

Einleitung

Klaviermusik spielt in Eislers Denken und Schaffen eine eigenartige Rolle. Sie war mit seinen Anfängen als Komponist verbunden, und er kam auf sie zurück, wenn er Muße zum Komponieren hatte, aber zugleich war sie die Negativfolie, von der sich sein eigentliches Wirken abheben sollte. Dieses galt der Arbeiterbewegung und einer Musik, die sich in deren Kämpfen für eine sozialistische Gesellschaft nützlich machen konnte. Die Klaviermusik ist gewissermaßen Teil des „privaten“ Eisler, der davon wenig Aufhebens machte. Das Klavier war sein Instrument, und sein Klavierspiel scheint bei allen technischen Mängeln von großer Ausstrahlung gewesen zu sein.¹ An Umfang übertrifft Eislers Klavierwerk dasjenige seines Lehrers Arnold Schönberg, und neben Gelegenheitskompositionen finden sich darin Werke, die wegen ihrer Stellung im Gesamtschaffen oder ihrer immanenten Qualitäten als Schlüsselwerke bezeichnet werden können.

In diesem Band werden die Klavierwerke Eislers in Sonaten- oder Variationenform vorgelegt. Die übrigen Klavierkompositionen folgen in Band IV/11, darunter auch die *Sonatine* op. 44, die zum Komplex der pädagogischen Musik gehört und trotz ihrer Sonatenform in diesem Kontext erscheint; und selbstverständlich werden die Variationen aus op. 8 und op. 31 nicht aus den betreffenden Sammlungen von Klavierstücken herausgelöst.

Mit den Sonaten und den Variationen enthält dieser Band die gewichtigsten Klavierkompositionen Eislers, mit denen der Komponist zugleich einen bedeutenden Beitrag zur Klaviermusik der Wiener Schule im Besonderen und der des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen leistete. Wenn man in Betracht zieht, wie sehr die Wiener Schule sich am Formenkanon der Klassik orientierte, mag es verwundern, dass die Klaviersonate im Schaffen der Kerngruppe – abgesehen von Alban Bergs einsätzigem Opus 1 – nicht vorkommt. Ausgerechnet der „abtrünnige“ Hanns Eisler ist es, der nicht weniger als drei Exempel zu dieser Gattung beigesteuert hat.

Mit der *Sonate* op. 1, 1923 am Ende der Lehrzeit bei Arnold Schönberg entstanden, gab Eisler einen vielbeachteten und erfolgreichen Einstand als Komponist. Der Vergleich mit früheren Klavierstücken zeigt, welch qualitativen Sprung Eisler unter Schönbergs Anleitung gemacht hat.² In diesem Gesellenstück, das formal dem traditionellen Typus der dreisätzigen

Sonate folgt, zeigt Eisler seine ganze Kunst motivisch-thematischer Verknüpfung und kontrapunktischer Kombinatorik.³ Zwar ist die Sonate grundsätzlich im atonalen Idiom der Wiener Schule gehalten; in ihren tonalen Residuen (wie etwa dem unaufgelösten Dominantseptnonenakkord am Ende des Hauptthemas des I. Satzes) zeigt sie indessen eine Eigenheit, in der Reinhold Brinkmann den „künftigen kritischen Sänger angelegt“ sieht: „Will man seine [sc. dieses Akkordes] Isoliertheit nicht als Stilbruch abtun, läßt er sich kaum anders denn parodistisch fassen.“⁴

Die *Zweite Sonate* entstand nur kurz darauf, erhielt zwar die Opuszahl 6, wurde aber zur Entstehungszeit weder aufgeführt noch verlegt. Sie ist keine Sonate im engeren Sinne des Begriffs, sondern eigentlich ein Variationenzyklus; der vollständige Titel heißt denn auch *Zweite Sonate für Klavier (in Form von Variationen)*. Zwar bilden 1.–3. Variation als Scherzo – (kontrastierendes) Trio – Scherzo (Reprise in Umkehrung) eine Art Sonatensatz innerhalb des Variationen-Zyklus. Andere Anspielungen an die Sonatenform wie die Bezeichnung „Quasi Seitensatz“ bei der 11. Variation oder „Durchführung“ in einer Skizze zur 9. Variation hat Eisler jedoch fallen lassen, wohl weil es dafür an Plausibilität fehlte.⁵ Die Sonate ist ein Experimentierfeld, auf dem Eisler sich mit gegenläufigen Tendenzen des aktuellen Komponierens auseinandersetzt. Er wendet die von Schönberg erfundene Methode des Komponierens mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen an, aber nicht etwa um eine größere Form mit gesteigerter Komplexität zu erreichen, sondern er lichtet den Klaviersatz und härtet den Klang im Geist der Neuen Sachlichkeit (wobei selbst Schönberg mit

