

Einleitung

Der vorliegende Band enthält den Notentext von Hanns Eislers Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* und *Hangmen Also Die*. Die gemeinsame Edition ist das Resultat von Untersuchungen, bei denen die beiden Arbeiten zunächst voneinander zu unterscheiden waren: In Manfred Grabs' ‚Eisler-Handbuch‘¹ und ebenso in dem von Christiane Niklew, Daniela Reinhold und Helgard Rienäcker zusammengestellten ‚Inventar der Musikautographe im Hanns-Eisler-Archiv‘² wird ein Teil des überlieferten Notenmaterials zu Eislers *Grapes*-Filmmusik-Experimenten den Quellen der Filmmusik zu *Hangmen Also Die* zugeordnet. Und wirklich besteht in mancher Hinsicht eine große Nähe zwischen den in diesem Band vorgelegten Filmmusik-Arbeiten Eislers. Beide sind für Sinfonieorchester besetzt und gelten – eine Premiere³ in Eislers Schaffen – Hollywood-Produktionen. Die Filmpartitur zu *Hangmen Also Die* entstand nur wenige Monate nach der Fertigstellung der alternativen Filmmusik zu *The Grapes of Wrath*, was sich auch in der Verwendung des gleichen vorgedruckten Notenpapiers zeigt,⁴ und wurde sogar in demselben Tonstudio (Sound Services, Inc.) eingespielt. Zudem griff Eisler für die Musik zu dem einleitenden Rolltext in *Hangmen Also Die* (siehe S. 52 f.) auf die *Sequence No. 5* seiner *Grapes*-Studie (siehe S. 40 f.) zurück.

Bei allen Gemeinsamkeiten der in diesem Band edierten Filmmusikarbeiten bestehen jedoch auch deutliche Unterschiede. Die alternative Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* entstand im Rahmen des von der Rockefeller Foundation geförderten Filmmusik-Projekts (1940–1942). Eine der Grundideen dieses Projekts bestand darin, Filmmusik-Experimente allein nach sachlichen Gesichtspunkten ohne Rücksicht auf kommerzielle Auswertung zu ermöglichen und somit nicht zuletzt Gegenmodelle zur etablierten Praxis aufzuzeigen. *Hangmen Also Die* hingegen war die erste von acht Hollywood-Produktionen, zu der Eisler nach einer mühevollen, achtmonatigen Arbeitssuche im Dezember 1942 hinzugezogen wurde. Er war nun gezwungen, sich den Erwartungen und Erfordernissen des

kommerziellen Filmbetriebs zu stellen. Jeder Musiker aber, so Theodor W. Adorno und Eisler in *Komposition für den Film*, „der herein will, um sein Leben zu verdienen, muß Konzessionen machen, die keinerlei Vertrautheit mit den Anforderungen des Betriebs sachlich rechtfertigt.“⁵

Alternative Filmmusik zu einem Ausschnitt aus *The Grapes of Wrath*

Für seine Studien zu *The Grapes of Wrath*, der Filmadaption⁶ des gleichnamigen Romans von John Steinbeck, wählte Eisler einen etwa sechsminütigen, für die Filmhandlung zentralen Ausschnitt – zwei Sequenzen, die den Aufbruch der Familie Joad nach Kalifornien sowie den Tod und die Beerdigung des Großvaters zeigen.⁷ Die selbst gestellte Aufgabe des Filmmusikexperiments war es, „am gleichen Bildmaterial jeweils verschiedene Lösungen“ auszuprobieren. „Es wurden also zu jeder Sequenz mehrere Partituren komponiert, deren jeder eine besondere musikdramaturgische Idee zugrunde lag. Diktiert wurde dies Verfahren durch die Tatsache, daß es sich um Sequenzen längst fertiggestellter Filme handelte, deren Musik bereits existierte, so daß jede Lösung bereits eine Alternativlösung war. [...] dramaturgische Mannigfaltigkeit sollte nach ihren Extremen ausgemessen werden.“⁸ Die einzelnen Partituren benennt Eisler mit *Exodus No. 1* und, ein wenig irreführend, *Sequence No. 2–5*. Sie sind den beiden Filmsequenzen wie folgt zugeordnet:⁹

Sequenz A		Sequenz B	
Staub und Wind	Autofahrt	Tod	Beerdigung
<i>Exodus No. 1</i>		<i>Sequence No. 2</i>	
	<i>Sequence No. 3</i>		
<i>Sequence No. 4</i>			<i>Sequence No. 5</i>

1 Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur. Ein Handbuch*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1984, S. 90.

2 Vgl. Maren Köster (Hrsg.), *Hanns Eisler. 's müßt dem Himmel Höllenangst werden*, Hofheim: Wolke Verlag 1998 (= *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* 3), S. 220.

3 Zu Eislers ersten Kompositionen für den Hollywoodfilm zählt nach eigenen Angaben (Hanns Eisler, „Film Music – Work in Progress“, zuerst in: *Modern Music*, vol. 18/4 [Mai/Juni 1941], S. 250–254, hier S. 253 f.) auch seine alternative Filmmusik zu einem Ausschnitt aus *The Long Voyage Home* (Walter Wanger Productions 1940, Regie: John Ford, originale Filmmusik: Richard Hageman), von der aber keine Noten, Tonaufnahmen oder ein entsprechender Demonstrationsfilm überliefert zu sein scheinen. Da Eisler an gleicher Stelle auch zwei alternative Filmfassungen von *The White Flood* nicht nur erwähnt, sondern sogar auswertet, die sehr wahrscheinlich niemals hergestellt wurden, läßt sich bezweifeln, dass die alternative Filmmusik zu einem Ausschnitt aus *The Long Voyage Home* über den Projektstatus hinausgekommen ist.

4 Das Papier von *Grapes* Nr. 1 wurde auch für *Hangmen* Nr. 1, 2, 7 und Anhang I, das Papier von *Grapes* Nr. 2 auch für *Hangmen* Nr. 8 und das Papier von *Grapes* Nr. 4 auch für *Hangmen* Nr. 5 und 6 verwendet.

5 Theodor W. Adorno / Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 53.

6 Twentieth Century Fox 1940, Regie: John Ford, originale Filmmusik: Alfred Newman.

7 Der Ausschnitt beginnt etwa bei Minute 35 des Films.

8 Adorno/Eisler [Anm. 5], S. 107 f.

9 Im Fall der *Sequence No. 3* und insbesondere der *Sequence No. 5* bleibt die Zuordnung allerdings hypothetisch, da die erhaltenen Partiturotographen keine entsprechenden Zeitangaben oder filmbezogene Eintragungen aufweisen und auch keine hinreichenden Erläuterungen Eislers überliefert sind. Immerhin erscheinen die für die Synchronisation mit der Autofahrt und der Beerdigung jeweils erforderlichen Tempi von M.M. ♩ = 138 für das Allegro con spirito der *Sequence No. 3* und M.M. ♩ = 46 für das Largo der *Sequence No. 5* plausibel.

Eisler erläutert seine Filmmusikstudien zu *The Grapes of Wrath* in dem Artikel *Film Music – Work in Progress*¹⁰ von 1941 und im „Bericht über das ‚Film Music Project‘“ in *Komposition für den Film*.¹¹ In der letzteren Publikation werden zunächst die drei Lösungen für die Staub-und-Wind-Szene besprochen – erstens der „Geräuscheffekt ohne Musik“, zweitens die kommentierende Variante der *Sequence No. 4* und drittens die naturalistische Interpretation des *Exodus No. 1* –, dann in Bezug auf die Autofahrt-Szene die „naturalistisch-synchrone“ Filmmusik des *Exodus No. 1* und die „entgegengesetzte, distanzierte Lösung“ der *Sequenz No. 4* einander gegenübergestellt. Dagegen behandelt Eisler in *Film Music – Work in Progress* nur eine seiner Filmmusikalternativen zur ersten Sequenz des *Grapes*-Ausschnitts ausführlicher – die wahrscheinlich erst später so bezeichnete *Sequence No. 4* – und erwähnt zudem „the death of Grandpa“ als eine der von ihm für seine musikalischen Experimente ausgewählten Filmszenen.

Entstehung

Am 19. Januar 1940 gab die Rockefeller Foundation einem von der New Yorker New School for Social Research eingereichten Antrag statt und stellte die beachtliche Summe von \$20.160¹² zur Verfügung. Mit diesen Mitteln sollte der New School-Dozent Eisler in einem Zeitraum von zunächst zwei Jahren (später wurde die Laufzeit um weitere neun Monate verlängert) die Möglichkeiten der Musik im Film systematisch untersuchen.¹³ Eislers Exposé sah vier Forschungsbereiche vor: (1) die Anwendbarkeit von neuem musikalischem Material und von sowohl tradierten als auch möglicherweise noch zu entwickelnden musikalischen Formen, (2) Aspekte der Instrumentation, insbesondere im Hinblick auf die Mikrofontchnik bei der Einspielung, (3) Fragen der Mischung von Musik, Dialog und Geräusch sowie schließlich, als „first step in the aesthetics of film and music“,¹⁴ (4) Aspekte der filmmusikalischen

Dramaturgie und Funktion. Die jeweiligen Forschungen sollten in Filmmusik-Demonstrationen in Form eigens produzierter Tonfilmsequenzen münden, wobei laut einer Presseerklärung der New School¹⁵ die Genres Dokumentarfilm, Trickfilm und Spielfilm vertreten sein würden.

Es gestaltete sich jedoch schwierig, geeignetes Spielfilmmaterial zu beschaffen. Dieses sollte nicht nur möglichst von „the most notable [...] films of the last year“¹⁶ stammen, sondern es mussten zum Zweck der musikalischen Neubearbeitung auch Film-, Dialog- und Geräuschspur getrennt bereitgestellt werden. Da sich dies von New York aus als problematisch erwies, reisten Eisler und sein Assistent Harry Robin im August 1940 nach Los Angeles, um das Projekt wichtigen Persönlichkeiten der Filmindustrie vorzustellen und für eine Kooperation zu werben. Laut einem von Robin verfassten Bericht¹⁷ erklärten sich die Studios Columbia, Disney, Metro Goldwyn Mayer, Paramount, RKO, Walter Wanger und schließlich Twentieth Century Fox dazu bereit, Filmsequenzen beizusteuern. Aufgrund seiner Visumprobleme musste Eisler jedoch vorzeitig aus Los Angeles abreisen und nach einem längeren Zwangsaufenthalt in Mexiko unverrichteter Dinge nach New York zurückkehren. Später vermochte er immerhin durch die Vermittlung¹⁸ von Motion Picture Producers and Distributors of America, der unter dem Namen Hays Office bekannten Interessenvertretung und freiwilligen Selbstkontrolle der Filmindustrie, von Twentieth Century Fox das gewünschte Material zu *The Grapes of Wrath* zu erhalten.¹⁹ Die ersten Experimente mit dem Spielfilmmaterial dürften zeitnah begonnen worden sein, denn bereits in der Mai/Juni-Ausgabe der Zeitschrift *Modern Music* von 1941 beschreibt Eisler vergleichsweise detailliert die Autofahrt-Szene und die von ihm hierzu komponierte alternative Filmmusik (*Sequence No. 4*).²⁰ Zudem wird auch auf die musikalische Gestaltung der Szene „death of Grandpa“,²¹ also vermutlich auf die Partitur der *Sequence No. 2* verwiesen.

10 Hanns Eisler, „Film Music – Work in Progress“, zuerst in: *Modern Music*, vol. 18/4 (Mai/Juni 1941), S. 250–254, hier S. 254; auch publiziert in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften. Addenda*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1983 (= *Gesammelte Werke* [im Folgenden: EGW] III/3), S. 146–151, hier S. 149.

11 Adorno/Eisler [Anm. 5], S. 108 f.

12 Dies entspricht gegenwärtig \$334.844,64 (vgl. den Inflationsrechner des Bureau of Labor Statistics, http://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm, Stand: 19. Mai 2013).

13 Zur Geschichte des Filmmusik-Projekts siehe Johannes C. Gall, „An ‚Art of Fugue‘ of Film Scoring. Hanns Eisler’s Rockefeller Foundation-Funded Film Music Project (1940–1942)“, in: William J. Buxton (Hrsg.), *Patronizing the Public. American Philanthropy’s Transformation of Culture, Communication, and the Humanities*, Lanham: Lexington Books 2009, S. 123–151.

14 Hanns Eisler, „Music and Films. Proposed research project by Hanns Eisler – prepared for the Rockefeller Foundation“, EGW III/3, S. 142–145, hier S. 143.

15 Vgl. dazu das Anschreiben von Agnes de Lima (Publicity) vom 21. Februar 1940, den Text der Bekanntmachung, die vierseitige Liste der Adressaten sowie die handschriftliche Aufstellung der publizierten Zeitungsartikel, die in der Raymond Fogelman Library der New School University in New Yorker archiviert sind. Im Hanns-Eisler-Archiv [im Folgenden: HEA] des Archivs der Akademie der Künste [im Folgenden: AdK] Berlin befinden sich die betreffenden Ausschnitte einiger New Yorker Zeitungen wie der *Times*, der *Herald Tribune* und des deutschsprachigen Organs *Staats-Zeitung und Herold* (AdK Berlin, HEA 3678).

16 Eisler, „Music and Films“ [Anm. 14], S. 143.

17 Vgl. den dreiseitigen Bericht, AdK Berlin, HEA 4349.

18 Vgl. die Korrespondenz mit Arthur H. DeBra, Assistant to the Secretary, Motion Picture Producers and Distributors of America, AdK Berlin, HEA 4308 und 4309.

19 Vgl. den Brief von DeBra an Eisler, 30. Dezember 1940, AdK Berlin, HEA 4309: „I hope this note will reach you in time to be a pleasant New Year greeting. I have word from the Fox Studio that they will supply the selections from GRAPES OF WRATH you wish to use and I have directed them to ship the material to me.“

20 Siehe Anm. 10.

21 Ebd.

Die Idee, zu den Filmsequenzen jeweils mehrere alternative Tonspuren herzustellen, gab es zu diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht. Erstmalige Erwähnung findet sie im Abschlussbericht des Projekts, der auf den 31. Oktober 1942 datiert ist und mit Schreiben²² vom 21. November der Rockefeller-Foundation zugeht: „Special experiment: several sequences have been musically illustrated three times for comparative purposes.“²³ Dieses „besondere Experiment“, das Eisler im Nachhinein durchaus mit gutem Grund als allein in der Sache begründet darstellt,²⁴ dürfte indessen auch äußeren Umständen geschuldet gewesen sein: In seinem Exposé hatte Eisler vier Filmmusikdemonstrationen mit einer Spieldauer von jeweils 15 bis 25 Minuten in Aussicht gestellt.²⁵ Als das Ende der Projektlaufzeit nahte und Eisler im Hinblick auf eine anschließende Beschäftigung in der Hollywood-Filmindustrie bereits nach Los Angeles gereist war, war dieses Ziel noch nicht erreicht. Ohne neues Filmmaterial schien die Fortsetzung der Arbeit jedoch nicht möglich.²⁶ Erst als dessen Beschaffung nicht gelang, scheint Eisler aus der Not eine Tugend gemacht zu haben.

