.B. im Brecht-Kreis als „Frau Eisler“ bezeichnet. Zusammen mit Eisler besuchte sie im Sommer 1931 und 1932 Moskau, wo sie nach dem zweiten Besuch blieb: „Trotzdem wir unsere Ehe als gelöst betrachteten, blieben wir im besten Einvernehmen und korrespondierten noch bis zum Jahre 1936 miteinander.“ (Gutmann 2013, S. 18.) Bei Eislers nächstem (und letztem) Moskau-Aufenthalt im Juli 1935 begegneten sie sich „sehr häufig“ (ebd.). Gutmann arbeitete in Moskau in verschiedenen Funktionen und wurde 1936 Sowjetbürgerin. Im Juni 1941 wurde sie verhaftet, zehn Jahre in einem sibirischen Arbeitslager interniert und musste danach in der sibirischen Provinz Krasnojarsk in der Verbannung leben. 1956 wurde sie rehabilitiert und kehrte zunächst nach Moskau und schließlich nach Berlin (DDR) zurück, wo sie auch wieder Kontakt zu Eisler hatte. Dieser schrieb ihr in ein Druckexemplar seines 1958 erschienenen „Septetts Nr. 2“: „Der unzerstörbaren Hedi von dem zerstörbaren alten Hanns in sehr alter Freundschaft“ (Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv 1363). Hedi Gutmann starb am 5. März 1973 in Berlin (DDR).

Fritz Lang (Netzwerk Film): Der Film ist eines der wirkungsmächtigsten Medien des 20. Jahrhunderts und da-

mit maßgeblich an der Ausbildung und Etablierung von Geschlechterbildern beteiligt gewesen. Von den verschiedenen Regisseuren, zu deren Filmen Eisler Musik komponierte, ist Fritz Lang vielleicht der berühmteste. Langs 1942 in die amerikanischen Kinos gekommene Spielfilm „Hangmen Also Die“ zählt nicht zu seinen bekanntesten, eröffnete Eisler allerdings die Möglichkeit, sich im amerikanischen Exil als Filmmusik-Komponist auch von Hollywood-Produktionen zu etablieren. Zuvor hatte er bereits seit Ende der 1920er Jahre zu den unterschiedlichsten Produktionen Musik geschrieben, u.a. (noch in Europa) zu Filmen von Walter Ruttmann („Opus III“, 1927), Victor Trivas (u.a. „Niemandland“, 1931), Slatan Dudow („Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?“, 1932) und Joris Ivens (u.a. „Pesn o gerojach“ [Heldenlied], 1932) sowie (bereits in den USA) von Joseph Losey („A Child Went Forth“, 1940) und Herbert Kline („The Forgotten Village“, 1941). Eisler experimentierte in diesen Filmen mit der Funktion der Musik. Die kommerziellen Produktionsbedingungen in Hollywood beschränkten die Gestaltungsmöglichkeiten des Filmmusik-Komponisten demgegenüber erheblich. (In dem zusammen mit Theodor W. Adorno gemeinsam geschriebenen und 1947 erschienen Buch „Composing for the Films“ wird dies auch reflektiert und kritisiert.) Gleichwohl komponierte Eisler bis 1947 Musik zu weiteren Hollywood-Produktionen u.a. von Clifford Odets („None but the Lonely Heart“, 1944), Harold Clurman („Deadline at Dawn“, 1946), Jean Renoir („The Woman on the Beach“, 1947) und Douglas Sirk („A Scandal in Paris“, 1947). In Hollywood lernte der Komponist auch Charlie Chaplin kennen, zu dessen Stummfilm „The Circus“ von 1920 Eisler 1947 eine nachträgliche (von Chaplin für die geplante Neuproduktion als Tonfilm nicht verwendete) Filmmusik-Sequenz komponierte. (Von Eisler später als „Septett Nr. 2“ bezeichnet und 1958 veröffentlicht.) Nach seiner Remigration 1948 nach Europa arbeitete Eisler weiterhin als Filmmusik-Komponist insbesondere von österreichischen und (ost-)deutschen Produktionen u.a. mit den folgenden Regisseuren zusammen: Slatan Dudow („Unser täglich Brot“, 1949; „Frauensicksale“, 1952), Kurt Maetzig („Der Rat der Götter“, 1950), Louis Daquin (u.a. „Bel Ami“, 1954). Eine Besonderheit stellte die Musik zu Alain Resnais' Auschwitz-Film „Nuit et brouillard“ von 1955 dar.

Arnold Schönberg (Netzwerk Schönberg-Kreis): Hanns Eisler erhielt seine kompositionstechnische Ausbildung in der Hauptsache durch Arnold Schönberg, bei dem er