1 Vgl. dazu die im Folgenden angeführten Zeugnisse von Eduard Steuermann (S. XVII) und Walter Olbertz (S. XVIII).

2 Christian Martin Schmidt meint dagegen: „Von allem Anfang ist die kompositorische Kompetenz weit entwickelt“, wobei er als Exempel dafür nicht die frühen Klavierstücke, sondern die vor der Lehrzeit bei Schönberg entstandenen Lieder anführt („Sonate, que me veux-tu?“ Zu Hanns Eislers Klaviersonaten und deren Vortrag“, in: Hartmut Krones [Hrsg.], *Hanns Eisler. Ein Komponist ohne Heimat?*, Wien: Böhlau Verlag 2012 [= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg* 6], S. 21–34, hier S. 25).

3 Vgl. Christoph Keller, „Das Klavierwerk Hanns Eislers“, in: Wilhelm Killmayer, Siegfried Mauser und Wolfgang Rihm (Hrsg.), *Klaviermusik des 20. Jahrhunderts*, Mainz: Schott 1992 (= *MELOS. Jahrbuch für zeitgenössische Musik* 51), S. 25–41, hier S. 25–28.

4 Reinhold Brinkmann, „Kompositorische Maßnahmen Eislers“, in: Rudolf Stephan (Hrsg.), *Über Musik und Politik*, Mainz: Schott 1971 (= *Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 10), S. 9–22, hier S. 20.

5 Der Versuch, in dem Werk eine Verschränkung von Variationenform, Sonatenhauptsatzform und mehrsätziger Sonate zu sehen, den Thomas Ahrend in seiner Dissertation von 2004 unternimmt (*Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers. Zu Form und Verfahren in den Variationen*, Berlin: Mensch & Buch Verlag 2006 [= *Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin* 7], S. 70–76), ist eine analytische *tour de force* mit teilweise unhaltbaren Zuschreibungen. Am ehesten lässt sich der sonatenhafte Charakter wohl am Prinzip der entwickelnden Variation festmachen, von dem das Werk durchdrungen ist. Oft legt Eisler einer Variation ein Element zugrunde, das er in der vorhergehenden entwickelt hat (so knüpft die 4. Variation unmittelbar an den Schluss der 3. Variation an, die 6. Variation an den der 5. Variation usw.), so dass sich ein Kontinuum ergibt, dessen Gliederung in einzelne Nummern zumal gegen Schluss des Werks hin arbiträr erscheint. Insofern die einzelnen Variationen eher aufeinander bezogen sind, als dass sie bestimmte Aspekte des Themas entfalten, ist es nachvollziehbar, dass Eisler diesen Variationenzyklus als Sonate bezeichnet hat.

der *Suite für Klavier* op. 25 einen Schritt in diese Richtung machte), und auch die Jazz-Mode der 1920er Jahre findet in der synkopenreichen Komposition ihren Reflex.

Sowohl die *Variationen* als auch die *Dritte Sonate* entstanden im US-amerikanischen Exil, als Eisler genügend Muße hatte, um sich mit einem weder politisch nützlichen noch kommerziell ergiebigen Genre wie der Klaviermusik zu befassen. Mit der Reminiszenz an das Quintett aus der *Zauberflöte*, in dem Papageno durch ein Schloss vor dem Mund am Sprechen gehindert wird, spielt das Thema der *Variationen* auf die Situation des Exilierten an, und auch der Trauermarsch im 1. Finale, der dem Andenken der auf der Flucht in Moskau verstorbenen Freundin Margarete Steffin gilt, ist ein Dokument des Leidens im Exil. In den *Variationen* griff Eisler auf die Zwölftontechnik zurück, von der er sich im Zuge seiner Distanzierung von der ‚modernen Musik‘ abgewendet hatte und die nun angesichts der Ächtung durch die Nazis in neuem Licht erschien.⁶ Bemerkenswert ist, dass in diesem Werk die Zwölftontechnik mit weit größerer Strenge angewendet wird als in der *Zweiten Sonate*. Es scheint, als nutze Eisler hier die Zwölftontechnik als Rationalisierungsmethode im Sinne einer *écriture automatique*; auch die vorherrschende A-B-A-Form in den einzelnen Variationen weist auf ein hohes Kompositionstempo hin. Dennoch sind die *Variationen* keineswegs als akademisch routinierte Dutzendware einzustufen; in der Prägnanz, mit der eine Vielzahl von Charakteren musikalisch gestaltet sind, zeigt sich Eislers Meisterschaft samt der Erfahrung, die er sich in der Zwischenzeit in angewandter Musik erworben hatte.