Das Kompositionsdatum der zusätzlichen filmmusikalischen Alternativen lässt sich aus einem Brief an Philip Vaudrin, Lektor bei der New Yorker Oxford University Press, vom 30. September 1942 entnehmen: „Now in October I have to finish the last compositions for the project.“²⁷ Dies betraf zunächst die Partituren *Exodus No. 1* und *Sequence No. 5*. Außerdem revidierte Eisler die bereits 1939 komponierte Filmmusik zu

der Szene *Horseless Carriage* aus dem Puppentricksfilm *Pete Roleum and His Cousins*²⁸ als *Sequence No. 3* für den neuen filmischen Kontext, also sehr wahrscheinlich für die Autofahrt-Szene aus der ersten der beiden ausgewählten Sequenzen.²⁹

Die Einspielung der alternativen Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* fand am 12. November 1942³⁰ im eigens für diesen Zweck angemieteten Tonstudio der Sound Services, Inc.³¹ in Los Angeles statt. Als Dirigenten verpflichtete Eisler wie schon bei den Einspielungen der für das Projekt komponierten Filmmusik zu *White Flood*,³² *A Child Went Forth*³³ sowie außerdem bei der Filmmusik zu *The Forgotten Village*³⁴ Jascha Horenstein, seinen Freund seit Wiener Kindheitstagen³⁵ und Kollegen an der New School for Social Research, der eigens aus New York anreiste. Für die Besetzung des 33-köpfigen Sinfonieorchesters konnte Eisler auf einen Kontakt aus dem Schönberg-Kreis zurückgreifen: Adolph Weiss, Kompositionsschüler Schönbergs in Berlin und inzwischen Solofagottist beim Los Angeles Philharmonic, vermittelte seine Orchesterkollegen.³⁶ Über die Einspielung berichtete Eisler seinem Freund Clifford Odets begeistert: „The last recording was excellent. I guess you will like especially the ‚Trauermusik‘ [siehe *Sequence No. 2*, S. 18 f.] and the ‚Largo‘ [siehe *Sequence No. 5*, S. 40 f.]. I am proud like a chicken of these two pieces.“³⁷ Nach der Einspielung stand die Produktion eines Demonstrationsfilms an. Da Filmrohmaterial wegen des Krieges rationiert war, musste sich Eisler zunächst um eine Genehmigung bemü-

22 Vgl. Hanns Eisler, *Briefe 1907–1943*, hrsg. von Jürgen Schebera und Maren Köster, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2010 (= *Hanns Eisler Gesamtausgabe* IX/4.1), S. 241.

23 Hanns Eisler, „Final Report on the Film Music Project on a Grant by the Rockefeller Foundation“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18/4 (1998), S. 595–598, hier S. 596 (auch EGW III/3, S. 154–158, hier S. 155).

24 Vgl. insbesondere die oben zitierte und in Anm. 8 nachgewiesene Passage aus *Komposition für den Film*.

25 Eisler, „Music and Films“ [Anm. 14], S. 142.

26 Vgl. dazu die folgenden Passagen aus Eislers Briefen an seine an der Ostküste verbliebene Frau: „Das Projekt will [ich] gerne rasch vorwärtstreiben, aber auch das ist nicht leicht. (nämlich gutes Material zu bekommen.)“ (11. Mai? 1942, Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 22], S. 209); „Das Projekt werde ich hier durch eine Aufnahme fortsetzen. (Sobald ich das nötige Filmmaterial hier finde.)“ (18. Mai? 1942, ebd., S. 212).

27 Vgl. ebd., S. 234.

28 Petroleum Industry Exhibition, Inc. 1939, Regie: Joseph Losey.

29 Später überarbeitete Eisler diese Musik nochmals, um sie der Szene *M:96 The Fight* aus dem Spielfilm *The Spanish Main* (RKO 1945, Regie: Frank Borzage) zu unterlegen.

Im Hinblick darauf, dass Eisler seine alternative Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* in Los Angeles fertigstellte, ist auch eine von Louise Eisler angefertigte vierseitige Liste von Interesse. Sie verzeichnet offenbar das Noten- und Schriftenmaterial, das zunächst in New York verblieben war und nun an den neuen Wohnort überbracht werden sollte. Unter der Überschrift „Filmmusik“ finden sich dort unter anderem die Einträge „Grapes of Wrath“ und „Oelfilm“.

30 Als ein Relikt dieser Einspielung ist vor einigen Jahren im Orgelzimmer der Villa Aurora – Lion Feuchtwangers Domizil in Pacific Palisades – eine Schallplatte aus beschichtetem Glas aufgetaucht, die Takes zur *Sequence No. 4* und *No. 2* enthält. Die Hülle der Glasplatte trägt unter anderem die Aufschrift *EISLER | 11-12-42* (Hanns Eisler Collection, Feuchtwanger Memorial Library, Specialized Libraries and Archival Collections, University of Southern California, Los Angeles).

31 Vgl. den Vertrag zwischen „Producer“ Eisler und dem Studio, Hanns Eisler Collection [Anm. 30].

32 Frontier Films 1940.

33 Joseph Losey, John Ferno 1941.

34 Pan-American Films 1941, Regie: Herbert Kline.

35 Horenstein behielt in „klarer Erinnerung“, wie er Eisler zum ersten Mal 1912 begegnet war – „auf dem Fußballplatz im Wiener Prater“ (Jascha Horenstein, „Für Hanns Eisler“, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Sonderheft Hanns Eisler 1964*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin: Rütten & Loening 1964, S. 352–356, hier S. 352).

36 Im Abschlussbericht über das Filmmusik-Projekt werden unter den an den Aufnahmen beteiligten Orchestern „Members of the Los Angeles Philharmonic Orchestra“ aufgeführt (Eisler, „Final Report“ [Anm. 23], S. 596; auch EGW III/3, S. 155). Die betreffenden Ausgabenverzeichnisse des Projekts vermerken zwei Zahlungen an eine „A. Weiss Musicians Union“ bzw. an „Adolph Weiss Recording“: \$1.362,50 am 26. November 1942 und \$500 am 10. November 1942 („Statement of Expenses. Hanns Eisler – Rockefeller Music Fund“; „Hanns Eisler Music Fund. Statement of Expenditures since November 1, 1942“, Rockefeller Archive Center, Rockefeller Foundation Archives, Record Group 1.1, Series 200R, Box 259, Folder 3096).

37 Eisler an Odets, 18. November 1942, Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 22], S. 240.

hen und erhielt vom War Production Board in Washington die Freigabe für 1000 Fuß 35mm-Negativfilm und 3000 Fuß 35mm-Positivfilm.³⁸ Von dem Filmregisseur und Drehbuchautor Victor Trivas, den Eisler aus der Zusammenarbeit bei *Niemandland*³⁹ und *Dans les rues*⁴⁰ kannte, ließ er sich die über die Motion Picture Producers and Distributors of America erhaltenen Rollen mit den entsprechenden Film-, Dialog- und Geräuschspuren von *The Grapes of Wrath* nach Los Angeles zurückschicken. Für den Soundtrack des Demonstrationsfilms nahm Eisler die Hilfe von Glenn Wallichs, dem Eigentümer des Schallplattenladens Music City, in Anspruch, während den Filmschnitt der 1940 in die USA emigrierte Filmregisseur Carl Junghans besorgte.⁴¹

Rezeption

Im Abschlussbericht zum Filmmusik-Projekt schreibt Eisler von einer geplanten öffentlichen Präsentation seiner Filmmusik-Demonstrationen in der Academy of Motion Picture Arts and Sciences in Hollywood.⁴² Diese Präsentation der künstlerischen Projektergebnisse ist allerdings nicht nachweisbar. Auch in den folgenden Jahren scheint es nur Vorführungen von *White Flood* und *Regen* bei ausgewählten Gelegenheiten gegeben zu haben,⁴³ nicht jedoch von den Alternativfassungen des Ausschnitts aus *The Grapes of Wrath*. Es lässt sich vermuten, dass Eisler, der sein Auskommen in der Filmindustrie Hollywoods hatte, vor einer öffentlichen Vorstellung von Gegenvorschlägen zu einer Partitur des einflussreichen und vielfach ausgezeichneten Filmkomponisten Alfred Newman zurückschreckte. So lagen die Filmrollen mit dem *Grapes*-Ausschnitt zunächst bis 1944 ungenutzt im Lager des Projektionsgeräteherstellers Moviola Co. in Hollywood, um danach an die New School for Social Research in New York zu gelangen. Hier verliert sich ihre Spur.⁴⁴

Auch nach seiner Remigration hob Eisler zwar mit der 1949 im Verlag Bruno Henschel und Sohn publizierten deutschen

Erstausgabe von *Komposition für den Film* das Filmmusik-Projekt und dessen künstlerische Ergebnisse noch einmal hervor, darüber hinaus scheint er aber für eine weitergehende Rezeption wenig unternommen zu haben. Zum einen mochten in der Nachkriegssituation andere Aufgaben dringlicher sein, zum anderen waren die Rezeptionsbedingungen in der DDR für eine derartige Filmmusikstudie wenig günstig, zumal wenn sie in der Westemigration entstanden und durch Stiftungsgelder des Standard-Oil-Magnaten John D. Rockefeller, Sr. finanziert worden war. Möglicherweise hätte Eisler sich dem Vorwurf esoterischer Spielerei, des Formalismus und der Dekadenz ausgesetzt. So wurde den Filmmusikexperimenten keine große Beachtung geschenkt.

Erst nach Eislers Tod im Jahr 1962 und der anschließenden Gründung des Hanns-Eisler-Archivs in Berlin begann sich insbesondere Manfred Grabs für das Filmmusik-Projekt zu interessieren und im Nachlass des Komponisten nach entsprechenden Spuren auch von *The Grapes of Wrath* zu suchen. Da in den betreffenden Autographen eindeutige Titelbezeichnungen fehlen, lag die Zuordnung nicht auf der Hand. In Anbetracht filmbezogener Eintragungen in der Partitur des *Nonetts Nr. 1* vermutete Grabs irrtümlicherweise einen Zusammenhang mit der *Grapes*-Musik,⁴⁵ während er umgekehrt *Exodus No. 1, Sequence No. 2* und *Sequence No. 4* als Teil der Filmmusik zu *Hangmen Also Die* fehlinterpretierte.⁴⁶ In den Jahren 1998 und 2002 konnten diese Fehlidentifikationen schließlich richtiggestellt werden.⁴⁷

So war es möglich, Eislers Studie zu einem Ausschnitt aus *The Grapes of Wrath* zumindest in Teilen zu rekonstruieren. Noch im Herbst 2002 spielte das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken unter der Leitung von Berndt Heller die zu diesem Zeitpunkt bekannten Partituren ein, woraufhin die entsprechenden alternativen Tonspuren in aufwendiger Studioarbeit angefertigt wurden.⁴⁸ Das Ergebnis ist in seinem filmischen Kontext auf der DVD „Hanns Eislers Rockefeller-

38 Vgl. die telegrafisch angewiesene „authorization #5014“ vom 27. Januar 1943, Hanns Eisler Collection [Anm. 30].

39 Resco-Filmproduktion 1931, Regie: Victor Trivas.

40 Société Internationale Cinématographique 1933, Regie: Victor Trivas.

41 Vgl. „Hanns Eisler Music Fund. Statement of Expenditures since November 1, 1942“ [Anm. 36]. Laut diesem Verzeichnis wurde am 1. April 1943 schließlich der Betrag für die Fertigstellung der Filmkopie angewiesen („Pathe Laboratories | Dupe Action Stock Supplied and Printed“).

42 Eisler, „Final Report“ [Anm. 23], S. 595 (auch EGW III/3, S. 156): „A demonstration to a larger audience is planned in January 1943 in the Hollywood Academy of Motion Pictures [sic].“

43 Am 16. September 1944 wurden im Rahmen des Symposiums „Music in Contemporary Life“ in der Royce Hall der University of California Los Angeles zwei Sequenzen aus *White Flood* gezeigt; die Präsentation von *Regen* stand auf dem Programm von Eislers Abschiedskonzerten am 14. Dezember 1947 in Los Angeles und am 28. Februar 1948 in New York.

44 Zwar schreibt Eisler in seinem Abschlussbericht zum Filmmusik-Projekt, sämtliche künstlerischen Resultate würden nach weiteren sechs Monaten dem Museum of Modern Art in New York zur Verfügung gestellt (vgl. Eisler, „Final Report“ [Anm. 23], S. 595; auch EGW III/3, S. 156); dies scheint jedoch nicht der Fall gewesen zu sein.

45 Vgl. Manfred Grabs, „Zum Werk“, in: Hanns Eisler, *Nonett Nr. 1*, Leipzig: Edition Peters 1978, S. 2.

46 Siehe Anm. 1.

47 Vgl. Volker Helbing, „Hanns Eisler’s Contribution to the New Deal: *The Living Land*“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18/4 (1998), S. 523–533; Johannes C. Gall, „Hanns Eislers Musik zu Sequenzen aus *The Grapes of Wrath*. Eine unbeachtete Filmpartitur“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/1–2 (2002), S. 60–77 und S. 81–103 (in diesem Aufsatz werden die Partituren *Exodus No. 1, Sequence No. 4* und *Sequence No. 2* jeweils als *Aufbruch nach Kalifornien Nr. 1, Aufbruch nach Kalifornien Nr. 2* und *Death* bezeichnet).

48 Die Tonstudioarbeiten umfassten zum einen die sehr differenzierte Mischung von Musik, Dialog und Geräusch (teils aus dem Geräuscharchiv von DeutschlandRadio, teils aus dem originalen Soundtrack von 1940). Zum anderen musste in Ermangelung separater Tonspuren die Musik Alfred Newmans aus dem originalen Soundtrack herausgefiltert werden, sofern sie dem unverzichtbaren Dialog unterliegt – eine Sisyphe-Aufgabe, die annäherungsweise nur möglich war, da Newmans Musik an den fraglichen Stellen vergleichsweise spärlich besetzt ist: das eine Mal mit Banjo und Akkordeon, das andere Mal nur mit Gitarre.

Filmmusik-Projekt 1940–1942“ enthalten, die einer 2006 erschienenen Sonderausgabe von Adornos und Eislers Buch *Komposition für den Film* beiliegt.⁴⁹ Auf der DVD werden unter dem Menüpunkt „Sequenzen aus THE GRAPES OF WRATH“ neben dem Original mit dem Soundtrack von Alfred Newman zwei Alternativfassungen mit Eislers Musik angeboten – die erste mit der *Sequence No. 4* zur Wind-Szene und zur anschließenden Autofahrt sowie mit der *Sequence No. 2* zum Tod und zur Beerdigung des Großvaters, die zweite Alternativfassung mit der Filmmusik *Exodus No. 1* und noch einmal der *Sequence No. 2*.