– mit einigen Unterbrechungen – von 1919 bis 1923 unentgeltlichen Gruppenunterricht erhielt. Die von Schönbergs Unterricht ausgehende Faszination beschrieb Eisler in der Rückschau folgendermaßen: „Plötzlich fing ich an, wirklich Musik ganz anders zu verstehen. Nicht vom Standpunkt nur des Enthusiasmus aus, der dazu selbstverständlich gehört, sondern einer, sagen wir, mit Enthusiasmus geladenen Vernunft. Hier waren Vernunft, Phantasie und Gefühl keine Gegensätzlichkeiten, sondern eine produzierte die andere. Das machte auf mich den größten Eindruck.“ (Notowicz 1971, S. 46.) Eisler stand allerdings Schönbergs beinahe autokratischer Rolle in dem um ihn versammelten Kreis durchaus kritisch gegenüber, wie sich z.B. bereits in einem Tagebuch-Eintrag von vermutlich 1921/22 zeigt: „Schönberg hat eine Ähnlichkeit mit Napoleon: auch er duldet nur Schafsköpfe in seiner Umgebung. Wenn ein Gescheiter darunter ist, dann ist er es nur deswegen, weil er ihn für blöde hält.“ (HEGA IX/1.1, S. 14.) Gleichwohl integrierte auch Eisler sich prinzipiell in die Gruppendynamik des Schönberg-Kreises. So arbeitete er 1919–21 an der Durchführung der Konzerte des von Schönberg gegründeten Vereins für musikalische Privataufführungen mit, seine 1924 von Eduard Steuermann in Prag uraufgeführte und bei der Universal Edition veröffentlichte Sonate für Klavier op. 1 ist Schönberg „in größter Verehrung“ gewidmet. Für das Sonderheft der „Musikblätter des Anbruch“ zum 50. Geburtstag Schönbergs im September 1924 schreibt er den Text „Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär“ (HEGA IX/1.1, S. 23f.), in dem – ganz im Sinne von Schönbergs Selbstverständnis – dessen Materialerneuerungen als konsequente Weiterentwicklung der Musik der „Klassiker“ beschrieben werden. Eislers 1925 publizierte „Sechs Lieder für Gesang und Klavier“ op. 2 sind „Dr. Anton Webern gewidmet“, von dem er zwischenzeitlich ebenfalls Kompositionsunterricht erhalten hatte. Nach Eislers (und Schönbergs) Übersiedlung nach Berlin Mitte der 1920er Jahre kommt es nach Äußerungen Eislers über die gesellschaftlich isolierte Lage der modernen Musik zu einem im Frühjahr 1926 brieflich ausgetragenen „Bruch“ zwischen den beiden. Eisler pflegte aber weiterhin Kontakte insbesondere zu ausübenden Musikern aus dem Schönberg-Kreis: Rudolf Kolisch führte bereits 1925 zusammen mit Joachim Stutschewsky Eislers Duo für Violine und Violoncello op. 7/1 auf. Karl Rankl, ein ehemaliger Mitschüler in Schönbergs Kompositionsunterricht, leitete 1929 mehrere Aufführungen verschiedener Chorkompositionen Eislers mit dem Berliner Schubert-Chor sowie die Uraufführung der „Maßnahme“ im De-

zember 1930 in Berlin. Olga Novakovic, ebenfalls Mitschülerin bei Schönberg, spielte in den 1920er und bis Anfang der 1930er Jahre wiederholt Eislers Klaviermusik (op. 1, 3 und 8). Rudolf Kolisch und Eduard Steuermann waren maßgeblich an der Aufnahme der Filmmusik zu Joris Ivens' „Regen“ im Rahmen von Eislers Research Program on the Relation between Music and Films 1941 in New York beteiligt. Eine frühe Fassung von Eislers „Variationen für Klavier“ wurde von Steuermann am 8. Mai 1942 in New York uraufgeführt. Ab seiner Übersiedlung nach Los Angeles 1942 hatte Eisler auch wieder näheren Kontakt mit Schönberg, dem er die „Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben“ 1944 zu dessen 70. Geburtstag widmete und den er u.a. bei der Durchführung seines Kompositionsunterrichtes unterstützte. Nach Eislers Remigration und Schönbergs Tod hielt Eisler am 17. Dezember 1954 einen Vortrag „Schönberg und sein Werk“ in der Deutschen Akademie der Künste in Berlin (DDR), der unter dem Titel „Arnold Schönberg“ Anfang 1955 auch in „Sinn und Form“ veröffentlicht wurde (EGW III/2, S. 320–332) und in dem Eisler dessen Œuvre gegen die in der DDR-Kulturpolitik verbreiteten Formalismus-Vorwürfe verteidigte.

Eine besondere Rolle spielte der ebenfalls im Schönberg-Kreis aktive Musiktheoretiker Erwin Ratz für Eisler. Ratz unterstützte Eisler jahrelang in praktischer Hinsicht durch die Herstellung von Partitur-Abschriften oder Klavierauszügen für Druckvorlagen oder Aufführungsmaterialien. Nach Eislers Emigration bewahrte Ratz zahlreiche Eisler-Autographe und Notenmaterialien auf.

## Würdigung

Eine umfassende Darstellung von Eislers kompositorischem Werk sowie seines gesellschaftlichen Engagements unter Aspekten von Gendertheorie ist im Rahmen dieses lexikalischen Artikels nicht zu leisten. Die folgenden Beobachtungen versuchen lediglich theseartig einige mögliche Forschungsperspektiven anzudeuten.

### I. Lieder über die Liebe

Von Oktober 1938 bis Januar 1939 hielt Eisler an der New School for Social Research eine Vorlesung „Lectures on the Social History of Music. Music as Human Expression“, zu der sich das (von Louise Eisler ins Englische übersetzte) Manuskript erhalten hat (EGW III/3, S. 65–133). Als Beispiel einer menschlichen Ausdrucksform und Leitfaden dieser Vorlesung wählt Eisler „as familiar and as popular a theme as is possible – love.“ („... ein ziemlich vertrautes und populäres Thema [...] – die Lie-

be.“ EGW III/3, S. 66 [249].) Dabei verfolgt er mit explizitem Bezug auf Friedrich Engels „Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats“ (1884) den dialektisch-materialistischen Ansatz, dass die verschiedenen Formen individueller Geschlechtsliebe historische Erscheinungen in Abhängigkeit von der Entwicklung der gesellschaftlichen Produktivkräfte seien. Im Laufe der – auch für ein musikalisch-technisch nicht vorgebildetes Publikum konzipierten – Vorlesung parallelisiert er vorhandene (oder in „primitiven“ Gesellschaftsformen: fehlende) Liebesformen mit deren musikalischen Ausdrucksformen und beschreibt sie als Widerspiegelungen der ökonomischen Strukturen bestimmter historischer Gesellschaften: Minnesang und die mittelalterliche Feudalgesellschaft; Madrigale und die frühkapitalistische Gesellschaft der Renaissance; Glucks Opernreform und der Merkantilismus des 18. Jahrhunderts; Mozarts „Don Giovanni“, „Figaro“ und „Zauberflöte“ und die vorrevolutionäre Gesellschaft; Beethovens „Fidelio“ und das revolutionäre Bürgertum; das romantische Klavierlied und die industrielle Revolution; Wagners „Tristan und Isolde“ sowie Debussys „Péleas et Mélisande“ und die „Dekadenz“ der europäischen Großstädte nach 1848 bis zum Ersten Weltkrieg. Der letzte Teil behandelt Schönberg und Stravinsky und die monopolkapitalistische Epoche der Gegenwart der Vorlesung. In ihr wird die gesellschaftliche Rolle der Frau von Eisler ausdrücklich problematisiert:

„The situation is especially complicated for women. A woman must follow a morality, an ethics, which was progressive in times now long passed. On the one hand, monopoly capitalism emancipated women, in developing her from a housewife to a working women [sic]. But on the other hand, she still has the housewife morality, which was progressive under feudal conditions. All the life problems which pertain to love have become very difficult to solve, and all the good old words like honor, faithfulness, fight for the truth, decency, goodness – all have been overthrown by the new morality – the money morality. The prime rule of this morality is: with money you can do anything, without it, nothing.“ („Besonders kompliziert ist die Situation für die Frauen. Sie müssen einer Moral, einer Ethik folgen, die in längst vergangenen Zeiten einmal progressiv war. Einerseits hat der Monopolkapitalismus die Frau emanzipiert, indem er sie von der Hausfrau zur Arbeiterin machte. Aber andererseits richtet sich die Frau noch immer nach der Hausfrauenmoral, die unter feudalen Verhältnissen progressiv war. Alle die Probleme des Lebens, die mit der Liebe zusammenhängen, sind sehr schwer zu lösen, und all die schönen alten

Worte wie Ehre, Treue, Kampf um die Wahrheit, Anstand, Güte, sie alle sind von der neuen Moral – der Geldmoral – über Bord geworfen. Die erste Regel dieser Moral lautet: mit Geld kannst du alles machen, ohne Geld nichts.“ EGW III/3, S. 118 [309].)

Diese Wert-Konflikte werden in Analogie zu den musikalischen Material-Umbrüchen bei Schönberg und Stravinsky gesetzt, die aus dem Ausdrucksbedürfnis der Komponisten resultierten und diese in einen Konflikt mit tradierten Regeln und Modellen brachten:

„In expressing himself the composer comes into conflict with his education, with all the aesthetics and rules of his predecessors. He must break many rules in order to express himself. But the new material which he establishes in this way comes again into conflict with the other conditions of musical expression. [...] In breaking with tonality Schönberg developed new harmonic and melodic material. This new material, however, also conflicted with the classical forms of the older tonality. When he attempted to press this new material into older forms the result was a work in which this contradiction makes the works complicated and un-understandable for you.

When Stravinsky used – in works like ‘L’Histoire du Soldat’ and ‘Petrouchka’ – naive folk melodies to build up a very nervous modern style, we can say that the folk style reached an end. In this sophisticated and artificial naïveté of Stravinsky you will find the last attempt to base art music on folk tradition.

Both masters reached, in 40 years, the limits of their own styles. Schönberg and Stravinsky tried to find a new musical security, a new basis for new material. Schönberg found it in his 12-tone technique, and Stravinsky found it in the imitation of the old classic styles. When you compare the two you will find that Schönberg is modern, while Stravinsky is mundane.“ („Indem er sich selbst ausdrückt, kommt der Komponist in Konflikt mit seiner Erziehung, mit der Ästhetik und den Regeln seiner Vorgänger. Viele Regeln muß er verletzen, um sich selbst auszudrücken. Aber das neue Material, das er auf diese Weise schafft, steht wiederum im Widerspruch zu den übrigen Formungen des musikalischen Ausdrucks. [...] Nach dem Bruch mit der Tonalität entwickelte Schönberg ein neues harmonisches und melodisches Material. Dieses neue Material geriet jedoch zugleich in Widerspruch zu den klassischen Formen der älteren Tonalität. Als er versuchte, es in ältere Formen zu pressen, führte das zu einem widersprüchlichen Ergebnis. Das machte das Werk kompliziert und unverständlich. Wenn Stravinsky – in Werken wie ‚Die Geschichte vom Soldaten‘

oder ‚Petruschka‘ – naive Volksweisen verwendet, um einen äußerst nervösen, modernen Stil zu schaffen, so können wir sagen, daß hier der Folklorestil ein Ende erreichte. In dieser artifizierten Naivität von Stravinsky haben Sie den letzten Versuch, Kunstmusik auf folkloristischer Grundlage aufzubauen. Beide Meister erreichten in vierzig Jahren die Grenzen ihres Stils. Schönberg und Stravinsky versuchten eine neue musikalische Sicherheit zu finden, eine neue Grundlage für neues Material. Schönberg fand sie in der Zwölftontechnik, Stravinsky in der Nachahmung klassischer Stile. Wenn Sie die beiden vergleichen, werden Sie feststellen, daß Schönberg modern, Stravinsky dagegen mondän ist.“ EGW III/3, S. 119 [310].)

Eislers Darstellung ist aus heutiger Perspektive sowohl in musikhistoriographischer als auch kulturwissenschaftlicher Hinsicht problematisch. (Einige von Eisler herangezogene musikgeschichtliche Details sind ungenau. Mit der Widerspiegelungs-Theorie konkurrieren inzwischen verschiedene kultur- und sozialwissenschaftliche Modelle, die das Verhältnis von Ökonomie und anderen Gesellschaftsbereichen differenzierter beschreiben: Diskurs-Analyse, Systemtheorie u.a.) Die Vorlesung bietet gleichwohl einen charakteristischen Einblick in Eislers theoretische Auffassungen, deren durch das Thema Liebe evozierten gendertheoretischen Implikationen in einer genaueren Analyse herausgearbeitet werden könnten.