Zum ersten Mal seit seinem Opus 1 schrieb Eisler 1943 wieder eine dreisätzig Klaviersonate. Diese *Dritte Sonate* ist zugleich sein letztes größeres Klavierwerk. Von der ersten Sonate hebt sie sich ab durch eine vor allem im ersten Satz weit unkonventionellere Formbehandlung und durch eine ganz eigenständige Transformation des Idioms der Wiener Schule. Anders als in der ersten Sonate stiftet hier die von Schönberg herkommende Musiksprache keine stilistische Einheit mehr, sondern tritt in Beziehung zu Elementen, die auf Eislers Brecht- und Hölderlin-Vertonungen zurückgehen und auch (etwa im Sei-

tenthema des ersten Satzes) Chansonhaftes einschließen.⁷ Von einer eklektischen Mixtur kann dabei allerdings nicht die Rede sein, denn die verschiedenen Ebenen werden so verknüpft, dass sie durch die Konfrontation ihre jeweiligen Grenzen überschreiten und sich zu einem Ganzen zusammenschließen, dessen Wahrheit – der von Theodor W. Adorno im Zusammenhang mit Schönberg gerne benutzte Begriff mag hier am Platze sein – gerade in seiner Widersprüchlichkeit liegt. Symptomatisch für Eislers freies Komponieren in diesem Werk ist auch die Art und Weise, in der er die Zwölftontechnik einbezieht: er nutzt sie, um den B-Teil im letzten Satz eingreifend zu variieren, und schafft damit – *con alcune licenze* – eine Zwölfton-Insel. Aufs Ganze des Werks gesehen, in dem tonale Elemente erscheinen, ohne dass Tonalität als System restituiert wird, ist es nur konsequent, dass auch die Zwölftontechnik nicht systematisch gehandhabt wird. Es ist hier wie dort der Komponist mit seinem untrüglichen Sinn für harmonische und melodische Logik, der die Entscheidungen trifft.⁸

Entstehung und Rezeption

Sonate für Klavier op. 1

Laut dem (was die Jahreszahl betrifft, freilich irrtümlichen) Datumsvermerk auf dem Autograph schrieb Eisler den I. Satz in nur fünf Tagen, nämlich vom 5.–9. März 1923 (nicht 1922). Bereits am 29. März trug Eisler in einer kleinen Runde bei Schönberg in Mödling die Sonate vor, allerdings ohne dass der letzte Satz fertiggestellt war. Das bezeugt ein Brief von Alban Berg, der bei diesem Treffen dabei war und seiner Frau nicht ohne Missgunst von der „Förderer-Laune“ Schönbergs in Bezug auf den jüngeren Kollegen berichtet: „dieses fast unüberlegte Annehmen von Eislers Sonate für Prag und für eine Empfehlung an Hertzka, wobei, bitte, der dritte Satz noch gar nicht fertig komponiert ist“.⁹ Lange brauchte Eisler für die Fertigstellung allerdings nicht: Nach seinem eigenen Zeugnis

6 Vgl. Albrecht Dümling, „Zwölftonmusik als antifaschistisches Potential. Eislers Ideen zu einer neuen Verwendung der Dodekaphonie“, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, Wien: Universal Edition 1990 (= *Studien zur Wertungsforschung* 22), S. 92–106.