Die Identifikation von zwei weiteren *Grapes*-Partituren gelang erst im Jahr 2009 infolge einer Durchsicht der erstaunlich umfangreichen und in vielerlei Hinsicht spektakulären Eisler-Sammlung, die sich damals im Wiener Privatbesitz des Regisseurs Wolfgang Glück befand und kurz darauf vom Archiv der Akademie der Künste in Berlin für das Hanns-Eisler-Archiv erworben wurde. In der Sammlung befindet sich ein Teil des von E. Chas. Eggett⁵⁰ angefertigten Stimmensatzes, der 1942 bei der Einspielung in Los Angeles verwendet wurde. Wenn auch nur anhand einer einzigen Cellostimme bestätigte dieses Stimmenkonvolut die schon zuvor gehegte Vermutung, dass das im Hanns-Eisler-Archiv aufbewahrte Partiturotograph eines dodekaphonen Largos der alternativen Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* zugehört. Darüber hinaus gaben die fragmentarisch überlieferten Stimmen zur *Sequence No. 3* die musikalischen Umriss eines Orchesterstücks zu erkennen, das deutliche Ähnlichkeit mit der Filmmusik zu einem Abschnitt aus dem Trickfilm *Pete Roleum and His Cousins* (1939) wie ebenso zu einer Szene aus dem Hollywood-Spielfilm *The Spanish Main* (1945) aufweist. Weitere Recherchen bestätigten die naheliegende Vermutung: Offenbar arbeitete Eisler dieselbe Partitur zweimal um, ohne eine Abschrift herzustellen. Sie befindet sich heute – von einem für die letzte Verwendung herausgenommenen und im Hanns-Eisler-Archiv verfügbaren Blatt abgesehen – in der RKO Collection an der University of California Los Angeles (UCLA).⁵¹ Nicht zuletzt gibt das Stimmenmaterial aus der Eisler-Sammlung von Wolfgang Glück auch Aufschluss über die

Titelbezeichnungen (insbesondere *Exodus No. 1* und *Sequence No. 5*)⁵² bei der alternativen Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* und damit über die Struktur des verschollenen Demonstrationsfilms. So lässt sich vermuten, dass er zunächst den kompletten sechsminütigen Ausschnitt mit der Musik des *Exodus No. 1* und der *Sequence No. 2* aufwies, dann erneut die Wind-Szene ohne jede Musik sowie die anschließende Autofahrt-Szene mit der Musik der *Sequence No. 3*, worauf ein weiteres Mal die Wind- und die Autofahrt-Szene mit der Musik der *Sequence No. 4*, der Tod des Großvaters ohne Musik und dessen Beerdigung mit der Musik der *Sequence No. 5* folgten (siehe auch die Übersicht S. XI).

Filmmusik zu *Hangmen Also Die*

Wie den Experimenten am Material von *The Grapes of Wrath* erkannte Eisler auch einigen Abschnitten aus seiner ersten Arbeit für eine Hollywood-Produktion modellhaften Charakter zu. So wird in *Komposition für den Film* die Musik zu *Hangmen Also Die* gleich fünfmal⁵³ angeführt, um die möglichen Ansätze zu einer avancierten Filmmusikpraxis zu demonstrieren – als Beispiel für ein neuartiges Verhältnis von Film und Musik im Allgemeinen⁵⁴ und den dramaturgischen Kontrapunkt im Besonderen,⁵⁵ als Beleg für das Ausdruckspotential des neuen musikalischen Materials⁵⁶ und als Modell für die Möglichkeiten bei der Mischung von Musik und Geräusch.⁵⁷ Zudem ist eine sechste, nicht explizite Bezugnahme sehr wahrscheinlich, die sich gegen das Vorurteil richtet, dass man Filmmusik nicht (bewusst) hören solle.⁵⁸

Entstehung⁵⁹

Hangmen Also Die entstand im Zeitraum zwischen Juni 1942 und März 1943 unter der Regie von Fritz Lang sowie nach einer Originalgeschichte (Original Story) und einem Drehbuch, an denen jeweils Bertolt Brecht mitarbeitete. Den Ausgangspunkt bildete das Attentat auf Reinhard Heydrich, den als „Henker von Prag“ berüchtigten „Stellvertretenden Reichsprotektor von Böhmen und Mähren“, am 27. Mai 1942 in Prag. Der Spielfilm

49 DVD „Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940–1942“, im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft hrsg. von Johannes C. Gall, beiliegend in Adorno/Eisler [Anm. 5].

50 Der Kopist dieses Namens dürfte mit dem auch als Dirigent, Komponist und Arrangeur tätigen Musiker Eli Charles Eggett (1882–1968) identisch sein.

51 Vgl. Johannes C. Gall, „Früchte des Filmmusikprojekts. Neues über Hanns Eislers Musik zu *The Grapes of Wrath*“, in: *Eisler-Mitteilungen* 47 (April 2009), S. 10–13, hier S. 12–13.

52 Im einen Fall (*Exodus No. 1*) dürfte die autographe Partitur (Quelle C) ursprünglich ein entsprechendes Titelblatt enthalten haben, im anderen Fall (*Sequence No. 5*) ist die vom Kopisten Eggett verwendete autographe Erstschrift der Partitur (Quelle [D1]) verschollen.

53 Zwei dieser fünf Referenzen sind allerdings erst in der 1949 bei Bruno Henschel und Sohn publizierten deutschen Erstausgabe von *Komposition für den Film* durch nachträglich eingefügte Fußnotenhinweise ausgewiesen.

54 Adorno/Eisler [Anm. 5], S. 29.

55 Ebd., S. 32.

56 Ebd., S. 39.

57 Ebd., S. 92 (zweimal, explizite Bezugnahme jeweils durch Fußnoten in: Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Berlin: Bruno Henschel und Sohn 1949, S. 104 f.).

58 Adorno/Eisler [Anm. 5], S. 17 (ohne explizite Bezugnahme).

59 Für eine umfassende Darstellung dieses Aspekts und darüber hinaus ausführliche Analyse der gesamten Filmmusik zu *Hangmen Also Die* vgl. Johannes C. Gall, *Hanns Eisler Goes Hollywood. Das Buch Komposition für den Film und die Filmmusik zu Hangmen Also Die*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, in Vorbereitung (= *Eisler-Studien* 5).

handelt von der Flucht des Attentäters sowie den Repressalien, die die NS-Besatzer verhängen, um seine Preisgabe zu erzwingen. Anders als in der Realität, in der die Terroraktionen ihr Ziel zuletzt erreichten und zur Denunziation führten, gelingt es im Film dem tschechischen Untergrund mit der solidarischen Hilfe der Prager Bevölkerung, den Attentäter zu schützen. An seiner statt wird ein Kollaborateur mit fingierten Indizien belastet und der ermittelnden Gestapo in die Hände gespielt. Bereits am Tag nach dem Attentat dachten Lang und Brecht über einen „Geiselfilm (anlässlich Heydrichs Exekution in Prag)“⁶⁰ nach und ließen sich am 30. Juni 1942 eine entsprechende Outline⁶¹ sowie am 16. Juli ein Treatment⁶² bei der Screen Writers Guild registrieren. Umgehend begannen die Drehbucharbeiten, zu denen John Wexley als englischsprachiger Mitarbeiter Brechts hinzugezogen wurde.⁶³

Für Eisler bedeutete dieses Filmprojekt zweifellos einen Glücksfall. Seit dem 20. April 1942 befand er sich in Los Angeles auf zunehmend angespannter Arbeitssuche, für die er auch seine persönlichen Verbindungen zu nutzen versuchte. So dürfte es nicht zuletzt der Fürsprache Brechts zu verdanken gewesen sein, dass Eisler am 6. Juli 1942 seiner zunächst an der Ostküste verbliebenen Frau berichten konnte: „Lang will mich für sein neues Picture haben, das er für die United Artists macht. Wird diese Woche entschieden, ob er das Bankgeld bekommt.“⁶⁴ Lang erhielt das Bankgeld und wurde sich mit dem unabhängigen Produzenten Arnold Pressburger einig. Bis Eisler von dessen Firma Arnold Productions, Inc. mit der Filmmusik des Antinazifilms beauftragt wurde, vergingen jedoch noch einige Monate der Ungewissheit, in denen Louise Eisler ihrem Mann nach Los Angeles folgte und dieser mit der Fertigstellung und Aufnahme seiner *Grapes*-Partituren die experimentelle Arbeit des Filmmusik-Projekts abschloss.

Erst Mitte Dezember 1942 hatte die lange Zeit des Wartens ein Ende.⁶⁵ Die Dreharbeiten zu *Hangmen Also Die* waren im Gange, und es standen Szenen mit dem *Song of the Hostages* an,⁶⁶ dessen endgültige textliche und musikalische Gestalt

daher festgelegt werden musste. Zu diesem Zweck verpflichtete Lang den erfolgreichen Songdichter Sam Coslow, auf der Grundlage von Brechts *Lidicelied*⁶⁷ bzw. dessen vorläufiger Übersetzung in der Endfassung des Drehbuchs (*Final Shooting Script*)⁶⁸ einen eingängigen englischen Text zu schreiben. Das Ergebnis sollte umgehend vertont werden, so dass das Engagement des Filmkomponisten nicht weiter aufgeschoben werden konnte und Eisler endlich unter Vertrag genommen wurde.

Sein *Lidicelied* hatte Brecht so angelegt, dass es auf die Melodie von Eislers *Komintern*-Lied gesungen werden konnte.⁶⁹ Bei Coslows Text des *Song of the Hostages* war dergleichen nicht mehr möglich und sollte es wohl auch nicht sein. Eisler gelang es jedoch, eine vergleichbare Intertextualität herzustellen und ein anderes seiner Massenlieder einzuschmuggeln. Den nach acht neu komponierten Takten einsetzenden Chorus des *Song of the Hostages* („Keep it burning, keep it burning“) gestaltete er als Kontrafaktur der *Himne per a l'Olimpiada Popular* (1936) bzw. vor allem des Kampflieds *Marcha del 5º Regimiento* (1937), das auch über seine Verwendung im Spanischen Bürgerkrieg hinaus bekannt geworden war. Das musikalische Eigenzitat, durch das der *Song of the Hostages* einen kommunistisch-antifaschistischen Subtext erhält, dürfte Eisler indessen allenfalls engen Vertrauten und politischen Mitstreitern offenlegt haben. So scheint er seinen ersten Entwurf des Liedes Lang sogleich übersandt zu haben,⁷⁰ als Kommentar notierte er auf dem Notenbogen jedoch lediglich: „Wir haben ein Lied als ‚United Nations) [sic] Song of the oppressed [sic] Nations“. Kurz nach der Komposition des *Song of the Hostages* und der Aufnahme der entsprechenden Filmszenen wurden die Dreharbeiten abgeschlossen, so dass eine erste Schnittfassung erstellt und Eisler den Hauptteil seiner filmmusikalischen Arbeit in Angriff nehmen konnte. Clifford Odets berichtete er am 3. Januar 1943: „I am working already for the Lang picture and hope to have it finished in three weeks.“⁷¹ Tatsächlich schrieb Eisler in den letzten Dezembertagen 1942 und im

60 Bertolt Brecht, *Journal 2*, 1941–1955, hrsg. von Werner Hecht, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995 (= *Werke* 27), S. 99.

61 Vgl. Bertolt Brecht / Fritz Lang, „437!! Ein Geiselfilm“, in: *The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch* 28 (2003), S. 9–30.

62 Vgl. Bertolt Brecht / Fritz Lang, „Never Surrender!“, in: *The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch* 30 (2005), S. 7–60.

63 Im Vorspann von *Hangmen Also Die* wird allerdings allein Wexley als Drehbuchautor erwähnt. Brechts Versuch, seine Namensnennung einzuklagen, blieb erfolglos.

64 Eisler an Louise Eisler, 6. Juli 1942, Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 22], S. 224.

65 Nach Eislers eigenen Angaben war er „from Decemb. 12, 1942 to March 15, 1943“ (AdK Berlin, *HEA 3131*) für Arnold Productions, Inc. beschäftigt. Den Vertragsabschluss kommentierte Jascha Horenstein in einem Brief vom 17. Dezember 1942 (Hanns Eisler Collection [Anm. 30]): „[...] ich bin sehr froh, dass Du Deinen Vertrag mit Pressburger in Ordnung hast.“

66 In einem Journaleintrag vom 17. Dezember 1942 kommentiert Brecht den Dreh der Szene, in der eine der im Gefangenennlager internierten Geiseln den von ihr verfassten Text des *Song of the Hostages* vorstellt (Brecht, *Journal 2* [Anm. 60], S. 146).

67 Den Text des *Lidicelieds* schrieb Brecht am 17. Dezember 1942 in sein Journal (ebd., S. 145 f.), „weil es sonst kaum wo stehen wird.“

68 Im Bertolt-Brecht-Archiv (im Folgenden: *BBA*) des Archivs der Akademie der Künste Berlin befindet sich ein Exemplar des *Final Shooting Script* (AdK Berlin, *BBA 2183/1–189*); für die vorläufige englische Übersetzung von Brechts *Lidicelied* siehe AdK Berlin, *BBA 2183/104*.

69 Vgl. Brecht, *Journal 2* [Anm. 60], S. 146: „Es ist nach der Melodie des K.I.-Liedes (Eisler) geschrieben.“

70 Es handelt sich um den Entwurf A₂. Zusammen mit der Skizze A₁ ist er auf einem Notenpapier-Bogen (AdK Berlin, *HEA 831 fol. 1/2*) notiert, der offenbar für den Versand in einem Umschlag quer und längs gefaltet wurde.

71 Eisler an Odets, 3. Januar 1943, Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 22], S. 247.

Januar 1943 die übrigen Nummern seiner Filmpartitur zu *Hangmen Also Die* (Nr. 1–8, 10–11 und Anhang I) und richtete darüber hinaus Versatzstücke aus bereits bestehenden Kompositionen (Hymne *Svatý Václave*, Bedřich Smetanas *Die Moldau*, „O du, mein holder Abendstern“ aus Richard Wagners Oper *Tannhäuser*) für ihre Verwendung als diegetische Filmmusik ein.⁷² Den gegenüber Odets erwähnten Zeitplan dürfte er eingehalten haben, denn die Einspielung, für die auf der Grundlage der fertig komponierten und zusammengestellten Filmmusik die entsprechenden Vorbereitungen getroffen werden mussten, fand bereits am 1. Februar 1943 statt.⁷³ Wie bereits drei Monate zuvor bei der alternativen Filmmusik zu *The Grapes of Wrath* wurde das Tonstudio Sound Services, Inc. mit der technischen Seite der Aufnahme beauftragt, während die musikalische Leitung des 48-köpfigen Orchesters und des gemischten Chores der 1936 in die USA emigrierte österreichische Dirigent und Filmkomponist Artur Guttman⁷⁴ übernahm (im Filmvorspann wird sein Name „Arthur Gutmann“ geschrieben).

