

Vorwort

Im Gespräch über seine *Ernsten Gesänge* merkt Eisler auf die Nachfrage nach der sachlichen „Essenz“ seiner „poetischen Erklärung“ der Hölderlin-Vertonung *Komm ins Offene, Freund!* wie nebenbei an, man könne eben „Poesie nur poetisch beschreiben“. Es wäre pedantisch festzustellen, dass dies unrichtig ist – natürlich kann man Poesie unpoetisch beschreiben –, denn das *Aperçu* zielt ja darauf ab, dass Eisler Annäherungen an Poesie, die nicht vom Poetischen ausgehen, uninteressant oder irrelevant findet. Doppeldeutig, womöglich mit Bedacht, bleibt die Aussage trotzdem: Soll dasjenige deskriptiv dingfest gemacht werden, was an Poesie poetisch ist; oder soll die Beschreibung selbst in poetischer Weise erfolgen?

Die hinter Eislers Äußerung stehende schlichte Frage, mit welchen Worten und bis zu welchen Grenzen sich denn künstlerische Gebilde beschreiben lassen, bestimmt – bewusst oder nicht – alle analytische Bemühung, und die damit verbundenen Probleme potenzieren sich mit jeder hinzu tretenden medialen Ebene. In der Analyse von Filmmusik erreicht die Fragestellung eine Zuspitzung: Was ist eigentlich erreicht, wenn man die unterschiedlichen visuellen Aspekte und Bestandteile der Tonspur (Musik, Geräusch, Sprache) für sich umfassend zu beschreiben und mit je spezifischen Methoden zu analysieren versucht? Was wäre erreicht, wenn eine befriedigende Methode zur Verfügung stünde, alle Ebenen des Gesamtkunstwerks Film etwa in einer ausgefeilten Graphik dergestalt zu repräsentieren, dass die strukturelle Darstellung sowohl der Einzelkünste als auch ihrer jeweiligen Interaktionen akribisch nachvollzogen werden könnte? Erführe man dadurch mehr über den Film als durch eine musikalisch und filmisch einschlägig informierte, auf sprachliche Schilderung setzende Beschreibung der multimedialen Abläufe? Oder lässt sich auch der Film nur poetisch, oder gar: ‚filmisch‘ beschreiben?

Über diesen allgemeinen Fragenkomplex hinaus hat sich in den Beiträgen des vorliegenden Bandes – so unterschiedlich sie gedanklich und methodisch geprägt sind – für den speziellen Fall Eislers einmal mehr der nachhaltige Charme seiner experimentellen Arbeit im Filmmusikprojekt als diskursprägend erwiesen, sowie vor allem das Vorliegen des daraus hervorgegangenen theoretischen Gemeinschaftswerkes *Komposition für den Film*. Anfängliche Impulse des Herausgebers, den Blick von Filmprojekt und Filmbuch wegzulenken, haben viele der Autoren letztendlich behutsam und höflich, mit guten Gründen und natürlich zum Besseren der Texte ignoriert. Denn so sehr die Früchte des Rockefeller-Projektes in Eislers Arbeit für den Film auch als Ausnahmeerscheinungen verstanden werden können, als Durchgangsetappe, vor und nach der jeweils etwa eineinhalb Dekaden teils deutlich anders gearteter Filmkompositionen stehen, so sehr bildet es doch Gravitationszentrum und Schlüssel zu wichtigen Aspekten von Eislers Filmschaffen.

Komposition für den Film erscheint in den versammelten Beiträgen (deren Abstracts finden sich am Ende dieses Bandes) in unterschiedlichen Perspektiven: als Teil einer in die Frankfurter Schule reichenden Debatte (Barry Salmon); im Zusammenhang einer weiteren Diskussion über Verfremdung, Autonomie, dramaturgisches Kontrapunktieren und Synchronisieren, vorab in Verbindung mit der Theorie Michel Chions (David Neumeyer und James

Buhler); vor dem Hintergrund erzähltheoretischer Annäherungen, die in *Komposition für den Film* impliziert sind (Guido Heldt); oder – dies ein in der bisherigen Literatur fast gar nicht verfolgter Aspekt – in seiner wirkungsgeschichtlichen Einbettung über das filmmusikalische Werk Hanns Eislers hinaus (Roberto Kolb, Breixo Viejo). Das Buch fungiert als mehr oder weniger stark genutzter theoretischer Bezugspunkt für Phänomene wie filmisch-musikalische Erinnerungsprozesse (Amy Wlodarski), Montage (Tobias Faßhauer), filmmusikalische Dramaturgie (Peter Schweinhardt) und die Reflektion von Graden der Verbindung von musikalischer Form und filmischer Erzählung (Thomas Ahrend, Oliver Dahin, Johannes C. Gall).

Für die lockere, nicht kategorisch zu verstehende Anordnung der Beiträge war Grad und Art des Bezugs auf Adornos und Eislers Buch allerdings nur in einem Punkt ausschlaggebend: Barry Salmons Problematisierung der kompositorischen Praxis in Fokussierung auf die Buch-Theorie ist an den Schluss gestellt. Eröffnet wird der Band mit zwei Beiträgen, die unter Einbeziehung mehrerer Werke auf allgemeinere Aussagen zu Eislers Stellung als Filmkomponist zielen. Es folgen analytische Auseinandersetzungen mit einzelnen Werken, chronologisch von *Niemandsland* (1931) bis *Esther* (1962), dann die beiden über Eislers Filmmusik hinausweisenden Texte von Roberto Kolb und Breixo Viejo.