7 Vgl. Christoph Keller, „... daß weit hüllt in Dunkel und Blässe das Haupt der Menschen“. Zum ersten Satz von Hanns Eislers 3. Klaviersonate“, in: Hanns-Werner Heister und Hartmut Lück (Hrsg.), *Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag*, Dortmund: Edition V im Pläne-Verlag 1986, S. 97–100; Keller, „Das Klavierwerk Hanns Eislers“ [Anm. 3], S. 36–40; Thomas Phleps, „Aus der Heimat hinter den Blitzen rot...“. Hanns Eislers *Dritte Sonate für Klavier*“, in: Friedrich Geiger und Thomas Schäfer (Hrsg.), *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit*, Hamburg: von Bockel Verlag 1999 (= *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil* 3), S. 189–231; Markus Roth, *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers Hollywood-Liederbuch*, Hofheim: Wolke Verlag 2007 (= *sinefonia* 7), S. 213–241 („Exkurs: Die *Dritte Klaviersonate*“).

8 Vgl. Christoph Keller, „Im Netz struktureller Zusammenhänge. Zu Hanns Eislers Klaviersonaten“, in: *Eisler-Mitteilungen* 48 (Oktober 2009), S. 4–10, hier S. 9 f.

9 Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, hrsg. von Helene Berg, München: Albert Langen / Georg Müller Verlag 1965, S. 494.

hat er den letzten Satz „an einem Sonntag“¹⁰ geschrieben.¹¹ Zwar sind Eislers Selbstzeugnisse generell mit einiger Vorsicht aufzunehmen, in diesem Fall aber ist die Angabe einigermaßen plausibel, denn bereits am 10. April 1923 fand in Prag die Uraufführung der Sonate durch Eduard Steuermann statt. Somit ergibt sich Sonntag 1. April als wahrscheinliches Datum der Fertigstellung des Werks, womit der Zeitraum für die Einstudierung des nicht gerade einfachen Werks selbst für einen so erfahrenen Pianisten wie Steuermann recht knapp bemessen war. Möglicherweise hatte der III. Satz bei der Uraufführung in Prag noch nicht seine definitive Form gefunden, denn die Überklebungen in der Reprise lassen erkennen, dass diese zunächst als wörtliche Wiederholung der Exposition ausgeschrieben war und erst später durch T. 91–109 ergänzt wurde (vgl. Textkritische Anmerkungen).¹²

Dass Eisler für die Uraufführung seines Erstlings einen Pianisten vom Format Steuermanns zur Verfügung hatte, von dem er später sagte, er habe einen besseren Musiker in seinem Leben nicht kennengelernt,¹³ verdankte er Schönberg, der das Stück auf das Programm des IX. Vereinsabends des Vereins für musikalische Privataufführungen in Prag setzte, in dem Steuermann außerdem Klavierstücke von Fidelio F. Finke spielte sowie Lieder von Béla Bartók und Alexander Zemlinsky begleitete.¹⁴ Die Wiener Erstaufführung am 4. Oktober 1924¹⁵ im Saale der Sezession wurde ebenfalls von Steuermann gegeben; sie fand im Rahmen eines Kammermusik-Abends des

Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien statt, der im Übrigen Streichquartette von Joseph Haydn und Alban Berg, eine Violoncello-Sonate von Karl Weigl sowie ein *Geistliches Lied* von Egon Wellesz enthielt. Kurz vor seinem Tod behauptete Eisler, „die Aufführung meiner Klaviersonate in Prag war nicht die Uraufführung, die war in Wien“.¹⁶ Ob er sich nicht richtig erinnerte oder ob er die Prager Aufführung wegen ihres Privatcharakters nicht als Uraufführung bezeichnen mochte, muss offen bleiben. Für erstere Vermutung spricht der große zeitliche Abstand und Eislers generelle Unzuverlässigkeit bei Fragen dieser Art; für letztere die Tatsache, dass auch der wohlinformierte Erwin Ratz in seinem im Umfeld des Wiener Konzerts erschienenen Eisler-Aufsatz von der „Uraufführung seiner Sonate für Klavier, op. 1, beim Wiener Musikfest“ spricht.¹⁷ Die Prager Uraufführung, bei der der Komponist ebenso wenig anwesend war wie der Initiator, scheint ein Erfolg gewesen zu sein; jedenfalls berichtet Eisler drei Tage später an Schönberg: „Die Sonate hat in Prag sehr gut gefallen. Zemlinsky, Jalowetz sollen sich außerordentlich lobend geäußert haben. Am meisten scheint der 3. Satz (Finale) gewirkt zu haben. Aber auch die andern Sätze. Nach allem was mir berichtet wurde, fand das Stück eine sehr gute Aufnahme.“¹⁸ Im gleichen Brief teilt Eisler mit, dass Emil Hertzka (der Direktor der Universal-Edition) ihn in seinen Verlag nimmt und als erstes die Klaviersonate druckt, und er fügt hinzu: „Er war riesig liebenswürdig und erklärte öfters, daß ich es nur Ihrer Empfehlung zu verdanken habe.“ Nach diesen Mitteilungen folgt eine überschwängliche Dankbarkeitsbekundung, die damit endet, dass der ‚sehr ergebene Schüler‘ den ‚hochverehrten Meister‘ bittet, die Widmung der Klaviersonate op. 1 anzunehmen.