Für die Einspielung vorbereitet wurde auch die Filmmusik zur „Love Scene“ zwischen Mascha und Jan – ein Andante, das im vorliegenden Band als Anhang I ediert ist. Lang scheint sich grundsätzlich gegen eine derartige Filmmusik und damit auch gegen ihre Aufnahme ausgesprochen zu haben. Pressburger war jedoch anderer Auffassung und argumentierte: „I would like to have the whole love scene between Masha and Jan, from the moment she rings the doorbell accompanied by music. In any case I shall have this music recorded – if it's not suitable we can always leave it away. But since we have the orchestra at our disposal anyhow, it would be a shame not to record this – especially since the time will not cost us anything. We only have 14 minutes of music, so I hope we will have ample time for this.“⁷⁵ Es ist anzunehmen, dass Pressburger sich durchsetzte und das Andante aufgenommen wurde. Für den endgültigen Spielfilm blieb dies allerdings ohne Folgen, letzten Endes wurde entschieden, die fragliche Szene nicht mit Musik zu unterlegen. Auch sonst war der Andante-Partitur kein Glück

in Hollywood beschieden. Ende 1944 scheint Eisler sie alternativ zu einem Triostück⁷⁶ für Klarinette, Violine und Novachord als Musik zur Szene 3 E (der fünften Szene auf der dritten Filmrolle) der Low Budget-Produktion *Jealousy*⁷⁷ vorgesehen zu haben. Zu diesem Zweck versah er die Partitur mit der Überschrift „3 E“, korrigierte die Gesamtdauer zu „1·18%“ und die Tempobezeichnung zu „Andante con moto“. In die Verleihfassung von *Jealousy* ging indessen weder die eine, ursprünglich für *Hangmen Also Die* komponierte, noch die andere Partitur für eine sehr spezielle Triobesetzung ein; offenbar fiel die zugehörige Szene der Schere zum Opfer.

In die Tonstudioarbeiten, die sich nach dem 1. Februar 1943 an die Musikaufnahme anschlossen, wurde Eisler anscheinend weiterhin einbezogen (nach seinen Angaben⁷⁸ war er noch bis zum 15. März 1943 im Rahmen der Produktion von *Hangmen Also Die* beschäftigt). So wird etwa die *Bell Sequence*⁷⁹ (Nr. 7 im edierten Notentext) in *Komposition für den Film* als Beispiel angeführt, wie sich „durch Herstellung der Geräuschstreifen unter Berücksichtigung der Musik und durch Vorbereitung des Gesamteffekts“⁸⁰ „Geräusche und Musik über größere Flächen gemeinsam planen“⁸¹ lassen. Insgesamt zeigte sich Eisler vom technischen Niveau der Tonspurproduktion sehr beeindruckt. In einem von seiner Frau Louise aufgesetzten Briefentwurf an Clara Mayer von der New School for Social Research in New York heißt es: „Die Technik Musik aufzunehmen ist hier enorm, die Apparate, Techniker, Soundcutter [Ingenieure] bis zum Hilfsarbeiter sind so, daß man neidisch wird.“⁸²

Hollywood erwies sich also für Eisler als „beruflich außerordentlich interessant“, wiewohl zugleich als „menschlich abscheulich“.⁸³ Ganz elementar bestand die berufliche Anziehungskraft dabei natürlich auch darin, ein Auskommen im Anschluss an das von der Rockefeller Foundation geförderte Projekt zu finden. Das Honorar, das Eisler für seine Mitarbeit an der Produktion von *Hangmen Also Die* erhielt, belief sich auf \$3.750⁸⁴ – mehr als ihm zuvor im Lauf eines ganzen Jahres aus den Mitteln des Filmmusik-Projekts ausgezahlt worden war.

72 Im Hinblick auf die Versatzstücke aus der tschechischen Nationalmusik wandte sich Eisler an den Schönberg-Schüler und -Schwiegersohn Felix Greissle, der seit 1938 beim New Yorker Musikverlag G. Schirmer tätig war. Greissle antwortete um Neujahr 1943 (Hanns Eisler Collection [Anm. 30]): „Partitur MOLDAVA geht heute von uns Airmail c. o. d. [cash on delivery] an Dich ab. Wegen der Volkslieder und Hymnen habe ich mich mit der tschechischen Gesandtschaft in Verbindung gesetzt, wo ich einige Leute gut kenne. Du wirst die Sachen durch eine tschechische Organisation (Vorstand Dr. Loewenbach) per Luftpost erhalten.“

73 Vgl. das Schreiben der Musicians' Mutual Protective Association an Eisler, 29. April 1943: „[...] the Arnold Production recording on February 1“ (Hanns Eisler Collection [Anm. 30]); außerdem das Memorandum von Pressburger an Lang, 30. Januar 1943: „recording on Monday“ (Fritz Lang Collection, Cinematic Arts Library, University of Southern California, Los Angeles, *Box 1:12*).

74 Geboren 1891 in Wien, gestorben 1945 in Los Angeles.

75 Memorandum von Pressburger an Lang, 30. Januar 1943, Fritz Lang Collection [Anm. 73].

76 AdK Berlin, *HEA* 964 fol. 73. Das Partiturotograph ist mit „3 E“ überschrieben, die Dauer wird mit „1·18%“ angegeben.

77 Gong Productions für Republic Pictures 1945, Regie: Gustav Machaty.

78 Vgl. AdK Berlin, *HEA* 3131.

79 Zum filmischen Inhalt dieser Sequenz vgl. das Protokoll im Kritischen Bericht, S. 124 f., sowie Adorno/Eisler [Anm. 5], S. 92.

80 Ebd.

81 Ebd. und weiter: „[U]m die aus dramatischen Gründen notwendige Lautdichte des vollen Geläuts vieler Glocken zu realisieren“, wurden außer dem Tonstreifen mit der Musik, die „bereits Glocken als kompositorischen Bestandteil“ enthält, „vier separate Glockenstreifen aufgenommen, dann noch für sich die Sterbeglocke und der Hammerschlag des Todes. Die vier Glockenstreifen waren schon so angelegt, daß sie sich gegenseitig ergänzten. Beim re-recording wurden sämtliche Streifen mit der Musik gemischt, bei wechselndem Hervortreten einzelner Elemente.“

82 Entwurf eines Briefes von Eisler an Clara Mayer, o. D., Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 22], S. 256.

83 Ebd.

84 Dies entspricht gegenwärtig \$50.404,12 (vgl. http://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm, Stand: 19. Mai 2013). Die Höhe von Eislers Honorar lässt sich aus seinem Rechtsstreit mit dem Agenten David Chudnow entnehmen, der 10% Provision für sich verlangte (vgl. Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 22], S. 250, 255 sowie den Kommentar S. 495, 501).

Rezeption

Seine Premiere feierte *Hangmen Also Die* am 26. März 1943 in Los Angeles; an der Ostküste kam der Film erst am 15. April in die Kinos. Belegt sind außerdem Preview-Vorführungen am 17. (New York)⁸⁵ und 22. März (Los Angeles).⁸⁶

Wenig bekannt ist hingegen, dass für diese Vorstellungen offenbar unterschiedliche Fassungen des Antinazifilms verwendet wurden. So dauerte die Preview-Vorführung in Los Angeles 135 Minuten, während die Laufzeit der ab dem 15. April im New Yorker Capitol Theatre gezeigten Kopie im Allgemeinen nur mit 131 Minuten angegeben wird. Dabei fehlen in der kürzeren Fassung unter anderem zwei Szenen am Filmende. Die erste Szene zeigt, wie trotz der vermeintlichen Überführung des Heydrich-Attentäters weitere Geiseln an die Wand gestellt werden – unter ihnen Prof. Novotny, der Vater der weiblichen Hauptfigur Mascha. Die zweite, anschließende Szene spielt am Massengrab derer, die die NS-Besatzer zur Vergeltung und Aufklärung des Attentats umgebracht haben. Das „Happier Ending“, das der Verzicht auf die beiden Szenen gewährleistet, unterläuft die Kohärenz der Filmhandlung und führt zu einem ästhetischen Bruch, von dem insbesondere die Tonspur betroffen ist. Auf die Schüsse, die den vom tschechischen Widerstand mit gefälschten Indizien belasteten Kollaborateur Czaka auf seiner „Flucht“ niederstrecken, folgt nicht etwa das Maschinenpistolenfeuer bei der Hinrichtung der Geiseln, sondern sogleich das *Finale* (Nr. 11), in dem der *Song of the Hostages* reichlich unvermittelt, nämlich nicht aus dem Tiefpunkt der vorangegangenen Trauermusik zur Massengrab-Szene (Nr. 10), seine vokalsinfonische Apotheose erfährt.

Trotz dieser Defizite scheint in den Kinos der USA *Hangmen Also Die* vor allem in der gekürzten Fassung gelaufen zu sein,⁸⁷ die somit die Grundlage für die breitere Rezeption von Eislers Filmmusik bildete. Der gekürzte Film wurde darüber hinaus bis in die jüngste Vergangenheit auch im Fernsehen, auf VHS-Kassetten und DVDs präsentiert, ehe im Jahr 2006 die Dortmunder Firma e-m-s die 135-Minuten-Fassung von „Fritz Langs *Auch Henker sterben – Hangmen Also Die*“ im Rahmen einer „Collector’s Edition“ auf DVD herausbrachte.⁸⁸

In den Kritiken, die nach den Voraufführungen und der Premiere erschienen, fand vereinzelt auch Eislers Filmmusik Beachtung. So schrieb die New Yorker Zeitung *Aufbau*: „Die Musik Hanns Eislers treibt und unterstreicht die bis zum Bersten mit Geschehen geladene Handlung dieses ausserordentlichen Films auf das zwingendste.“⁸⁹ Und der Rezensent des *Hollywood Reporter* bemerkte: „Music by Hanss [sic] Eisler, as conducted by Arthur Gutman, is forceful, and it was Eisler who composed the ‚No Surrender‘ song, with lyric by Sam Coslow. That trick in the ending title should bring an audience up cheering.“⁹⁰

Dass in der Kritik der *Song of the Hostages* eigens hervorgehoben wurde, dürfte Eisler willkommen gewesen sein, denn in dieser Zeit bereitete der New Yorker Verlag Bregman, Vocco and Conn die separate Publikation einer Bearbeitung für Gesang und Klavier und/oder Gitarre vor.⁹¹ Sie ist im nachstehenden Notenteil als Anhang II ediert. Zudem hoffte Eisler, „the original form of this song for solo, chorus, orchestra, which was used as end of the film“, eventuell auch „other arrangements“⁹² unterbringen zu können, stieß beim Verleger aber auf wenig Interesse.⁹³ Doch auch unabhängig von Verlagszusagen bestand offenbar eine Zeit lang der Plan, aus der Filmmusik zu *Hangmen Also Die* eine Orchestersuite zusammenzustellen. Ein im US-amerikanischen Exil erstelltes und bis in das Jahr 1946 reichendes Werkverzeichnis weist jedenfalls als Opus 74 einen entsprechenden Eintrag auf.⁹⁴

Die allgemeine Anerkennung, die Eisler in den USA für seine erste Arbeit als Hollywood-Filmkomponist zuteil wurde, gipfelte Anfang 1944 in der Bekanntgabe der Nominierungen für die jährlichen Auszeichnungen der Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Darunter war *Hangmen Also Die* aufgrund des außergewöhnlichen Soundtracks gleich zweimal vertreten – für „Best Achievement in Sound Recording“ (Jack Whitney, Sound Services, Inc.) und in der Kategorie „Best Music Score of a Dramatic or Comedy Picture“. In beiden Fällen blieb es allerdings bei der Nominierung, den Oscar für die beste Filmmusik nahm am 2. März 1944 Alfred Newman (*Song of Bernadette*) entgegen.

85 Vgl. Rose, „HANGMEN ALSO DIE“, *Variety*, 24. März 1943, S. 20: „Previewed in N. Y. March 17 '43.“

86 Vgl. N. N., „Hangmen Also Die“, *Daily Variety*, 23. März 1943, S. 3: „Previewed in Los Angeles, March 22, 1943.“

87 Nach Großbritannien wurden dagegen wahrscheinlich Kopien mit dem ursprünglichen Filmende verliehen. So gibt D. E. B., *Monthly Film Bulletin of the British Film Institute* 10/114 (30. Juni 1943), S. 64 die Filmlänge mit „12,101 ft.“ an (das sind rund 135 Minuten), und im BFI National Archive ist eine entsprechende Kopie überliefert.

88 Aufgrund des PAL-Fernsehformats (25 statt 24 Bilder pro Sekunde) beträgt die Lauflänge der DVD nur rund 130 Minuten.

89 M. G., „Unüberwindliches Volk“, *Aufbau*, 16. April 1943, S. 11.

90 *Hollywood Reporter*, 23. März 1943, S. 3.

91 Vgl. das Faksimile der Titelseite auf S. 96. Die Tantiemen teilten sich Eisler, Pressburger, Coslow und Brecht, wobei Eisler 1/3 zugesprochen bekam (Pressburger an Brecht, 23. Dezember 1942, AdK Berlin, BBA 2971/2). Die erste Auszahlung am 30. Juni 1943 belief sich für 1.339 verkaufte Exemplare auf \$22,31 (Hanns Eisler Collection [Anm. 30]).

92 Eisler an Sam Coslow, 27. April 1943, Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 22], S. 256.

93 Bregman, Vocco and Conn an Sam Coslow, 4. Mai 1943, Hanns Eisler Collection [Anm. 30]: „As far as the score that Mr. Eisler has [...], I don't think I'd be interested in it“.

94 „Works of Hanns Eisler“, Typoskript, AdK Berlin, HEA 4007.

Da *Hangmen Also Die* erst 1958 erstmals im (bundesdeutschen) Kino zu sehen war, beschränkte sich die deutsche Rezeption der Filmmusik zunächst im Wesentlichen auf die Lektüre von *Komposition für den Film*.⁹⁵ Allerdings verwendete Eisler anlässlich des III. Parteitags der SED das *Finale* (Nr. 11) für den Schlusschor der *Kantate 1950* bzw. (so der Titel der überarbeiteten Fassung) *Mitte des Jahrhunderts* wieder, in der statt Sam Coslows „Fellow Patriot“ Johannes R. Bechers Gedicht „Sei begrüßt, Partei“ (mit entsprechenden kleineren Textkorrekturen) die Textgrundlage bildet. Und auch für seine Bühnenmusik zu Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* griff Eisler auf *Hangmen* zurück, indem er die Volksliedparaphrase der *Restaurant Music No. II* (Nr. 8) an Schweyks *Lied vom Kanonier von Przemysl* anpasste („Bei der Kanone dort“).

In der DDR dürfte ein breiteres Publikum allenfalls durch diese Kontrafakturen mit Eislers Filmmusik zu *Hangmen Also Die* in Berührung gekommen sein, bis am 9. September 1984 im ersten Programm des DDR-Fernsehens eine eigens zu dem Zweck produzierte deutsche Fassung des Antinazifilms – *Henker sterben auch* – ausgestrahlt wurde.⁹⁶ In Ermangelung einer separaten Musik- und Geräuschspur war der Dialog freilich nicht einfach in deutscher Sprache nachsynchronisiert, sondern die gesamte Tonspur neu hergestellt worden. Dazu hieß es in der Zeitung *Neues Deutschland*: „Die Originalmusik Hanns Eislers [...] ist in Zusammenarbeit mit dem Eisler-Archiv der DDR rekonstruiert und neu aufgenommen worden.“⁹⁷ Allerdings nimmt diese Rekonstruktion stellenweise größere Freiheiten in Anspruch. Offenbar mit der Absicht, auf diese Weise „der ursprünglichen Idee Brechts wieder“⁹⁸ nahe-zukommen, erklingt als Lied der Geiseln die Melodie des *Komintern*-Liedes – wenn auch nicht zu den Versen des *Lidice*-Lieds, sondern zu einer Strophe von Stephan Hermlins *Lied der Werktätigen* bzw. am Filmende in einer Instrumentalbearbeitung für Bläserorchester mit Schlagzeug. Zudem finden Teile der Musik zur *Bell Sequence* (Nr. 7) an anderen, dafür nicht vorgesehenen Stellen Verwendung und ersetzen so die Partiturnummern 3–4, während die ursprünglich als experimentelle Alternative für eine Sequenz aus *The Grapes of Wrath* konzipierte (und seinerzeit irrtümlich *Hangmen Also Die* zugeordnete) Filmmusik *Exodus No. 1* mit ihren ersten 14 Takten nun eine Szene untermalt, in der sich der Heydrich-Attentäter Svoboda vor seinen SS-Verfolgern in einem Hauseingang versteckt.