Obwohl er parallel zu dieser Veranstaltung auch einen Kompositionskurs an der New School anbot, spricht Eisler in den Lectures nicht über seine eigene Musik. Insbesondere in vielen seiner Lieder findet sich aber das Thema Liebe durchaus auf unterschiedlichste Weise verarbeitet. So fasst Eisler im 1957 erschienenen zweiten Band der „Lieder und Kantaten“ einige seiner im Laufe der vorgegangenen fünfundzwanzig Jahre komponierten Lieder ausdrücklich zu „Sieben Lieder über die Liebe“ zusammen:

1. „Lied eines Freudenmädchens“ (Brecht)
2. „Von Wolkenstreifen leicht befangen“ [sic] (Goethe-Fragment)
3. „Heiratsannonce (Liebeslied eines Kleinbürgermädchens)“
4. „Verfehlte Liebe“ (Heine)
5. „Heiratsannonce (Liebeslied eines Grundbesitzers)“
6. „Lied der Kupplerin“ (Brecht)
7. „Und endlich“ (Altenberg)

Durch die Zusammenstellung vermischt Eisler verschiedene Stile und die chronologische Reihenfolge der Entstehungsdaten der Lieder. (Dieses Sammlungsprinzip prägt

insbesondere die ersten beiden Bände der „Lieder und Kantaten“ auch insgesamt.) Die beiden frühesten Lieder sind die beiden „Heiratsannoncen“ aus den „Zeitungsausschnitten“ op. 11 von 1927. In diesen hatte Eisler verschiedene einem traditionellen Verständnis von Lyrik krass entgegenstehende Texte (Kinderreime, Erklärungen eines Landesschulrates, Roman-Ausschnitte) in einer Folge von chromatisch gearbeiteten Klavierliedern komponiert, die Eisler später einen „Protest gegen die [...] bürgerliche Konzertlyrik“ nannte und als „völlig ernst und völlig unironisch“ bezeichnete (Notowicz 1971, S. 50). Die Texte der beiden „Heiratsannoncen“ weisen deutliche ökonomische Subtexte auf. So präsentiert sich das Kleinbürgermädchen in ihrer Anzeige als „neunundzwanzig Jahre alt, aus Grundbesitzersfamilie, angeblich schön, gesund, häuslich erzogenes Mädchen“: kompensiert also ihr – unter dem Gesichtspunkt einer bürgerlichen Eheschließung dieser Zeit – nicht mehr mädchenhaftes Alter durch den Hinweis auf ihre reiche Herkunft. Der verwitwete und vermögende Grundbesitzer sucht sowohl eine Mutter für sein Kind als auch eine Sexualpartnerin, was er aber nur verklausuliert formuliert: „Ich suche Verständnis, innerliches seelisches Leben, kein Vermögen, kein Vermögen.“ Die auf diese Weise offen zutage tretende ökonomische Bedingtheit der in den Anzeigen artikulierten Liebeskonzepte soll laut Vortragsanweisungen beider Lieder „ohne Parodie“ vorgetragen werden. (Die Anweisung des Kleinbürgermädchens ist in dieser Hinsicht am ausführlichsten: „ohne Parodie, Humor, Witz etc. vorzutragen“.) Die Musik protokolliert die Zusammenhänge zwischen Ökonomie und Liebe, häufig deckt sie implizite Inhalte der Texte auf – am deutlichsten die erotische Komponente der Wünsche des Grundbesitzers durch eine Paraphrase von Wagners Tristan-Akkord in der Klavierbegleitung.

Die beiden Brecht-Vertonungen „Lied eines Freudenmädchens“ und „Lied der Kupplerin“ sind Klavierfassungen zweier Stücke aus Eislers 1934–1936 entstandenen Bühnenmusik zu „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“, die sich am Song-Stil von Kurt Weills Musik für „Die Dreigroschenoper“ orientieren. Hier treten parodistische Elemente deutlich in den Vordergrund, insbesondere durch die musikalischen Bezüge auf Stil-Modelle kommerzieller Unterhaltungsmusik. (Das „Lied der Kupplerin“ zitiert darüber hinaus auch wieder – wie die „Hochzeitsannonce“ des Grundbesitzers aus den „Zeitungsausschnitten“ – den Tristan-Akkord.) Im Kontext der Bühnenmusik haben die Songs eine bestimmte Funktion im Sinne von Brechts epischen Theater: Die Bühnenhandlung

wird unterbrochen und die Figuren präsentieren einen sozialen Gestus. Als Klavierlieder „über die Liebe“ wird dieser Gestus von den konkreten Bühnenfiguren abgelöst und gleichsam „rein musikalisch“ dargestellt: D.h. die parodistischen Effekte verweisen auch auf die gesellschaftliche Funktion der verwendeten Unterhaltungsmusik-Modelle.