Am 27. April 1923 unterschrieb Eisler einen Vertrag, mit dem er das Urheberrecht an der *Sonate* op. 1 an die Universal-Edition (UE) abtrat: „Die Niederschrift des Werkes verbleibt im Besitze der Verlagshandlung als deren Eigentum. | Für die Abtretung meines Urheberrechtes erhalte ich: | [...] eine Tantième in der Höhe von 10 % des Ladenpreises eines jeden verkauften Exemplares in halbjährlicher Abrechnung, jedoch erst nach Verkauf von 50 Exemplaren.“¹⁹ Am 12. März 1924,²⁰ also noch vor der Wiener „Uraufführung“, erschien das Werk in einer 1. Auflage, die mit einigen Fehlern behaftet war. Dass sich der Verlag von dem jungen Komponisten einiges versprach, geht nicht zuletzt daraus hervor, dass er am 4. Septem-

10 Eisler an Alban Berg, [29. März 1924], Hanns Eisler, *Briefe 1907–1943*, hrsg. von Jürgen Schebera und Maren Köster, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2010 (= *Hanns Eisler Gesamtausgabe* [im Folgenden: HEGA] IX/4.1), S. 23.

11 Eine in Details abweichende, aber im Wesentlichen übereinstimmende Version referiert David Blake, dem Eisler die Entstehungsgeschichte des Opus 1 im Rahmen seines Unterrichts im Jahr 1960 erzählte („Mein Lehrer 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. 54–68, hier S. 55 f.).

12 Auch die Überklebung am Ende des I. Satzes lässt vermuten, dass bei der Uraufführung die definitive Version noch nicht vorlag. Hier notierte Eisler ursprünglich eine im Presto-Tempo kaum realisierbare Folge von chromatisch abwärts geführten Akkorden in beiden Händen (vgl. Textkritische Anmerkung zu T. [136]A), die Steuermann offenbar durch eine Folge alternierender Akkorde ersetzte (vgl. die Notation in seinem Handexemplar, Textkritische Anmerkung zu T. 136, Quelle **B2**), was mit der Abwechslung der Hände ein ungleich höheres Tempo zulässt. Wahrscheinlich als Reaktion auf Steuermanns Kritik fand Eisler einen Kompromiss zwischen den beiden Versionen, indem er zwei Akkorden in der rechten Hand jeweils einen in der linken folgen ließ.

13 Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*, hrsg. von Hans Bunge, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975 (= *Gesammelte Werke* [im Folgenden: EGW] III/7), S. 76.

14 Ivan Vojtěch, „Die Konzerte des Prager Vereins“, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1984 (= *Musik-Konzepte* 36), S. 115–118, hier S. 116.

15 Das in der Eisler-Biographie von Jürgen Schebera (*Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz: Schott Musik International 1998, S. 32) angegebene und von Ulrike Wintersteller, „Wie die Trän’ auf die Zwiebel. Zur zeitgenössischen Rezeption der frühen Klavierwerke Hanns Eislers“, in: *Eisler-Mitteilungen* 48 (Oktober 2009), S. 18, übernommene Datum 10. Oktober 1924 ist inkorrekt.

16 Eisler antwortete mit Brief vom 3. August 1962 auf eine entsprechende Frage des tschechischen Musikwissenschaftlers Ivan Vojtěch (Archiv der Akademie der Künste [im Folgenden: AdK] Berlin, Hanns-Eisler-Archiv [im Folgenden: HEA] 6560).