Die DDR-Fernsehfassung *Henker sterben auch* dürfte in den letzten Jahren mitunter als eine deutsche Synchronfassung mit originaler Musikspur fehlinterpretiert worden sein, ist sie doch in die erwähnte, von e-m-s herausgebrachte DVD-Edition integriert, ohne dass dazu weitere Hinweise gegeben werden. Vielmehr ist die deutsche Tonspur bzw. eine eigentümliche Mischform aus seinerzeit neu produziertem und originalem Ton sogar als Standard voreingestellt. Trügen die Anzeichen nicht, so hat dies in der jüngeren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Eislers Filmmusik zu *Hangmen Also Die* bereits zu einigen Missverständnissen und Irrtümern geführt.

Zur Edition

Mit der Filmmusik zu einem Ausschnitt aus *The Grapes of Wrath* sowie zu *Hangmen Also Die* erscheint der erste Band der *Hanns Eisler Gesamtausgabe* aus der Serie VI. In diesem Zusammenhang waren vorab grundlegende editorische Fragen zu klären – so etwa das Problem, dass Filmmusik in ein komplexes multimediales Beziehungsgefüge mit dem visuellen Geschehen und den übrigen auditiven Elementen der Tonspur eingebunden ist, mithin von ihrer konkreten Realisation als Musik im Film untrennbar scheint. Albrecht Riethmüller plädiert deswegen dafür, „daß im Tonfilm, was die Musik betrifft, der Soundtrack das Entscheidende ist und dementsprechend die editorische Basis bildet und ediert werden muß“.⁹⁹ Eine solche Priorisierung impliziert allerdings die Bereitschaft, neben der vom Komponisten vorgelegten Filmpartitur auch die gestaltenden und umgestaltenden Einflüsse bei der Einspielung, der Mischung und dem Schnitt zum Gegenstand der Edition zu machen. Ben Winters geht daher sogar so weit, eine Art „anti-edition“ zu fordern, „that reveals important information about the score’s production processes and the creative contributions by figures other than the composer“.¹⁰⁰

So angemessen und instruktiv ein solches Editionsverfahren im Grundsatz zweifellos ist – für den speziellen Kontext der *Hanns Eisler Gesamtausgabe*, bei der die Autorschaft oder wenigstens Autorisation Eislers im Zentrum steht, erscheint es wenig zufriedenstellend. Die in diesem Band vorgelegten Kompositionen für den Film werden daher dezidiert nicht primär auf der Grundlage der resultierenden Tonspur, sondern

95 Deutsche Erstausgabe: Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Berlin: Bruno Henschel und Sohn 1949.

96 Dialog: Harald Thiemann, Regie: Peter Groeger.

97 K. R., „Antifaschistischer Film in rekonstruierter Fassung. Am Sonntag im Fernsehen: ‚Henker sterben auch‘“, *Neues Deutschland*, 7. September 1984, S. 4.

98 Ebd.

99 Albrecht Riethmüller, „Einige Fragen im Vorfeld der Edition von Filmmusik“, in: Rainer Falk / Gert Mattenklott (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung und Edition*, Berlin: De Gruyter 2007 (= *Beihfte zu editio* 27), S. 129–141, hier S. 135.

100 Ben Winters, „Catching Dreams: Editing Film Scores for Publication“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 132/1, S. 115–140, hier S. 118.

anhand des überlieferten Notenmaterials sowie nach den im Vorwort angeführten Prinzipien der Werkedition ediert. Der Fokus liegt also auf der Filmpartitur, wie Eisler sie im Hinblick auf die filmsynchrone Einspielung und die anschließenden Schritte der Tonspurproduktion ausgearbeitet hat. Im Fall von *The Grapes of Wrath* wird diese Ausrichtung der Edition freilich ohnehin durch den Umstand diktiert, dass der seinerzeit unter Eislers Anleitung produzierte Demonstrationsfilm verschollen ist.

Sofern sie von Eisler stammen, werden filmspezifische Eintragungen (Zeitangaben, Hinweise auf das Filmgeschehen und bei *Hangmen Also Die* die Versalien „A“ und „B“ anstelle von Taktzahlen) in die Edition des Notentextes übernommen. Im Kritischen Bericht geben Filmprotokolle nach der Art von „Cue Sheets“ eine Übersicht zum Geschehen und zu den Zeitverhältnissen in den Szenen und Filmabschnitten, für die Eisler Musik komponiert hat. Günstigenfalls werden dabei auch die filmspezifischen Angaben im Notentext einsichtig. Im Hinblick auf die betreffenden Abschnitte, Szenen oder Sequenzen aus *Hangmen Also Die* trifft dies allerdings nur selten zu, da nach der Einspielung der Musik einige gravierende Kürzungen am korrespondierenden Filmmaterial erfolgten. So wurden gleich am Filmanfang offenbar einige Einstellungen (vermutlich von tschechischen Landschaften) geschnitten, so dass für die Musik von Nr. 2, Takt 18–21 an dieser Stelle kein Platz mehr ist (sie findet aber gegen Filmende als Klangkulisse Verwendung). Und die *Bell Sequence* wurde um eine von Eisler als „Heydrich in the coffin“ (Heydrich im Sarg) spezifizierte Einstellung nebst weiterem Filmgeschehen gekürzt, weshalb auch die dazu vorgesehene Musik von Nr. 7, T. 13–14 fehlt.

Alle Abweichungen, die der Soundtrack von *Hangmen Also Die* gegenüber der von Eisler aufgeschriebenen Filmpartitur aufweist, werden in den Textkritischen Anmerkungen benannt und erläutert, wobei im edierten Notentext entsprechende Asteriskverweise zu finden sind. Des Weiteren enthält der

Kritische Bericht im Abschnitt „Relation von Film und Musik“ eine Übersicht zu sämtlicher Musik, die in *Hangmen Also Die* erklingt, einschließlich der nicht von Eisler komponierten Versatzstücke.

Die Bearbeitung des vorliegenden Bandes war auf die Quellen einer Reihe von Archiven und Privatsammlungen angewiesen. Den Mitarbeitern des Archivs der Akademie der Künste Berlin, insbesondere dem Leiter der Musikarchive Werner Grünzweig, der Betreuerin des Hanns-Eisler-Archivs Anouk Jeschke und ihrer Vorgängerin Helgard Rienacker bin ich daher sehr zu Dank verpflichtet. Freundliche Unterstützung gewährten ferner die Mitarbeiter der Performing Arts Special Collections an der University of California Los Angeles, insbesondere Lauren Buisson und Julie Graham. Wolfgang Glück hat liebenswürdigerweise die Eisler-Sammlung in seinem Wiener Privatbesitz zugänglich gemacht, noch bevor sie vom Archiv der Akademie der Künste Berlin erworben wurde; Jürgen Schebera kommt das Verdienst zu, ein antiquarisches Exemplar des Drucks von *No Surrender! (Song of the Hostages)* ausfindig gemacht zu haben. Die Editionsleiter Thomas Phleps und Georg Witte haben ebenso wie der Noteneditionsbeirat und das Verlagslektorat in außerordentlicher Weise zum Gelingen des Bandes beigetragen, der als erster nach den revidierten Editionsrichtlinien erstellt wurde; ihren Sachverstand zur Verfügung gestellt haben zudem Thomas Ahrend, Peter Deeg, Tobias Faßhauer, Christian Martin Schmidt und Horst Weber. Besonders hervorheben möchte ich den freundschaftlichen Beistand und die fachkundige Unterstützung meiner Kollegen Knud Breyer und Maren Köster. Mein nachdrücklicher Dank gilt schließlich auch Peter Petersen, der die vorbereitende Forschung angeregt und bis in die jüngste Zeit mit Rat und Tat begleitet hat.

Berlin, im Frühjahr 2013

Johannes C. Gall

Introduction

The present volume contains the musical text of Hanns Eisler's film music to *The Grapes of Wrath* and *Hangmen Also Die*. This joint edition is the result of investigations in which our first task was to distinguish the two works from each other. In Manfred Grabs's 'Eisler-Handbuch'¹ and also in the "Inventar der Musikautographe im Hanns-Eisler-Archiv" ("Inventory of the Music Autographs in the Hanns Eisler Archive")² compiled by Christiane Niklew, Daniela Reinhold and Helgard Rienäcker, a portion of the extant material for Eisler's *Grapes of Wrath* film music was assigned to the sources for the film music to *Hangmen Also Die*. And indeed, these two film scores by Eisler, both published here, are very close to each other in many ways. Both are scored for symphony orchestra and were written for Hollywood films (the first such in Eisler's oeuvre).³ He composed the film score for *Hangmen Also Die* just a few months after finishing the score for the alternative film music to *The Grapes of Wrath*, a fact that is also evident from his use in each case of the same pre-printed manuscript paper.⁴ These two scores were also recorded in the same studio (Sound Services, Inc.). Furthermore, Eisler drew on *Sequence No. 5* of his music for the *Grapes of Wrath* (see pp. 40–1) for the music to the rolling introduction of *Hangmen Also Die* (see pp. 52–3).

Despite all the common features shared by the film music scores published here, there are also significant differences between them. The alternative film music to *The Grapes of Wrath* was written as part of a film music project supported by the Rockefeller Foundation (1940–1942). One of the basic ideas of this project was to enable experiments with film music to be made according to purely objective criteria without any recourse to their commercial exploitation, and thereby to offer an alternative model to established practices. *Hangmen Also Die*, however, was the first of eight Hollywood productions in which Eisler became involved from December 1942 onwards, at the close of a difficult, eight-month-long hunt for work.

He was now compelled to fulfil the expectations and demands of the commercial film business. But as Theodor W. Adorno and Eisler wrote in their book *Composing for the Films*, any musician "who wants to crash the gates of the studios in order to make a living is forced to make concessions that are not justified by the objective requirements of the industry".⁵

Alternative film music to an excerpt from *The Grapes of Wrath*

For his studies for *The Grapes of Wrath*, the film adaptation⁶ of the eponymous novel by John Steinbeck, Eisler chose an excerpt some six minutes in length that is crucial to the film narrative: two sequences that show the Joad family setting off for California and the death and burial of their grandfather.⁷ The task he set himself in this film music experiment was "to test various musical solutions for the same scene. Several scores were composed for each sequence, and each score was based on a different musico-dramatic idea. [...] this procedure was suggested by the extraneous fact that the sequences were part of pictures for which the music already existed, so that any solution was actually an alternate solution [...]. The purpose was to gauge the whole range of [the] dramatic possibilities."⁸ Eisler named the individual scores *Exodus No. 1* and then, somewhat confusingly, *Sequence Nos. 2–5*. They are allocated to the two film sequences as follows:⁹

Sequence A		Sequence B	
Dust and wind	Car journey	Death	Burial
<i>Exodus No. 1</i>		<i>Sequence No. 2</i>	
	<i>Sequence No. 3</i>		
<i>Sequence No. 4</i>			<i>Sequence No. 5</i>

1 Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur. Ein Handbuch*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, p. 90.

2 See Maren Köster (ed.), *Hanns Eisler. 's müßt dem Himmel Höllenangst werden*. Hofheim: Wolke Verlag, 1998 (= *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts* 3), p. 220.

3 According to Eisler himself (see Hanns Eisler, "Film Music – Work in Progress", first published in *Modern Music*, vol. 18/4 [May/June 1941], pp. 250–4, here pp. 253–4), his first compositions for Hollywood films included his alternative film music to an excerpt from *The Long Voyage Home* (Walter Wanger Productions, 1940, directed by John Ford; original film music by Richard Hageman). However, neither a score nor sound recordings nor any corresponding demonstration film seems to have survived. In the same source Eisler not only mentions two alternative film versions of *The White Flood* but even goes so far as to evaluate them; however, they most likely never saw the light of day. So we can justifiably doubt whether the abovementioned alternative film music to an excerpt from *The Long Voyage Home* ever got beyond the project stage.

4 The paper for *Grapes* No. 1 was also used for *Hangmen* Nos. 1, 2, 7 and Appendix I, the paper for *Grapes* No. 2 also for *Hangmen* No. 8 and the paper for *Grapes* No. 4 also for *Hangmen* Nos. 5 and 6.

5 Theodor W. Adorno / Hanns Eisler, *Composing for the Films*. London: The Athlone Press, 1994, p. 55.

6 Twentieth Century Fox, 1940, directed by John Ford; original film music by Alfred Newman.

7 The excerpt begins at roughly the 35th minute of the film.

8 Adorno/Eisler [note 5], p. 146.

9 In the case of *Sequence No. 3* and especially for *Sequence No. 5* this allocation remains hypothetical, however, since the extant autograph scores contain no corresponding time indications or markings referring to the film; nor are any adequate comments by Eisler on record that would suffice to clarify matters. Nevertheless, the tempi necessary to synchronize the car journey and the burial, namely ♩ = 138 for the Allegro con spirito of *Sequence No. 3* and ♩ = 46 for the Largo of *Sequence No. 5* seem plausible.

Eisler explained his film music studies for *The Grapes of Wrath* in his article *Film Music – Work in Progress* of 1941¹⁰ and in his “Report on the Film Music Project” in *Composing for the Films*.¹¹ In the latter publication, the three solutions for the dust-and-wind scene are discussed first – starting with the “sound effects without music”, then the “commentating” variant of *Sequence No. 4* and lastly the naturalistic interpretation of *Exodus No. 1*. Then with reference to the car journey scene he compares the “naturalistic synchronized solution” of *Exodus No. 1* to the “opposite solution” of *Sequence No. 4*, “one that takes its ‘distance’ from the film”. By contrast, in *Film Music – Work in Progress* Eisler only discusses one of his film music alternatives for the first sequence of the excerpt from *Grapes* – what was probably later entitled *Sequence No. 4* – and he also mentions “the death of Grandpa” as one of the film scenes he selected for his musical experiments.

Origins

On 19 January 1940 the Rockefeller Foundation approved an application made by the New York New School for Social Research and placed the considerable sum of \$20,160¹² at its disposal. This money was intended to enable Eisler, a lecturer at the New School, to spend a period of two years (later extended by a further nine months) on a systematic investigation of the possibilities of music in film.¹³ Eisler’s proposal envisaged four areas of research: (1) the application of new musical materials and of musical forms both extant and still to be developed; (2) aspects of instrumentation, in particular with regard to the use of microphone technology when recording; (3) questions of mixing music, dialogue and sound; and finally, as a “first step in the aesthetics of film and music”,¹⁴ (4) aspects of film-music dramaturgy and function. The research to be carried out (according to a press release from the New School)¹⁵ was intended to result in film music demonstrations in the

form of self-produced sound-film sequences in the genres of documentary film, cartoon film and feature film.