Das Goethe-Fragment (dessen durch einen Druckfehler korrumpierter Textanfang richtigerweise „Von Wolken streifenhaft befangen“ lautet: vgl. EGW I/16, S. 252) sowie das Heine- und das Altenberg-Lied wurden vermutlich 1953/54 komponiert und zeigen eine „Zurücknahme“ (EGW III/7, S. 237f.) des kompositorischen Materials, die an die wenige Jahre zuvor entstandenen „Neuen deutschen Volkslieder“ erinnert. Im Unterschied zu diesen weist aber insbesondere die Klavierbegleitung mit ihren einfachen Akkorden eine extreme Abstraktion auf und erzeugt auch dadurch eine besondere lyrische Intensität. Alle drei Lieder beziehen sich deutlich auf E-Dur, die Harmonik bleibt aber in verschiedenen Hinsichten sperrig: Im Goethe-Fragment wird die Tonart zunächst nur durch d-Moll- und C-Dur-Klänge auffangende Halbschlüsse auf H-Dur ausgedrückt; „Verfehlte Liebe“ sinkt von scheinbar sentimental-klischeehaften chromatischen Fortschreitungen in unwillkürlich herbe Dissonanzen ab; und in „Und endlich“ wechseln sich lange Strecken hindurch E-Dur als Quartsextakkord und gis-Moll als Sextakkord ohne eigentlichen Bass in hoher Lage mechanisch ab. Alle drei Gedichttexte handeln von Liebe in einem nicht erfüllten, d.h. problematischen Sinn: als Sehnsucht (Goethe), Verfehlung (Heine) und Verlust (Altenberg). Die Markierung einer geschlechtsspezifischen Zuordnung der lyrischen Subjekte bleibt im Unterschied zu den vier anderen Liedern der Sammlung offen. Diese Offenheit und der teilweise abstrakte Tonsatz ermöglichen es – zumal in dem gleichzeitig historisierenden und aktualisierenden Kontext der „Sieben Lieder“ und der „Lieder und Kantaten“ –, den Inhalt der Lieder auf sich selbst zu beziehen. Insbesondere „Verfehlte Liebe“, als Mittelpunkt der „Sieben Lieder“, lässt sich auf diese Weise auch als eine lyrisch-musikalische Reflektion über das Scheitern einer Liebe nicht nur zu einer Person, sondern des eigenen Lebensentwurfs und künstlerisch-politischen Programms deuten (vgl. John 1998). Liebe wird in diesen drei – im Vergleich zu den vier anderen – aktuellen Liedern nicht mehr nur als gesellschaftlich bedingt dargestellt, sondern umgekehrt die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft als eine problematische Liebe allegorisiert.

## II. Trauer und Melancholie („Subjektivationen“)

Das Chorlied „Ändere die Welt, sie braucht es“ aus dem Lehrstück „Die Maßnahme“ hat in der von Eisler komponierten Version folgenden Text:

Mit wem säße der Rechtliche nicht zusammen dem Rechte zu helfen?

Welche Medizin schmeckte zu schlecht dem Sterbenden?

Welche Niedrigkeit begingst du nicht, um die Niedrigkeit auszutilgen?

Könntest du die Welt endlich verändern, wofür wärest du dir zu gut?

Wofür wärest du dir zu gut?

Verfinke in Schmutz, umarme den Schlächter, aber ändere die Welt, sie braucht es.

Wer bist du?

Das Gedicht besteht aus mehreren Fragen und einem Satz mit Anweisungen. In Brechts Dramentext endet das Gedicht mit dem Satz „Ändere die Welt: sie braucht es!“. Die Frage „Wer bist du?“ folgt dort bereits auf „wofür wärest du dir zu gut?“. (Die Wiederholung dieser Frage ist ebenfalls eine kompositorische Entscheidung Eislers, im Gedicht erscheint sie nur einmal.) Die Umstellung der vermeintlich rhetorischen Frage (im Sinne von: Wer glaubst du zu sein, dass du dir für etwas zu gut sein könntest?) an das Ende des Textes modifiziert dessen Pointe, auf die Fragen mit einer (vermeintlich) klaren Aufforderung zu antworten, und verändert ihren Sprechakt in eine direkte und dadurch irritierende Frage: Wer bist du? Wer bist du überhaupt? (In einer Mitte der 1950er Jahre angefertigten Fassung des Liedes für Solo-Stimme und Klavier [LuK 2] betont Eisler die an das Ende gestellte Frage noch deutlicher, indem die beiden ersten Worte um einen Notenwert verdoppelt werden, die Frage mithin einen ganzen Takt verlängert wird.) Im Kontext des Lehrstücks „Die Maßnahme“ wird die Irritation zum Teil aufgefangen durch verschiedene Bezüge im Stück: Die kommunistischen Agitatoren haben im zweiten Bild („Die Auslöschung“) für ihre politische Arbeit im Untergrund nicht nur falsche Identitäten angenommen (sie tragen Masken auf der Bühne), sondern sie haben sich auch bereit erklärt, persönliche Interessen und Tugenden aufzugeben. („Wer für den Kommunismus kämpft, hat von allen Tugenden nur eine: daß er für den Kommunismus kämpft.“) Die Frage „Wer bist du?“ erinnert daran und

verknüpft das frühere Bild mit dem fünften („Was ist eigentlich ein Mensch?“), an dessen Ende „Ändere die Welt...“ erklingt. Gleichzeitig weist sie voraus auf das letzte Bild („Die Maßnahme“ bzw. „Die Grablegung“), in denen die Agitatoren den jungen Genossen töten werden – weil dieser sich in der kritischen Situation auf seine Identität als „Mensch“ zurückzieht (er zerreißt seine Maske) und dadurch den Erfolg der politischen Mission gefährdet. Der Bezug der Frage zu diesem Schluss wird auch durch den Trauer-Charakter der Musik geleistet, der nicht zuletzt durch Anleihen an Bachs Passionen hergestellt wird. (Vgl. Rienäcker 2012: In der ein Jahr später entstandenen Bühnenmusik zu „Die Mutter“ verwendet Eisler verschiedene Elemente von „Ändere die Welt...“ in der „Grabrede über einen Genossen, der an die Wand gestellt wurde“ wieder.) Die Irritation bleibt aber trotz oder auch gerade aufgrund dieser stückinternen Bezüge bestehen: „Wer bist du?“ Die Musik gibt keine Antwort. Vielmehr formuliert sie die Frage selbst mit und ist gleichzeitig auch ein möglicher Adressat: Die Harmonik des Lieds ließe sich durch Anfangston und Schlussklang lediglich schematisch auf c-Moll beziehen, changiert aber zwischen c-Moll, f-Moll und b-Moll in einer für Eisler spezifischen „schwebenden Tonalität“. Der Ausdruckscharakter der Trauer wird verbunden mit einer Problematisierung auch der musikalischen Identität und führt zu den Folgefragen: Wer trauert? Und um wen wird getrauert? Auch am Ende des Berichts der Agitatoren in „Die Maßnahme“ weiß der Zuschauer nicht, ob jemand (die Agitatoren? der Kontrollchor? das Publikum?) den jungen Genossen überhaupt betrauert und wer dieser „eigentlich“ war: Nicht zuletzt bleiben sein biologisches Geschlecht oder seine Genderidentität offen.