17 Erwin Ratz, „Hanns Eisler“, in: *Musikblätter des Anbruch* VI/9 (Oktober 1924), S. 381–384, hier S. 382.

18 Eisler an Arnold Schönberg, 13. April 1923, Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 18.

19 AdK Berlin, HEA 3036.

20 Laut Eintrag im Verlagsbuch der Universal-Edition, vgl. Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 293.

ber 1925²¹ eine 2., korrigierte Auflage herausbrachte – ein im Musikverlagswesen seltener Vorgang. Ende April 1925 erhielt Eisler (ebenso wie der gleichfalls von der UE verlegte Paul A. Pisk) den mit 1.000 Schilling dotierten Künstlerpreis der Stadt Wien.²² Die Anzeige der UE,²³ welche den Preis für die beiden Komponisten werbemäßig auswertete, hob im Falle Eislers die *Sonate* op. 1 hervor, mit einem Zitat aus einer Besprechung von Adolf Weißmann in der *B. Z. am Mittag*²⁴ und der Mitteilung, dass das Werk im Repertoire von Eduard Steuermann, Leopold Münzer, Else C. Kraus, Franz Osborn, Robert Schmitz, Paul Aron, Erny Lamardine und Eduard Erdmann sei und „mehr als 25 Aufführungen in einer Saison“ erreicht habe. In der Rubrik „Aus aller Welt“ der verlagseigenen *Musikblätter des Anbruch* ist von Aufführungen in Berlin durch Osborn und Kraus, in Wien durch Steuermann, Paris durch Münzer, New York durch Schmitz die Rede, und es wird darauf hingewiesen, dass auch in Moskau „heuer noch eine Aufführung“ stattfindet und dass Nikolai Mjaskowski „in der letzten Nummer der führenden russischen Musikzeitung dem Werk einen ausführlichen Artikel“ widmet.²⁵ Auf das Eisler-Porträt von Erwin Ratz in den *Musikblättern*, in dem die Charakterisierung der Sonate breiten Raum einnimmt, wurde bereits hingewiesen; Ratz erkennt als besonderes Merkmal die „leichte Faßlichkeit“²⁶ von Eislers Musik, im Gegensatz zur schwer verständlichen von Schönberg, Berg und Webern. Auch Hans Heinz Stuckenschmidt in seinem einige Jahre später erschienenen Eisler-Aufsatz setzt die Sonate in Relation zur Wiener Schule: „Das Schönberg zugeeignete Stück zeigt deutlich den Einfluß des Meisters, unterscheidet sich aber von den meisten Erstlingsprodukten seiner Schule durch ungewöhnliche harmonische Klarheit und große Transparenz des Satzes.“²⁷ Theodor W. Adorno

versieht das Werk mit dem Attribut „geistreich“ und grenzt dabei Eislers Sonate gegen andere so charakterisierte Musik, etwa von Richard Strauss oder Ravel, ab: „Im allgemeinen wird darunter nichts sehr bestimmtes verstanden, man denkt meistens an irgendwelche außermusikalischen Assoziationen, die mit solchen Werken verbunden sein sollen. Wenn man von Eislers Musik sagt, sie sei geistreich, so ist das in einem genauen musikalischen Sinn gerechtfertigt. Es ist eine Musik, die unablässig Pointen setzt: ihr Wesen ist die Überraschung und der Sprung, und zwar ein Sprung und eine Überraschung, die bei näherem Zuschauen sich nicht als willkürliche Laune, sondern als sehr sorgfältig im technischen Zusammenhang der Stücke erweist. Es ist eine Musik, deren Ausdruckssprache das Staccato ist: sie hat etwas koboldhaft Plötzliches und schwankt zwischen trügender Süße und heftiger Aggressivität. Diese ihre Eigentümlichkeit, verbunden mit einer großen Luzidität des Komponierens, hat sie von jeher besonders wirksam gemacht und dazu befähigt, auch bestimmte Ausdrucksgehalte leichter zu übernehmen, als es vieler anderer modernen Musik möglich ist.“²⁸ Einen spezifischen Aspekt behandelt Leonhard Deutsch in seinem Aufsatz „Zur Einführung in die Harmonik der zeitgenössischen Klavierliteratur“,²⁹ in dem ihm Eislers Sonate als Beispiel dafür dient, wie sich in einem ‚atonal‘ anmutenden Tonsatz das Verhältnis zur Tonart trotzdem bestimmen lässt; er meint, dass „hier der Begriff der Grundtonart nicht nur fiktiv ist“, was daraus hervorgehe, „daß alle drei Sätze [...] auf dem Grundton Es schließen“.