However, it proved difficult to procure suitable film material. This was intended not just to be taken from “the most notable [...] films of the last year”¹⁶ but for purposes of the new musical treatment it also had to be prepared with separate tracks for the film itself, the dialogue and the sound. Achieving this in New York proved problematical, so Eisler and his assistant Harry Robin travelled to Los Angeles in August 1940 in order to introduce the project to important people in the film industry and to canvass for cooperation. According to a report drawn up by Robin,¹⁷ the following studios agreed to provide film sequences: Columbia, Disney, Metro Goldwyn Mayer, Paramount, RKO, Walter Wanger and finally also Twentieth Century Fox. However, visa problems compelled Eisler to leave Los Angeles earlier than planned, and after an enforced longer stay in Mexico he had to return to New York. Nevertheless, he later succeeded in getting the desired material for *The Grapes of Wrath* from Twentieth Century Fox, thanks to the mediation¹⁸ of the Motion Picture Producers and Distributors of America, the lobbying and self-regulatory organization of the film industry commonly known as the “Hays Office”.¹⁹

The first experiments with the feature film material were probably made soon afterwards, for already in the May/June issue of the journal *Modern Music* in 1941 Eisler described in some detail the car journey scene and the alternative film music that he had composed for it (*Sequence No. 4*).²⁰ He also referred to the scoring of the “death of Grandpa” scene,²¹ by which he presumably meant the score of *Sequence No. 2*.

The idea of creating several alternative soundtracks to each film sequence had obviously not yet come about. It was first mentioned in the final report of the project, dated 31 October 1942, which was sent to the Rockefeller Foundation with a letter

10 Hanns Eisler, “Film Music – Work in Progress”, published first in: *Modern Music*, vol. 18/4 (May/June 1941), pp. 250–4, here p. 254; also published in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften. Addenda*, ed. Günter Mayer. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983 (= *Gesammelte Werke* [‘Collected Works’], hereinafter: EGW] III/3), pp. 146–51, here p. 149.

11 Adorno/Eisler [note 5], pp. 146–8.

12 This corresponds today to \$334,844.64 (see the inflation calculator of the Bureau of Labor Statistics, http://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm, accessed 19 May 2013).

13 For information on the history of the film music project, see Johannes C. Gall, “An ‘Art of Fugue’ of Film Scoring. Hanns Eisler’s Rockefeller Foundation-Funded Film Music Project (1940–1942)”, in: William J. Buxton (ed.), *Patronizing the Public. American Philanthropy’s Transformation of Culture, Communication, and the Humanities*. Lanham: Lexington Books, 2009, pp. 123–51.

14 Hanns Eisler, “Music and Films. Proposed research project by Hanns Eisler – prepared for the Rockefeller Foundation”, EGW III/3, pp. 142–5, here p. 143.

15 In this regard, see the cover letter by Agnes de Lima (publicity) of 21 February 1940, the text of the press release, the four-page list of addressees and the manuscript list of published newspaper articles that are held by the Raymond Fogelman Library of the New School University in New York. In the Hanns Eisler Archive [hereinafter HEA] in the Archive of the Academy of Arts in Berlin [hereinafter AdK] there are corresponding clippings from several New York newspapers such as the *Times*, the *Herald Tribune* and the German-language newspaper *Staats-Zeitung und Herold* (AdK Berlin, HEA 3678).

16 Eisler, “Music and Films” [note 14], p. 143.

17 See the three-page report in the AdK Berlin, HEA 4349.

18 See the correspondence with Arthur H. DeBra, Assistant to the Secretary, Motion Picture Producers and Distributors of America, AdK Berlin, HEA 4308 and 4309.

19 See DeBra’s letter to Eisler of 30 December 1940, AdK Berlin, HEA 4309: “I hope this note will reach you in time to be a pleasant New Year greeting. I have word from the Fox Studio that they will supply the selections from GRAPES OF WRATH you wish to use and I have directed them to ship the material to me.”

20 See note 10.

21 *Ibid.*

dated 21 November:²² “Special experiment: several sequences have been musically illustrated three times for comparative purposes”.²³ This “special experiment” that Eisler with good reason subsequently described as being justified only in and for itself,²⁴ was probably also a result of external circumstances. In his project proposal, Eisler had held out the prospect of four film music demonstrations, each lasting 15 to 25 minutes.²⁵ When the end of the project was in sight and Eisler had already travelled to Los Angeles with the intention of finding employment in the Hollywood film industry, this goal had still not been achieved. It seemed impossible to continue the work without new film material.²⁶ Only when none was forthcoming did Eisler decide to make necessity the mother of invention.

The date of composition of the additional alternative film music can be deduced from a letter of 30 September 1942 to Philip Vaudrin, editor at the New York branch of Oxford University Press: “Now in October I have to finish the last compositions for the project”.²⁷ This referred primarily to the scores of *Exodus No. 1* and *Sequence No. 5*. Furthermore, Eisler revised the film music (already composed in 1939) to the scene *Horseless Carriage* from the puppet animation film *Pete Roleum and His Cousins*²⁸ as *Sequence No. 3* for the new filmic context, thus probably for the car journey scene from the first of the two chosen sequences.²⁹

The recording for the alternative film music to *The Grapes of Wrath* was made on 12 November 1942³⁰ in a recording studio

of Sound Services, Inc.³¹ in Los Angeles that was rented for this purpose. As conductor, Eisler once again engaged Jascha Horenstein, his childhood friend from Vienna³² and a colleague at the New School for Social Research, who had already made recordings of film music for *White Flood*³³ and *A Child Went Forth*³⁴ as part of the project, as well as of film music for *The Forgotten Village*³⁵ outside the project. Horenstein travelled from New York specifically for the recording. Eisler could count on a contact from Schoenberg’s circle in order to help engage the 33 orchestral musicians necessary: Adolph Weiss, a composition pupil of Schoenberg in Berlin who had in the meantime become the solo bassoonist at the Los Angeles Philharmonic and now helped to procure colleagues from the orchestra.³⁶ Eisler wrote to his friend Clifford Odets enthusiastically about the recording session: “The last recording was excellent. I guess you will like especially the ‘Trauermusik’ [see *Sequence No. 2*, pp. 18–19] and the ‘Largo’ [see *Sequence No. 5*, pp. 40–1]. I am proud like a chicken [*sic*] of these two pieces.”³⁷ Once the recording was made, a demonstration film had to be produced. Since film stock was rationed on account of the war, Eisler first had to procure a permit and was assigned 1000 feet of 35mm negative film and 3000 feet of 35mm positive film.³⁸ He knew the film director and scriptwriter Victor Trivas from their collaboration on *Niemandland*³⁹ and *Dans les rues*,⁴⁰ and through him he now had the reels with the corresponding film, dialogue and sound tracks for *The Grapes of Wrath* sent to Los Angeles (they had been obtained from the Motion Picture

22 See Hanns Eisler, *Briefe 1907–1943*, ed. Jürgen Schebera and Maren Köster. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2010 (= *Hanns Eisler Gesamtausgabe IX/4.1*), p. 241.

23 Hanns Eisler, “Final Report on the Film Music Project on a Grant by the Rockefeller Foundation”, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18/4 (1998), pp. 595–8, here p. 596 (also EGW III/3, pp. 154–8, here p. 155).

24 See especially the passage from *Composing for the Films* quoted above and referred to in note 8.

25 Eisler, “Music and Films” [note 14], p. 142.

26 See the following passages from Eisler’s letters to his wife, who had remained on the East Coast: “I would like to push the project forward quickly, but it’s not easy either (i.e. to get good material).” (11 May? 1942, Eisler, *Briefe 1907–1943* [note 22], p. 209); “I will continue the project here with a recording. (As soon as I find the necessary film material here.)” (18 May? 1942, *ibid.*, p. 212).

27 See *ibid.*, p. 234.

28 Petroleum Industry Exhibition, Inc., 1939, directed by Joseph Losey.

29 Eisler later revised this music again in order to use it for the scene *M:96 The Fight* from the feature film *The Spanish Main* (RKO, 1945, directed by Frank Borzage).

Given that Eisler completed his alternative film music to *The Grapes of Wrath* while in Los Angeles, a four-page list drawn up by Louise Eisler is also of interest here. It obviously lists the music and written material that had originally stayed in New York and was now to be brought to their new place of residence. Under the heading “Filmmusik” there are the following entries: “Grapes of Wrath” and “Oelfilm”.

30 A relic of this recording is a record of coated glass that was discovered several years ago in the organ room of the Villa Aurora – Lion Feuchtwanger’s home in Pacific Palisades – and that contains several takes for *Sequence No. 4* and *No. 2*. The notes on the cover of the glass record include the following title: *EISLER | 11-12-42* (Hanns Eisler Collection, Feuchtwanger Memorial Library, Specialized Libraries and Archival Collections, University of Southern California, Los Angeles).

31 See the contract between the “Producer” Eisler and the studio, Hanns Eisler Collection [note 30].

32 Horenstein “remembered clearly” how he had met Eisler for the first-ever time in 1912 – “on the football field on the Prater in Vienna” (Jascha Horenstein, “Für Hanns Eisler”, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Sonderheft Hanns Eisler 1964*, ed. Deutsche Akademie der Künste. Berlin: Rütten & Loening, 1964, pp. 352–6, here p. 352).

33 Frontier Films, 1940.

34 Joseph Losey, John Ferno, 1941.

35 Pan-American Films, 1941, directed by Herbert Kline.

36 In the closing report about the film music project, the list of orchestras participating in the recordings mentions “Members of the Los Angeles Philharmonic Orchestra” (Eisler, “Final Report” [note 23], p. 596; also EGW III/3, p. 155). The relevant list of costs for the project includes two payments to “A. Weiss Musicians Union” and “Adolph Weiss Recording” respectively: \$1,362.50 on 26 November 1942 and \$500 on 10 November 1942 (“Statement of Expenses. Hanns Eisler – Rockefeller Music Fund”; “Hanns Eisler Music Fund. Statement of Expenditures since November 1, 1942”, Rockefeller Archive Center, Rockefeller Foundation Archives, Record Group 1.1, Series 200R, Box 259, Folder 3096).

37 Eisler to Odets, 18 November 1942, Eisler, *Briefe 1907–1943* [note 22], p. 240.

38 See the telegraphic “authorization #5014” of 27 January 1943, Hanns Eisler Collection [note 30].

39 Resco-Filmproduktion, 1931, directed by Victor Trivas.

40 Société Internationale Cinématographique, 1933, directed by Victor Trivas.

Producers and Distributors of America). For the sound track of his demonstration film, Eisler engaged the help of Glenn Wallich, the owner of the record shop Music City, while the editing of the film was done by Carl Junghans, a director who had emigrated to the USA in 1940.⁴¹

Reception

In his final report on the film music project, Eisler wrote of a planned public presentation of his film music demonstrations in the Academy of Motion Picture Arts and Sciences in Hollywood.⁴² However, there is no proof that this presentation was ever held. And in the years thereafter, only *White Flood* and *Rain* seem to have been shown on selected occasions,⁴³ not the alternative versions of the excerpt from *The Grapes of Wrath*. Since Eisler wanted to make his way in the Hollywood film industry, we can assume that he was shy of making a public presentation of an alternative to a score written by the influential, multi-award-winning film composer Alfred Newman. Thus the film rolls with the excerpt from *Grapes* first lay unused in the storeroom of the projection apparatus maker Moviola Co. in Hollywood until 1944 before being moved to the New School for Social Research in New York. Then all trace of them is lost.⁴⁴

After his re-emigration, too, Eisler drew attention to the film music project and its artistic achievements in the first German edition of *Composing for the Films*, published in 1949 by Bruno Henschel und Sohn, but beyond this he seems to have done little to promote it. On the one hand there were probably more urgent tasks to be done in the post-war situation, and on the other hand the state of things in the GDR was not conducive to such a film music study, especially since it had originated during Eisler's exile in the capitalist West and had been funded by foundation monies provided by the Standard Oil magnate John D. Rockefeller, Sr. Perhaps Eisler would have seen himself confronted with accusations of esoteric irrelevance, formalism or decadence. So little attention was paid to the film music experiments.

It was only after Eisler's death in 1962 and the subsequent creation of the Hanns Eisler Archive in Berlin that Manfred Grabs in particular began to take an interest in the film music project and looked for corresponding traces of the *The Grapes of Wrath* in the composer's papers. Since there are no conclusive titles on the autographs, it was not clear what was what. But references to film in the score of the *Nonet No. 1* led Grabs – mistakenly – to assume some connection to the music for *Grapes*,⁴⁵ while on the other hand he erroneously believed that *Exodus No. 1*, *Sequence No. 2* and *Sequence No. 4* were part of the film music for *Hangmen Also Die*.⁴⁶ These mistakes were finally able to be corrected in 1998 and 2002 respectively.⁴⁷

Thus it was possible to reconstruct Eisler's study for an excerpt from *The Grapes of Wrath* at least in partial form. In autumn 2002 Berndt Heller conducted the Radio Symphony Orchestra of Saarbrücken in recordings of the scores known at the time, and the alternative music tracks were prepared in a long, laborious process in the studio.⁴⁸ The filmic result is given on the DVD "Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940–1942", which was included with a special edition of Eisler's and Adorno's book *Composing for the Films* published in 2006.⁴⁹ On this DVD, under the menu title "Sequences from THE GRAPES OF WRATH", two alternative versions are offered of the excerpts with Eisler's music, alongside the original with Alfred Newman's soundtrack. The first has *Sequence No. 4* for the wind scene and the ensuing car journey and then *Sequence No. 2* for the death and burial of the grandfather, while the second alternative version has the film music *Exodus No. 1* and then *Sequence No. 2* once again.

It was only in 2009 that two further scores for *Grapes* were discovered, as a result of a perusal of the private Eisler collection in Vienna belonging to the director Wolfgang Glück – a collection that was astonishingly comprehensive and indeed in many respects deserves the epithet "spectacular". Shortly afterwards it was acquired by the Academy of Arts in Berlin for the Hanns Eisler Archive. This collection included some of the orchestral parts made by E. Chas. Eggett⁵⁰ that had been

41 See "Hanns Eisler Music Fund. Statement of Expenditures since November 1, 1942" [note 36]. According to this list, the amount for the finalization of the film copy was transferred on 1 April 1943 ("Pathe Laboratories | Dupe Action Stock Supplied and Printed").

42 Eisler, "Final Report" [note 23], p. 595 (also EGW III/3, p. 156): "A demonstration to a larger audience is planned in January 1943 in the Hollywood Academy of Motion Pictures [sic]."

43 On 16 September 1944 two sequences from *White Flood* were shown during the symposium "Music in Contemporary Life" in the Royce Hall of the University of California Los Angeles; a presentation of *Rain* was on the programme of Eisler's farewell concerts on 14 December 1947 in Los Angeles and on 28 February 1948 in New York.

44 In his final report on the film project, Eisler writes that all artistic results would be made available to the Museum of Modern Art in New York after another six months (see Eisler, "Final Report" [note 23], p. 595; also EGW III/3, p. 156), but this seems not to have happened.