Judith Butler hat das Verhältnis von problematischer Trauer und (geschlechtlicher) Identitätsbildung – unter Rückgriff auf eine Begriffsunterscheidung von Sigmund Freud – als melancholisch bezeichnet: „The formula ‚I have never loved‘ someone of similar gender and ‚I have never lost‘ any such person predicates the ‚I‘ on the ‚never-never‘ of that love and loss. Indeed, the ontological accomplishment of heterosexual ‚being‘ is traced to this double negation, which forms its constitutive melancholia, an emphatic and irreversible loss that forms the tenuous basis of that ‚being.‘“ („Die Formel: ‚Ich habe nie‘ jemanden gleichen Geschlechts ‚geliebt‘ und ‚ich habe nie‘ eine solche Person ‚verloren‘, gründet das ‚Ich‘ auf das ‚nie-nie‘ dieser Liebe und dieses Verlustes. In der Tat wird die ontologische Vollendung des heterosexuellen ‚Seins‘ auf diese doppelte Negation zurückverfolgt, die

seine konstitutive Melancholie bildet, ein emphatischer und irreversibler Verlust, der die schmale Basis dieses ‚Seins‘ ausmacht.“ Butler 1997, S. 23 [2001, S. 27].) Es wäre interessant, auf der Grundlage dieses Modells einer paradox strukturierten „subjection“ („Subjektivation“) große Teile der Musik Eislers auf die in ihr thematisierte Trauer sowie latent vorhandene Melancholie zu befragen – und zwar mit Blick sowohl auf ihre eigene Identität als einer Musik mit musikalisch-technischem und künstlerisch-ästhetischem Anspruch als auch auf die von ihr transportierten Identitätsangebote als „angewandte Musik“ einer konkreten politischen Bewegung. Auch ein vermeintlich einfaches und funktionales Kampflied wie „Lied der Komintern“ thematisiert mitunter Trauer („Wir haben die besten im Kampfe verloren“), wendet sie aber musikalisch in eine widersprüchliche Mischung aus kämpferischem Zorn (gegen den „Klassenfeind“) und melancholischer Resignation darüber, dass der politische Konflikt im Sinne der politischen Identität der das Lied Singenden (als unterdrückte Klasse) nur über eine Gewalt beinhaltende Revolution gelöst werden kann. Und über seine kammermusikalische Zwölftonkomposition „Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben“ für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier von 1941 (gleichzeitig eine Musik zu dem 1929 entstandenen Film „Regen“ von Joris Ivens) sagt Eisler selbst explizit: „Regen steht als Zeichen für Trauer. So war gewissermaßen ‚Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben‘ auch: die vierzehn Arten, mit Anstand traurig zu sein. Auch das gehört zur Kunst. Ich will nicht sagen, daß es das Zentralthema des 20. Jahrhunderts ist, sagen wir: die Anatomie der Trauer – oder die Anatomie der Melancholie. Aber auch das kann in einem Œuvre vorkommen.“ (EGW III/7, S. 16.) Eine problematische Trauer tritt nicht zuletzt in Eislers Musik zu Filmen in den Vordergrund, die den Holocaust thematisieren, insbesondere in „Nuit et brouillard“.

## Quellen

Die folgende Aufstellung versammelt nicht nur Quellen und Literatur mit expliziten Gender-Fragestellungen, sondern bringt neben den für den vorliegenden Artikel herangezogenen Arbeiten – in der Regel: neuere – allgemeinere Eisler-Quellen und -Literatur, die auch für eine gendertheoretische Beschäftigung mit Eisler nützlich sind.

Das Archiv der Akademie der Künste Berlin beherbergt das Hanns-Eisler-Archiv sowie die Sammlungen Louise Eisler-Fischer und Stephanie Eisler.

Editionen (Auswahl; vgl. auch Grabs 1984 und Ahrend 2015):

LuK: Zwischen 1956 und 1966 erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig zehn Bände „Lieder und Kantaten“ mit zum größten Teil von Eisler selbst zusammengestellter Vokalmusik (vgl. Ahrend 2005).

EGW: Nach Eislers Tod erschienen beim Deutschen Verlag für Musik in Leipzig seit 1968 die Gesammelten Werke Eislers (EGW), von denen bis 1983 insgesamt neun Bände in drei Serien (I: Vokalmusik, II: Instrumentalmusik, III: Schriften) erschienen sind: EGW I/10 (Kammerkantaten), I/16 (Lieder für eine Singstimme und Klavier), I/18 (Neue deutsche Volkslieder, Chansons, Kinder- und Jugendlieder), II/3 (Suiten für Orchester Nr. 5 und 6), III/1–3 (Musik und Politik. Schriften), III/4 (Komposition für den Film) und III/7 (Gespräche mit Hans Bunge). (Vgl. auch Grabs 1984, S. 28 und 181f.)

HEGA: Nach der Wiedervereinigung erscheint seit 2002 die von der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft herausgegebene Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA) bei Breitkopf & Härtel: <https://www.breitkopf.com/work/8223/hanns-eisler-gesamtausgabe-hega>

Weitere wichtige Ausgaben von Schriften Eislers sind:  
Eisler, Hanns. *Composing for the Films*. New York 1947.  
Eisler, Hanns. *Komposition für den Film*. Berlin 1949.  
Eisler, Hanns. *Johann Faustus*. Berlin 1952.

Die Verhöre Eislers vor dem Committee on Un-American Activities sind veröffentlicht als: Committee on Un-American Activities. House of Representatives. Hearings regarding Hanns Eisler. House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Washington: United States Government Printing Office 1947.

Die FBI-Akten über Hanns Eisler sind online zugänglich unter: <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler>

Literatur:

Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main 1970–1986.