Wenn alle Texte selbstverständlich auch *Komposition für den Film* rezipieren, so handelt es sich doch vor allem um je unterschiedliche Befassungen mit *Kompositionen* für den Film und die dergestalt fortschreitende Kenntnis der Filmmusik Hanns Eislers. Dabei gewinnt zugleich die Tatsache, dass Adorno/Eislers Buch-Theorie und Eislers Leinwand-Praxis keineswegs immer in Einklang stehen, zunehmend den wohlverdienten Charakter der Trivialität. Dass Eisler die im Filmbuch formulierten Standards andererseits sehr häufig und an teils überraschenden Stellen einlöst, erscheint dadurch umso bemerkenswerter. Deutlich wird allemal, dass sowohl das Buch als auch die Filme für sich genommen weitere Wirkungskreise ziehen als sie das in ihrer Verbindung je tun könnten.

Für das Zustandekommen dieses Bandes möchte ich mich beim Verlag Breitkopf & Härtel bedanken, für kritische Lektüre bei Peter Deeg, und für die inhaltliche Zusammenarbeit schließlich bei allen Autoren, in besonderem Maße aber bei Oliver Dahin und Johannes C. Gall, die von diesem Band an auch für die Reihenherausgabe der *Eisler-Studien* mit verantwortlich sein werden.

Potsdam, im August 2008

Peter Schweinhardt

Foreword

While discussing his *Ernste Gesänge* and the question of the objective “essence” of his “poetic explanation” of the Hölderlin setting *Komm ins Offene, Freund!* with Hans Bunge, Eisler remarks, as if in passing, that “poetry can only be described poetically”. It would be pedantic to claim that this is untrue – poetry can of course be described unpoetically – as the essential point of this aperçu is that Eisler finds approaches to poetry which do not proceed from the poetic uninteresting or irrelevant. Perhaps deliberately, the statement nevertheless remains ambiguous: should the poetic in poetry be descriptively fixed, or must the description itself proceed in a poetical way?

The simple question underlying Eisler’s remark, namely which words and to which limits artistic objects can be described, determines – consciously or not – all analytical endeavours, and the problems associated with these increase with every additional medial level. In film music analysis the problem is intensified: what is really achieved if the various different visual aspects and components of the soundtrack (music, sound, language) are described in themselves comprehensively and analysed using analytical methods specific to each? What would be achieved if a satisfactory method were available of representing all levels of the filmic *Gesamtkunstwerk* in a polished graphic manner in such a way that the structural representation of both the individual arts as well as their respective interactions could be meticulously comprehended? Would one then learn more about the film than through a specialist musicologically and filmically informed description heavily reliant on verbal language? Or can film only be described poetically or even just: filmically?

Beyond this general complex of questions, the essays in the present volume – however varied they are in thought and methodology – lay testament again to the enduring charm of Eisler’s experimental work on the film music project, and above all the resulting dual-authored theoretical work *Composing for the Films*, as discourse defining. Initial impulses by the editor to divert attention away from the film project and book were ultimately cautiously and politely ignored by many of the authors, with good reason and to good effect in their texts. For however much the fruits of the Rockefeller Project may be understood as an exceptional case in Eisler’s work on film, as a transitory stage following and prior to fifteen years on either side of distinctly differently conceived film compositions, it is still the case that it forms the centre of gravity and key to important aspects of Eisler’s work for film.

Composing for the Films appears in different contexts in the various contributions here (abstracts are collected at the back of the volume): as part of a debate stretching over into the Frankfurt School (Barry Salmon); in connection with a further discussion on alienation, autonomy, dramaturgical counterpoint and synchronisation, initially in connection with the theory of Michel Chion (David Neumeyer and James Buhler); against the background of narrative theory implicit in *Composing for the Films* (Guido Heldt); or – an aspect which has barely been pursued in the literature – in its embedding within a reception history beyond Eisler’s own filmic work (Roberto Kolb, Breixo Viejo). The book acts more or less as a well-thumbed theoretical reference point for phenomena such as film-music memory processes

(Amy Woldarski), montage (Tobias Faßhauer), film-music dramaturgy (Peter Schweinhardt), and the reflection of degrees of connection between musical form and filmic narrative (Thomas Ahrend, Oliver Dahin, Johannes C. Gall).

With regard to the loose, non-schematic order of the essays, the degree and manner of the relationship to Adorno and Eisler's book was a determining factor in one case only: Barry Salmons problematisation of compositional praxis, focussing on the book theory, is placed last. The volume opens with two essays which, examining several works, aim at more generalised statements on Eisler's disposition as a film composer. Analytical discussions of individual films follow in chronological order from *Niemandsland* (1931) to *Esther* (1962), followed by the texts by Roberto Kolb and Breixo Viejo that point beyond Eisler's film music.

Even if all the texts therefore inescapably deal with the reception of *Composing for the Films*, the focus is primarily on wide-ranging examinations of *compositions* for the films in the context of advancing knowledge of Eisler's film music. At the same time, the fact that Adorno and Eisler's theories and Eisler's screen practice are in no way always in accord increasingly earns the well-earned character of a triviality. That Eisler, on the other hand, very frequently and at partly surprising points honours the standards formulated in the book appears therefore all the more remarkable. It is in any case clear that the book and the films exert more influence individually than they could ever do in combination.

For the realisation of this volume I would like to thank the publishers Breitkopf & Härtel, Peter Deeg for his critical proofreading, and finally all the authors for their co-operation in shaping the content of this volume, in particular however Oliver Dahin and Johannes C. Gall, who from this volume on will together with me be responsible as series editors of the *Eisler-Studien*.

Potsdam, August 2008

Peter Schweinhardt