45 See Manfred Grabs, "Zum Werk", in: Hanns Eisler, *Nonett Nr. 1*. Leipzig: Edition Peters, 1978, p. 2.

46 See note 1.

47 See Volker Helbing, "Hanns Eisler's Contribution to the New Deal: *The Living Land*", in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18/4 (1998), pp. 523–33; Johannes C. Gall, "Hanns Eislers Musik zu Sequenzen aus *The Grapes of Wrath*. Eine unbeachtete Filmpartitur", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/1–2 (2002), pp. 60–77 and pp. 81–103 (in this article, the scores of *Exodus No. 1*, *Sequence No. 4* and *Sequence No. 2* are named as *Aufbruch nach Kalifornien Nr. 1*, *Aufbruch nach Kalifornien Nr. 2* and *Death* respectively).

48 The work at the recording studio encompassed the highly subtle mixing of music, dialogue and sounds (some from the sound archive of Deutschlandradio, others from the original soundtrack of 1940). Furthermore, since no separate sound tracks existed, the music by Alfred Newman on the original soundtrack had to be filtered out wherever it was used to underlay indispensable dialogue – a Herculean challenge that was only possible because Newman's music was relatively sparse in its instrumentation at the places in question (at one point the music is scored for banjo and accordion, at another only for guitar).

49 DVD: "Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt 1940–1942", edited on behalf of the International Hanns Eisler Society by Johannes C. Gall, included in Theodor W. Adorno / Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, ed. Johannes C. Gall. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.

50 The copyist of this name is probably identical to Eli Charles Eggett (1882–1968), who was also active as a conductor, composer and arranger.

used for the recording in Los Angeles in 1942. A single cello part among them was enough to confirm an existing hunch, namely that the autograph score of a twelve-tone Largo held by the Hanns Eisler Archive in fact belonged to the alternative film music to *The Grapes of Wrath*. Furthermore, the fragmentary parts for *Sequence No. 3* allowed us to discern the musical outline of an orchestral work that was clearly similar to the film music for a sequence from the animated film *Pete Roleum and His Cousins* (1939) as well as to a scene from the Hollywood feature film *The Spanish Main* (1945). Further investigation confirmed what had seemed most likely: that Eisler had obviously revised the same score twice, without making a copy. With the exception of a single leaf extracted for the last-mentioned film, which lies in the Hanns Eisler Archive, the material is held today in the RKO Collection at the University of California Los Angeles (UCLA).⁵¹

It is not least the collection of parts from Wolfgang Glück's Eisler collection that has allowed us to determine the titles for the alternative film music to *The Grapes of Wrath* (in particular *Exodus No. 1* and *Sequence No. 5*)⁵² and thus the structure of the lost demonstration film. We can now surmise that the complete six-minute excerpt with the music of *Exodus No. 1* and *Sequence No. 2* came first, then once again the wind scene without any music and the ensuing car journey scene with the music of *Sequence No. 3*, at which the wind and car journey scene followed once more with the music of *Sequence No. 4*, then the death of the grandfather without music, and his burial with the music of *Sequence No. 5* (see also the overview on p. XXI).

Film music to *Hangmen Also Die*

As with his experiments with the material for *The Grapes of Wrath*, Eisler also regarded several sequences from his first Hollywood film as prototypical in nature. Thus in *Composing for the Films* he mentions the music for *Hangmen Also Die* no less than five times⁵³ in order to demonstrate a possible approach to a progressive film music practice, namely as an

example of an innovative relationship between film and music in general⁵⁴ and their dramaturgical counterpoint in particular,⁵⁵ as proof of the expressive potential of the new musical material,⁵⁶ and as a model for the possibilities of mixing music and noise.⁵⁷ Furthermore, there seems to be a sixth, non-explicit reference when the authors argue against the prejudice that film music should be intentionally “unobtrusive”.⁵⁸

Origins⁵⁹

Hangmen Also Die was made between June 1942 and March 1943. Bertolt Brecht contributed to the “original story” and the script; Fritz Lang directed. The idea came from the assassination of Reinhard Heydrich, the infamous Deputy Reich Protector of Bohemia and Moravia known as the “butcher of Prague” who was injured in an assassination attempt on 27 May 1942 and died of his wounds on 4 June. The feature film deals with the flight of his assassin as well as with the retaliatory actions taken by the Nazis in order to force his surrender. In reality, the terror they initiated achieved its goal with the denunciation of those responsible, but in the film the Czech underground succeeds in protecting the assassin thanks to the solidarity of the people of Prague. They manage to use false information to incriminate a collaborator instead, and it is he who is caught by the investigators of the Gestapo.

As early as the day after the assassination, Lang and Brecht were discussing a possible “hostage film (prompted by Heydrich's execution in Prague)”⁶⁰ and on 30 June 1942 they registered a script outline⁶¹ with the Screen Writers Guild, to be followed by a “treatment”⁶² on 16 July. Work began on the script straightaway, with John Wexley brought in as Brecht's English-speaking assistant.⁶³

For Eisler, this film project was undoubtedly a stroke of luck. He had been in Los Angeles since 20 April 1942, becoming ever more desperate in his hunt for work and using his personal contacts as best he could in the process. So it was probably not least thanks to Brecht's advocacy that Eisler was on 6 July 1942 able to write to his wife back home on the East Coast that “Lang wants me for his new picture that he is making for

51 See Johannes C. Gall, “Früchte des Filmmusikprojekts. Neues über Hanns Eislers Musik zu *The Grapes of Wrath*”, in: *Eisler-Mitteilungen* 47 (April 2009), pp. 10–13, here pp. 12–13.

52 In one case (*Exodus No. 1*) the autograph score (source C) probably originally had a corresponding title page, while in the other case (*Sequence No. 5*) the original autograph copy of the score used by the copyist Eggett is no longer extant (source [D1]).

53 Two of these five references, however, were only made evident in footnotes added subsequently to the first German edition of *Composing for the Films* published in 1949 by Bruno Henschel und Sohn.

54 Adorno/Eisler [note 5], p. 25.

55 *Ibid.*, pp. 27–8.

56 *Ibid.*, p. 37.

57 *Ibid.*, pp. 102 and 102–3 (explicit reference is made to this twice in footnotes in the first German edition: Hanns Eisler, *Komposition für den Film*. Berlin: Bruno Henschel und Sohn, 1949, pp. 104–5).

58 Adorno/Eisler [note 5], p. 11 (without any explicit reference).

59 For a comprehensive description of this aspect and also for a detailed analysis of the whole film music to *Hangmen Also Die* see Johannes C. Gall, *Hanns Eisler Goes Hollywood. Das Buch “Komposition für den Film” und die Filmmusik zu “Hangmen Also Die”*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, in preparation (= *Eisler-Studien* 5).

60 Bertolt Brecht, *Journal* 2, 1941–1955, ed. Werner Hecht. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995 (= *Werke* 27), p. 99.

61 See Bertolt Brecht / Fritz Lang, “437!! Ein Geiselfilm”, in: *The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch* 28 (2003), pp. 9–30.

62 See Bertolt Brecht / Fritz Lang, “Never Surrender!”, in: *The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch* 30 (2005), pp. 7–60.

63 In the opening credits for *Hangmen Also Die*, however, Wexley alone is mentioned as the author of the script. Brecht's attempt to use legal means to compel the mention of his name remained without success.

United Artists. It will be decided this week whether he gets the money for it.”⁶⁴ Lang indeed got the money and came to an agreement with the independent producer Arnold Pressburger. But before the latter’s production company, Arnold Productions, Inc., commissioned the music for this anti-Nazi film from Eisler, several uncertain months passed during which Louise Eisler followed her husband to Los Angeles, and Eisler brought his experimental film music project to a close with the completion and recording of his score for *The Grapes of Wrath*.

Not until mid-December 1942 did the long wait come to an end.⁶⁵ *Hangmen Also Die* was now being filmed, and the scenes were about to begin that featured the *Song of the Hostages*,⁶⁶ whose final text and music thus had to be determined. To this end, Lang engaged the successful songwriter Sam Coslow to make a catchy English text on the basis of Brecht’s *Lidicelied*⁶⁷ or, rather, based on its preliminary English translation as found in the “final shooting script”.⁶⁸ The result had to be set to music straightaway, which meant that commissioning the film music composer could wait no longer. So Eisler finally got his contract.

Brecht had written his *Lidicelied* so that it could be sung to the melody of Eisler’s *Komintern* song.⁶⁹ But this was no longer possible with Coslow’s *Song of the Hostages*, nor was this intended. But Eisler nevertheless succeeded in a comparable act of intertextuality by smuggling another of his political songs into it. After an initial eight new bars, the chorus of the *Song of the Hostages* (“Keep it burning, keep it burning”) was composed as a contrafact to his *Himne per a l’Olimpíada Popular* (1936), and especially to his struggle song *Marcha del 5º Regimiento* (1937) that had become known above and beyond its use in the Spanish Civil War. This musical self-quotation, which affords the *Song of the Hostages* a communist/anti-fascist subtext, was probably something that Eisler only revealed to close friends and political colleagues. Thus while he seems to have sent his draft for the song to Lang immediately,⁷⁰ his comment on the music was merely: “We

have a song as ‘United Nations) [sic] Song of the oppressed [sic] Nations”.

Shortly after composing the *Song of the Hostages* and recording the corresponding scenes of the film, the shooting of the film was completed. A first cut was made and Eisler was able to get to work on the main body of his music for it. He wrote to Clifford Odets on 3 January 1943 that “I am working already for the Lang picture and hope to have it finished in three weeks.”⁷¹ In the last days of December 1942 and in January 1943 Eisler indeed wrote the other numbers for his score to *Hangmen Also Die* (Nos. 1–8, 10–11 and Appendix I) and also arranged set pieces from existing works by others that could be used as diegetic music in the film (thus the hymn *Svatý Václave*, Bedřich Smetana’s *Vltava* and “O du, mein holder Abendstern” from Richard Wagner’s *Tannhäuser*).⁷² The schedule that he mentioned to Odets was presumably kept, for the recording of the film music he had completed and arranged had to be set up and in fact already took place on 1 February 1943.⁷³ As had been the case three months earlier with the alternative film music to *The Grapes of Wrath*, Sound Services, Inc. was entrusted with the technical aspects of the recording, while Artur Guttmann⁷⁴ was made the musical director of the 48-man orchestra and mixed chorus. Guttmann was an Austrian conductor and film composer who had emigrated to the USA in 1936 (in the film credits he is mentioned as “Arthur Gutmann”).

The film music for the “love scene” of Mascha and Jan was also prepared for this recording, namely an Andante that is published as Appendix I in the present volume. Lang seems to have been against having such music on principle, and thus also against having it recorded. But Pressburger was of a different opinion and argued that “I would like to have the whole love scene between Masha and Jan, from the moment she rings the doorbell accompanied by music. In any case I shall have this music recorded – if it’s not suitable we can always leave it away. But since we have the orchestra at our disposal anyhow, it would be a shame not to record this – especially since the time

64 Eisler to Louise Eisler, 6 July 1942, Eisler, *Briefe 1907–1943* [note 22], p. 224.

65 According to Eisler himself, he was working for Arnold Productions, Inc. “from Decemb. 12, 1942 to March 15, 1943” (AdK Berlin, *HEA 3131*). The signing of the contract was mentioned by Jascha Horenstein in a letter of 17 December 1942 (Hanns Eisler Collection [note 30]): “[...] I am very happy that you’ve got your contract in order with Pressburger.”

66 In a diary entry of 17 December 1942, Brecht commented on filming this scene, in which a hostage held in a prison camp presents the text he has written, *Song of the Hostages* (Brecht, *Journale 2* [note 60], p. 146).

67 Brecht wrote the text of the *Lidicelied* in his diary on 17 December 1942 (*ibid.*, pp. 145–6), “because it will otherwise hardly be given anywhere.”

68 In the Bertolt Brecht Archive (hereinafter: *BBA*) in the Archive of the Academy of Arts in Berlin, there is a copy of the *Final Shooting Script* (AdK Berlin, *BBA 2183/1–189*); for the provisional English translation of Brecht’s *Lidicelied*, see AdK Berlin, *BBA 2183/104*.

69 See Brecht, *Journale 2* [note 60], p. 146: “It was written to the melody of the K.I. song (Eisler).”

70 This is draft A₂. It is notated on a sheet of manuscript paper together with the sketch A₁ (AdK Berlin, *HEA 831 fol. 1/2*) that was obviously folded vertically and horizontally to fit in an envelope ready for posting.

71 Eisler to Odets, 3 January 1943, Eisler, *Briefe 1907–1943* [note 22], p. 247.

72 For the set pieces taken from Czech national music, Eisler turned to Felix Greissle, Schoenberg’s student and son-in-law, who had worked for the New York music publisher G. Schirmer since 1938. Greissle answered around New Year 1943 (Hanns Eisler Collection [note 30]): “Score MOLDAVA will be sent by us to you today by airmail c. o. d. [cash on delivery]. With regard to the folksongs and hymns I have been in touch with the Czech embassy, where I know a few people well. You will get these things by airmail via a Czech organization (chairman: Dr Loewenbach).”

73 See the letter to Eisler from the Musicians’ Mutual Protective Association, 29 April 1943: “[...] the Arnold Production recording on February 1” (Hanns Eisler Collection [note 30]); furthermore the memorandum from Pressburger to Lang, 30 January 1943: “recording on Monday” (Fritz Lang Collection, Cinematic Arts Library, University of Southern California, Los Angeles, *Box 1:12*).

74 Born 1891 in Vienna, died 1945 in Los Angeles.

will not cost us anything. We only have 14 minutes of music, so I hope we will have ample time for this.”⁷⁵ We can assume that Pressburger had his way and that the Andante was recorded. However, it had no impact on the final version of the film, for it was in the end decided to omit all music for the scene in question. Nor did the score of this Andante have any luck elsewhere in Hollywood. In late 1944 Eisler seems to have intended it as an alternative for a trio⁷⁶ for clarinet, violin and novachord as the music to the scene 3 E (i.e. the fifth scene on the third film roll) from the low-budget production *Jealousy*.⁷⁷ To this end he gave the score the title “3 E” and corrected the total duration to “1·18%” and the tempo marking to “Andante con moto”. But in the version of *Jealousy* that was finally distributed, neither the one version – originally written for *Hangmen Also Die* – nor the other for the trio combination was used. The scene in question was obviously sacrificed on the cutting room floor.

Eisler seems to have remained involved in the work at the recording studio that began after the last recordings on 1 February 1943 (according to Eisler himself⁷⁸ he was busy with work on the production of *Hangmen Also Die* up to 15 March 1943). Thus, for instance, the *Bell Sequence*⁷⁹ (No. 7 in the published score) is given as an example in *Composing for the Films* of how “noise and music can be planned in co-ordination for a long sequence”,⁸⁰ “because the noise tracks had been produced with due consideration for the music and because the total effect had been carefully prepared.”⁸¹ All in all, Eisler was highly impressed with the technical level of the sound track production process. In a letter drafted by his wife Louise to Clara Mayer at the New School for Social Research in New York, she writes: “The technical means for recording music are immense here, the machines, technicians, sound-cutters, engineers, down to the assistants, are so good that you become envious.”⁸²

Thus Hollywood proved “of extraordinary professional interest” to Eisler, although “in human terms despicable”.⁸³ On a fundamental level it was, of course, also professionally appealing because it offered the possibility of earning a living after the end of the project supported by the Rockefeller Foundation. The fee that Eisler was paid for his work on *Hangmen Also Die* was \$3,750⁸⁴ – more than he had been paid for the film music project over a whole year.