- Adorno, Theodor W. Notizen über Eisler. In: Frankfurter Adorno-Blätter VII. Hg. von Rolf Tiedemann. München 2001. S. 121–134.
- Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns. Komposition für den Film. Hg. von Johannes C. Gall. Frankfurt am Main 2006.
- Ahrend, Thomas. Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers. Zu Form und Verfahren in den Variationen, Berlin 2006 (= Musikwissenschaft an der TU Berlin 7).
- Ahrend, Thomas. „Das Wunderland“: Tonality and (Political) Topography in Eisler’s Songs Around 1950. In: Tonality Since 1950. Hg. von Felix Wörner, Ullrich Scheidegger und Philip Rupprecht. Stuttgart 2017. S. 105–127.
- Ahrend, Thomas. Materialien zur Editions-geschichte der „Lieder und Kantaten“ von Hanns Eisler. In: Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates. Hg. von Matthias Tischer. Berlin 2005. S. 238–259.
- Ahrend, Thomas. „Mir ist beinah, ich wäre wer...“. Zu Hanns Eislers „Palmström“, op. 5. In: Hanns Eisler: ein Komponist ohne Heimat? Hg. von Hartmut Krones. Wien 2012, S. 35–51.
- Ahrend, Thomas. „Wir werden ihnen unser Gesicht nicht zeigen...“ Eislers Musik zum Fernsehfilm „Esther“. In: Kompositionen für den Film. Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik. Hg. von Peter Schweinhardt. Wiesbaden 2008 (Eisler-Studien 3), S. 185–210.
- Ahrend, Thomas. Zur Geschichte der Eisler-Editionen. In: Musikeditionen im Wandel der Geschichte. Hg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer. Berlin 2015, S. 684–703.
- Anders, Günter: „Ästhetische Wertmaßstäbe entsprechen ausschließlich Klassen-Interessen und dienen diesen“ [Eröffnungsreferat der zweiten Sitzung der Arbeitsgemeinschaft über dialektischen Materialismus und Musik vom 15. November 1931]. In: Ders. Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente. Hg. von Reinhard Ellensohn. München 2017, S. 193–198.
- Bunge, Hans (Hg.). Die Debatte um Hanns Eislers Johann Faustus. Eine Dokumentation. Berlin 1991.
- Bunge, Hans / Eisler, Charlotte. Gespräch über Hanns Eisler mit Lotte Eisler [1964]. Tonbandtranskription (Typoskript). Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanns-Eisler-Archiv 10850.
- Butler, Judith. The Psychic Life of Power. Theories in Subjection. Stanford 1997. (Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Aus dem Amerikanischen von Rainer Ansén. Frankfurt am Main 2001.)
- Dahin, Oliver. The Pastness of the Present: Musical Structure and ‘Uncanny Returns’ in Eisler’s Score to “Nuit et Brouillard”. In: Eisler-Mitteilungen 38 (Juni 2005). S. 17–20.
- Deeg, Peter. Filmographie: Hanns Eisler in Hollywood. In: Weber 2012. S. 488–503.
- Deeg, Peter. Man spielte mit der Faust Klavier. Imre Weisshaus zwischen Henry Cowell und Hanns Eisler, 1926–1935. In: Arma, Paul. Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934. Mit begleitenden Beiträgen von Peter Deeg, Simone Hohmaier und Tobias Widmaier. Hg. von Tobias Widmaier. Bidingen 2016. S. 174–222.
- Deeg, Peter. „Ich will mich unter Blumen schlafen legen.“ Der Komponist Hanns Eisler als Soldat der k.u.k. Armee. In: Zwischen den Fronten. Leben und Sterben im Ersten Weltkrieg. Hg. vom Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute. Bonn 2014. S. 248–265.
- Eisler-Fischer, Louise. Es war nicht immer Liebe. Hg. von Maren Köster, Jürgen Schebera und Friederike Wißmann. Wien 2006.
- Fasshauer, Tobias. Kontrapunkt und Sozialtheorie / Music Rediscovered. Hanns Eislers Kurse in den Vorlesungsverzeichnissen der New School for Social Research. In: Eisler-Mitteilungen 29/30 (Juni/Oktober 2002), S. 18–21/20–23.
- Fladt, Hartmut. Mehr als ein Spiegel ihrer Zeit. Eislers „Zeitungsausschnitte“ für Gesang und Klavier op. 11. In: Eisler-Mitteilungen 61 (April 2016). S. 17–21.
- Friedmann, Ronald. Ulbrichts Rundfunkmann. Eine Gerhart-Eisler-Biographie. Berlin 2007.

Gall, Johannes. Hanns Eisler Goes Hollywood. Das Buch „Komposition für den Film“ und die Filmmusik zu „Hangmen Also Die“. Wiesbaden 2015 (Eisler-Studien 5).

Glanz, Christian. Hanns Eisler. Werk und Leben. Wien 2008 (Neue Musikportraits 4).

Goehr, Lydia. Political Music and the Politics of Music. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 (Winter 1994), S. 99–112.

Grabs, Manfred. Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur. Ein Handbuch. Leipzig 1984.

Gutmann, Hedi. „Fühle mich verpflichtet, Euch von all dem in Kenntnis zu setzen.“ Aus der Komintern-Akte von Hedi Gutmann. Hg. von Peter Deeg. In: *Eisler-Mitteilungen* 56 (Oktober 2013), S. 17–19.

Hart, Heidi. Broken Text and Spiky Serialism. Formal Play as Protest in Hanns Eisler’s Hölderlin Fragments. In: *Eisler-Mitteilungen* 61 (April 2016), S. 25–27.

Heher, Hannes. Die Eislers. Einige Anmerkungen zu Rudolf und Charlotte. In: Hanns Eisler. Mensch und Masse. Hg. von Michael Haas und Wiebke Korn. Wien 2009. S. 46–55.