Reception

Hangmen Also Die had its première in Los Angeles on 26 March 1943. It only reached the cinemas on the East Coast on 15 April. Preview showings are also known to have taken place on 17 April in New York⁸⁵ and on 22 March in Los Angeles.⁸⁶

It is a little-known fact, however, that different versions of this anti-Nazi film were used for these presentations. Thus the preview in Los Angeles lasted 135 minutes, while the running time of the version shown at the New York Capitol on 15 April is generally given as having been only 131 minutes. In the shorter version, two scenes at the end of the film were among those cut. The first of these shows more hostages being put against a wall, among them Prof. Novotny, the father of the film heroine Mascha, despite the supposed assassin of Heydrich having been handed over. The second scene, which follows on from this, takes place at the mass grave of those whom the Nazi occupiers had killed to avenge the assassination and in order to find the perpetrator. The “happier ending” that is provided by the omission of these two scenes, however, runs contrary to the film’s overall coherence and results in an aesthetic break from which the sound track suffers in particular. Czaka “flees” – he is the collaborator falsely incriminated by the Czech Resistance – yet the shots that kill him are not followed by the machine gun fire that executes the hostages, but by the *Finale* (No. 11), in which the *Song of the*

75 Memorandum from Pressburger to Lang, 30 January 1943, Fritz Lang Collection [note 73].

76 AdK Berlin, HEA 964 fol. 73. The autograph score has the title “3 E”, while the duration is given as “1·18%”.

77 Gong Productions for Republic Pictures, 1945, directed by Gustav Machatý.

78 See AdK Berlin, HEA 3131.

79 Regarding the film content of this sequence, see the Critical Report, pp. 124–5, as well as Adorno/Eisler [note 5], p. 102.

80 *Ibid.*, p. 102.

81 *Ibid.*, p. 103; Eisler elaborated on this as follows on pp. 102–3: “[...] to produce the density of sound resulting from the full ringing of many bells, which is necessary for dramatic reasons [...] the sound had to be produced synthetically by combining several sound tracks: in addition to the music track, there were four separate tracks for the bells, and two more for the church knell and the hammer stroke of death. The four bell tracks were arranged to form a correlated whole. In the re-recording, all the tracks were combined with the music track, and various elements were alternately stressed.”

82 Draft of a letter from Eisler to Clara Mayer, n.d., Eisler, *Briefe 1907–1943* [note 22], p. 256.

83 *Ibid.*

84 This currently corresponds to \$50,404.12 (see http://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm, as of 19 May 2013). The size of Eisler’s fee can be deducted from his lawsuit against the agent David Chudnow, who demanded a commission of 10% for himself (see Eisler, *Briefe 1907–1943* [note 22], pp. 250, 255 and the commentary, pp. 495, 501).

85 See Rose, “HANGMEN ALSO DIE”, *Variety*, 24 March 1943, p. 20: “Previewed in N. Y. March 17 ’43.”

86 See anon., “Hangmen Also Die”, *Daily Variety*, 23 March 1943, p. 3: “Previewed in Los Angeles, March 22, 1943.”

Hostages is heard without any real preparation, whereas it had originally been a vocal/symphonic apotheosis after the low-point of the lamentation music for the preceding scene at the mass grave (No. 10).

Despite these deficits, *Hangmen Also Die* seems to have been shown primarily in the shorter version in the US cinemas,⁸⁷ and this was the basis for the broader reception of Eisler's film music. The shortened film was shown until recently on TV and appeared on VHS video cassettes and on DVD. Only in 2006 did the Dortmund company e-m-s release the 135-minute version of the film on DVD in a "Collector's Edition", as "Fritz Langs *Auch Henker sterben – Hangmen Also Die*".⁸⁸

In the reviews that were published after the previews and the première, Eisler's film music also received occasional mention. Thus the New York newspaper *Aufbau* wrote: "The plot of this extraordinary film is fit to burst with action, and Hanns Eisler's music drives it on and supports it in the most compelling fashion."⁸⁹ And the reviewer of the *Hollywood Reporter* remarked that: "Music by Hanss [sic] Eisler, as conducted by Arthur Gutman, is forceful, and it was Eisler who composed the 'No Surrender' song, with lyric by Sam Coslow. That trick in the ending title should bring an audience up cheering."⁹⁰

Eisler will presumably have been very happy that the *Song of the Hostages* received a special mention from the critics, for it was at just this time that the New York publisher Bregman, Vocco and Conn was preparing a separate publication of it for voice and piano and/or guitar.⁹¹ It is published below as Appendix II. Eisler hoped that "the original form of this song for solo, chorus, orchestra, which was used as end of the film" and perhaps even "other arrangements" could also be published,⁹² though the publisher showed little interest in the idea.⁹³ But quite independently of any possible assent from a publisher, Eisler obviously for a while planned to put together an orchestral suite from the film music to *Hangmen Also Die*. A work catalogue made in his American exile that reaches up to the year 1946 includes a listing of just such a work as his opus 74.⁹⁴

The general recognition that Eisler received for his first work as a Hollywood film composer reached a peak in early 1944 when the nominations for the annual awards of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences were announced. *Hangmen Also Die* received two nominations for its extraordinary soundtrack: once for "Best Achievement in Sound Recording" (Jack Whitney, Sound Services, Inc.) and once in the category "Best Music Score of a Dramatic or Comedy Picture". In both cases, however, the film got no further than a nomination; the Oscar for the best film music was won on 2 March 1944 by Alfred Newman for *Song of Bernadette*.

Since *Hangmen Also Die* was only shown in (West) German cinemas in 1958, the German reception of the film music at first comprised no more than what Eisler said about it in the first German edition of *Composing for the Films*.⁹⁵ However, Eisler did use the *Finale* (No. 11) for the final chorus of the *Kantate 1950* for the Third Party Congress of the Socialist Unity Party in the GDR (the revised version of the cantata was entitled *Mitte des Jahrhunderts*, "Middle of the Century"). Instead of Sam Coslow's "Fellow Patriot", Johannes R. Becher's poem "Sei gegrüßt, Partei" was used ("We greet you, [our] Party", with corresponding minor textual alterations). And Eisler also drew on *Hangmen* for his incidental music for Brecht's *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, where he adapted the folksong paraphrase of *Restaurant Music No. II* (No. 8) to Schweyk's *Lied vom Kanonier von Przemyśl* ("Bei der Kanone dort").

In the GDR, the broader public will have only come into contact with Eisler's film music for *Hangmen Also Die* through these re-usings – that is, until the first channel of GDR TV broadcast a specially made German version of this anti-Nazi film on 9 September 1984, as *Henker sterben auch*.⁹⁶ Since there were no separate tracks for music and the sound, the dialogue had not simply been resynchronized in German; instead the whole soundtrack had been remade. The newspaper *Neues Deutschland* wrote of this as follows: "The original music of Hanns Eisler [...] has been reconstructed in cooperation with the Eisler Archive of the GDR and has

87 However, copies with the original ending of the film were probably distributed to Great Britain. Thus D. E. B., *Monthly Film Bulletin of the British Film Institute* 10/114 (30 June 1943), p. 64 gives the length of the film as "12,101 ft." (i.e. some 135 minutes), and such a copy has survived in the BFI National Archive.

88 Because of the PAL TV format (25 images per second instead of 24) the length of the DVD is only some 130 minutes.

89 M. G., "Unüberwindliches Volk", *Aufbau*, 16 April 1943, p. 11.

90 *Hollywood Reporter*, 23 March 1943, p. 3.

91 See the facsimile of the title page on p. 96. The royalties were shared by Eisler, Pressburger, Coslow and Brecht, with Eisler being given 1/3 (Pressburger to Brecht, 23 December 1942, AdK Berlin, BBA 2971/2). The first payment of \$22.31 on 30 June 1943 was for 1,339 copies sold (Hanns Eisler Collection [note 30]).

92 Eisler to Sam Coslow, 27 April 1943, Eisler, *Briefe 1907–1943* [note 22], p. 256.

93 Bregman, Vocco and Conn to Sam Coslow, 4 May 1943, Hanns Eisler Collection [note 30]: "As far as the score that Mr. Eisler has [...], I don't think I'd be interested in it".

94 "Works of Hanns Eisler", typescript, AdK Berlin, HEA 4007.

95 German first edition: Hanns Eisler, *Komposition für den Film*. Berlin: Bruno Henschel und Sohn, 1949.

96 Dialogue: Harald Thiemann, directed by Peter Groeger.

been re-recorded.”⁹⁷ However, this reconstruction takes considerable liberties in some places. The intention was clearly to bring the film closer “to Brecht’s original idea”,⁹⁸ so the song of the hostages is sung to the melody of the *Komintern* song, though not to the verses of the *Lidicelied* but to a strophe from Stephan Hermlin’s *Lied der Werktätigen*; at the close of the film it is heard in an instrumental arrangement for wind ensemble with percussion. Furthermore, sections of the music for the *Bell Sequence* (No. 7) are used at other places where it was not originally intended, thus replacing the score numbers 3 and 4. The first fourteen bars of the film music *Exodus No. 1*, originally intended as an experimental alternative for a sequence from *The Grapes of Wrath* (and which at the time had been mistakenly identified as belonging to *Hangmen Also Die*) are here used as the background to a scene in which Heydrich’s assassin Svoboda hides from his SS pursuers in the entrance to a house.

It seems that in recent years this revamped GDR version (*Henker sterben auch*) has also been mistaken for an authentic German synchronized version with original music tracks, for it is included on the aforementioned DVD edition from e-m-s without any further information being given there. In fact, the German soundtrack (or, rather, an odd mixture of a newly produced soundtrack and the original) is pre-set as the standard. Unless we are mistaken, this has already led to several misunderstandings and mistakes in the recent scholarly reception of Eisler’s film music to *Hangmen Also Die*.

About this edition

The film music for an excerpt from *The Grapes of Wrath* and for *Hangmen Also Die* together comprise the first volume of Series VI of the *Hanns Eisler Gesamtausgabe*. In this respect, basic editorial matters had to be clarified from the start – such as the problem that film music exists in a complex multimedial conglomerate along with the visual action and the other aural elements of the soundtrack, and thus seems indivisible from its concrete realization as music in a film. Albrecht Riethmüller therefore argues “that in films with sound, the soundtrack is decisive as far as the music is concerned and accordingly must form the editorial basis of the work to be published”.⁹⁹ Such a

prioritization, however, implies a readiness to include in the edition in question not just the film score prepared by the composer, but also those other influences on the music that were at work during the recording, the mixing and editing processes. Ben Winters even goes so far as to demand “a kind of anti-edition”, one “that reveals important information about the score’s production processes and the creative contributions by figures other than the composer”.¹⁰⁰

However appropriate and instructive such an editorial process would be in principle, for the specific context of the *Hanns Eisler Gesamtausgabe*, in which Eisler’s authorship (or at least his authorization) is the focus of our attention, it would seem to be less than satisfying. The compositions for the film that we present in this volume are therefore quite consciously presented not on the basis of the final soundtrack, but of the extant musical text and according to the principles of the “work edition” as given in the general preface. Our focus is thus on the film score as Eisler devised it, with a view both to its synchronous recording with the film and to the subsequent process of producing the soundtrack. With *The Grapes of Wrath*, our editorial principles are in any case determined by the fact that the demonstration film produced under Eisler’s guidance is no longer extant.

Inasmuch as they were made by Eisler himself, remarks specific to the film have been kept in this edition of the music (timings, references to the filmic action and in *Hangmen Also Die* the letters “A” and “B” instead of bar numbers). In the Critical Report, lists along the lines of “cue sheets” offer an overview of the action and the timings for the scenes and film excerpts for which Eisler composed the music. At best, these lists also clarify the film-specific remarks in the musical text. But with regard to the sections, scenes and sequences from *Hangmen Also Die* this is only rarely the case, because several serious cuts were made to the film after the music had been recorded. Thus several shots right at the beginning of the film were cut (presumably of the Czech countryside) with the result that there was no more space there for the music of No. 2, bars 18–21 (they are used, however, as a musical backdrop towards the close of the film). And the *Bell Sequence* was shortened by the omission of a shot that Eisler called “Heydrich in the coffin” along with other action, which is why the music intended for this, No. 7, bars 13–14, is missing.

97 K. R., “Antifaschistischer Film in rekonstruierter Fassung. Am Sonntag im Fernsehen: ‘Henker sterben auch’”, *Neues Deutschland*, 7 September 1984, p. 4.

98 *Ibid.*

99 Albrecht Riethmüller, “Einige Fragen im Vorfeld der Edition von Filmmusik”, in: Rainer Falk / Gert Mattenklott (ed.), *Ästhetische Erfahrung und Edition*. Berlin: De Gruyter, 2007 (= *Beihfte zu editio* 27), pp. 129–41, here p. 135.

100 Ben Winter, “Catching Dreams: Editing Film Scores for Publication”, in: *Journal of the Royal Musical Association* 132/1, pp. 115–40, here p. 118.

All the differences between the soundtrack of *Hangmen Also Die* and the film score as written by Eisler are listed in the Critical Remarks and explained, with asterisks placed at the corresponding point in the edited musical text. In the section “Relation von Film und Musik” (“The Relationship between Film and Music”), the Critical Report furthermore contains an overview of all the music heard in *Hangmen Also Die*, including the pieces used by Eisler but not composed by him.

Sources held by a number of archives and private collections were necessary to be able to prepare the present volume. I am thus very grateful to the staff in the Archive of the Academy of Arts in Berlin, especially to Werner Grünzweig, the head of its music archives, to Anouk Jeschke, who is responsible for the Hanns Eisler Archive, and to her predecessor Helgard Rienäcker. The staff at the Performing Arts Special Collections at the University of California Los Angeles were friendly and supportive, Lauren Buisson and Julie Graham in particular. Wolfgang Glück kindly placed his private Eisler collection in

Vienna at my disposal even before it was acquired by the Archive of the Academy of Arts in Berlin. Jürgen Schebera deserves my gratitude for having managed to procure an antiquarian copy of the print of *No Surrender! (Song of the Hostages)*. The chief editors Thomas Phleps and Georg Witte have been extraordinarily helpful in ensuring the successful completion of this volume, as have the editorial committee and the editors of the publisher, for this was the first to be produced according to the revised editorial guidelines. I am also grateful for the specialist advice of Thomas Ahrend, Peter Deeg, Tobias Faßhauer, Christian Martin Schmidt and Horst Weber. I would like to make special mention of the kind assistance and expert support provided by my colleagues Knud Breyer and Maren Köster. My sincere thanks finally go to Peter Petersen, who encouraged the initial research and has supported this project in word and deed throughout.

Berlin, early 2013

Johannes C. Gall
Translation: Chris Walton