Hering, Sabine / Schilde, Kurt. Kampfname Ruth Fischer. Wandlungen einer deutschen Kommunistin. Frankfurt am Main 1995.

Hermann, Dieter B. „Ich bin mit jedem Lob einverstanden.“ Hanns Eisler im Gespräch 1960–1962. Leipzig 2009.

John, Eckhard. Verfehlte Liebe? Hanns Eisler und die politische Musik. In: Hanns Eisler. □s müßt dem Himmel Höllenangst werden. Hg. von Maren Köster. Hofheim 1998 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts 3), S. 154–169.

Mugrauer, Manfred. Kanon der Familie Wolf. Stephanie Eisler und Otto Wolf („Peter Loos“) im Umfeld von ÖFF und KPÖ. In: *Eisler-Mitteilungen* 56 (Oktober 2013), S. 36–41.

Notowicz, Nathan. Wir reden hier nicht von Napoleon.

Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler. Hg. von Jürgen Elsner. Leipzig 1971.

Phleps, Thomas. Verkehrswege des „Tristan“-Akkords bei Hanns Eisler. In: *Musik-Kontexte*. Festschrift für Hanns-Werner Heister. Hg. von Thomas Phleps und Wieland Reich, Band 2, Münster 2011, S. 713–724.

Reiber, Hartmut. „Grüß den Brecht“. Das Leben der Margarete Steffin. Berlin 2008.

Rienäcker, Gerd. „...“, aber ändere die Welt, sie braucht es!“. In: Hanns Eisler. *Angewandte Musik*. Hg. von Ulrich Tadday. München 2012 (Musik-Konzepte Sonderband). S. 64–81.

Roth, Markus. Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers Hollywood Liederbuch. Hofheim 2007 (sinefonia 7).

Schebera, Jürgen. Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten. Mainz u.a. 1998.

Schweinhardt, Peter. Fluchtpunkt Wien. Hanns Eislers Wiener Arbeiten nach der Rückkehr aus dem Exil. Wiesbaden u.a. 2007 (Eisler-Studien 2).

Schweinhardt, Peter / Gall, Johannes C. Composing for Film: Hanns Eisler’s Lifelong Film Music Project. In: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Hg. von David Neumeier. Oxford u.a. 2014. S. 131–187.

Shreffler, Anne C. „Music Left and Right“: A Tale of Two Histories of Progressive Music. In: *Proceedings of the British Academy* 185 (2013), S. 67–87.

Stegmann, Vera. „Frauensicksale“: A DEFA Film Viewed in Light of Brecht’s Critique of the Opera and Eisler/Adorno’s Theory of Film Music. *German Studies Review* 28/3 (Oktober 2005). S. 481–500.

Steffin, Margarete. Briefe an Lou und Hanns Eisler (1938–1941). Hg. von Gesine Bey. In: *The Brecht-Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 33 (2008). S. 171–232.

Weber, Horst. I am not a hero, I am a composer. Hanns Eisler in Hollywood. Hildesheim u.a. 2012.

Wißmann, Friederike. Hanns Eisler. Komponist, Welt-

bürger, Revolutionär. München 2012.

Wlodarski, Amy Lynn. Excavating Eisler. Relocating the Memorial Voice in "Nuit et Brouillard". In: Kompositionen für den Film. Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik. Hg. von Peter Schweinhardt. Wiesbaden 2008, S. 185–210.

### Forschungsbedarf

Zu den biographischen Kontexten der Ehefrauen und Lebensgefährtinnen von Eisler sowie zu anderen Frauen aus seinem Umfeld liegen unterschiedlich umfangreiche Materialsammlungen vor (Eisler-Fischer 2006, Reiber 2008, Steffin 2008, Weber 2012, Gutmann 2013, Mugaer 2013). Weitere biographische Forschung insbesondere zu Charlotte Eisler wäre wünschenswert. (Noch nicht vollständig ausgewertetes Material bei Bunge/Eisler [1964].)

Eine Forschung zu Hanns Eisler unter Genderaspekten im engeren Sinn, d.h. als einer Untersuchung sozialer Konstruktion von Geschlechterdifferenzen durch Musik als kultureller Praxis bzw. Spuren solcher Konstruktionen durch andere gesellschaftliche Praktiken in der Musik selbst fand bislang nicht statt. Gleichwohl ist die gesamte Eisler-Forschung geprägt von den in Eislers Biographie und Musik hervortretenden Spannungsfeldern verschiedenster gesellschaftlicher Differenzen, vor allem der von Musik und Politik und damit zusammenhängend auch von: „volkstümlicher“ und „formalistischer“ Musik bzw. von „tonaler Musik“ und „atonaler Musik“ oder „Zwölftonmusik“; von Heimat und Exil; von Widerstand und Opportunismus gegenüber politischer Macht usw. Große Teile der Forschungsliteratur bemühen sich in der Regel um eine Positionierung Eislers innerhalb dieser Differenzen und deren Bewertung, sei es bei der Frage nach der eigentlichen politischen Gesinnung des Komponisten oder des ästhetischen Wertes bzw. der politisch-gesellschaftlichen Funktionalität seiner Kompositionen. Fragestellungen nach möglichen Zusammenhängen dieser Differenzen mit Gender-Differenzen wären vermutlich sowohl für die Eisler-Forschung als auch für die musikwissenschaftliche Gender-Forschung eine lohnende Perspektive.

### Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/19865132>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

□ <http://d-nb.info/gnd/118529692>

Library of Congress (LCCN):

□ <http://lccn.loc.gov/n50032733>

### Autor/innen

Thomas Ahrend

### Bearbeitungsstand

Redaktion: Martina Bick

Zuerst eingegeben am 15.03.2018

Zuletzt bearbeitet am 17.03.2018

**[mugi.hfmt-hamburg.de](http://mugi.hfmt-hamburg.de)**

Forschungsprojekt an der

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard

Harvestehuder Weg 12

D – 20148 Hamburg