Fand Eislers Opus 1 in Fachpresse und Tageszeitungen viel lobende Worte, so fehlt im Medien-Echo dennoch nicht die Stimme, die das Werk der Kategorie „Entartung“ zuordnet und es als „Ausgeburt der Chaoskonjunktur von der sattsam bekannten Art“ bezeichnet.³⁰ Diese Diffamierungen im Stile des *Völkischen Beobachters* weisen auf den Boykott voraus, dem Eislers Musik ab 1933 zunächst in Deutschland, dann in den meisten europäischen Ländern ausgesetzt war. Damit verschwand auch die so erfolgreiche *Sonate* op. 1 weitest-

21 Laut Fax von Joyce Shintani, Promotion/Lektorat Universal Edition, an die Internationale Hanns Eisler Gesellschaft vom 5. November 1997.

22 Karl Josef Seitz, Bürgermeister von Wien, an Eisler, 30. April 1925, AdK Berlin, *HEA 3147*: „Sehr geehrter Herr! | Der Gemeinderat der Bundeshauptstadt Wien hat mit Beschluß vom 27. April 1923 Künstlerpreise gestiftet, durch deren Zuerkennung hervorragende Musiker geehrt und gefördert werden sollen. | Auf Grund des einstimmigen Vorschlages der Preisrichter hat Ihnen der Stadtsenat in seiner Sitzung vom 29. April 1925 einen solchen Preis zuerkannt. | Das gibt mir erwünschten Anlaß, Sie auf das herzlichste zu Ihrem Erfolg zu beglückwünschen und dem Wunsche Ausdruck zu geben, daß der Künstlerpreis der Stadt Wien Ihren Schaffensmut befeuert und daß Sie auch in Hinkunft die Stadt Wien und ihre kunstsinnige Bevölkerung, darüber hinaus aber das gesamte deutsche Volk und die Welt, mit vielen Ihrer Schöpfungen beglücken mögen.“

23 *Musikblätter des Anbruch* VII/6 (Juni/Juli 1925), Innenseite des hinteren Umschlages. Der Preis wird dort als „Kunstpreis der Gemeinde Wien“ bezeichnet.

24 „Wer ist Hanns Eisler? Zweifellos einer, der mit gesammelter Kraft auf sein Ziel losgeht. Und sein dreisätziges op. 1 ist kein Stammeln eines Unmündigen, sondern ein mehrstimmig gewolltes und gekonntes, doch mit äußerster Sparsamkeit und eigentümlich gebautes Stück. Die Passacaglia des zweiten Satzes ein Muster.“

25 *Musikblätter des Anbruch* VII/2 (Februar 1925), S. 98.

26 Ratz [Anm. 17], S. 383.

27 Hans Heinz Stuckenschmidt, „Hanns Eisler“, in: *Musikblätter des Anbruch* XI/5 (Mai 1928), S. 163–167, hier S. 164.

28 Adorno, der das Werk seit langem gekannt haben dürfte (Eisler widmete ihm 1925 ein Exemplar des Erstdrucks, vgl. Kritischen Bericht, Quelle **B3**), schrieb diesen Kommentar für eine Sendung des New Yorker Rundfunksenders WNYC, in der er Werke im USA-Exil lebender österreichischer Komponisten vorstellte (außer Eisler waren dies Schönberg, Alexander von Zemlinsky und Ernst Krenek). „Zum Rundfunkkonzert vom 22. Februar 1940“, in: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften V*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1984 (= *Gesammelte Schriften* 18), S. 576–580, hier S. 578 f.

29 *Musikblätter des Anbruch* IX/8–9 (Oktober–November 1927), S. 324–344, hier S. 337 f.

30 *Allgemeine Musikzeitung* 1924, S. 818, zitiert nach: Wintersteller [Anm. 15], S. 19.

gehend von der Bildfläche,³¹ und wie viele andere Musik der Moderne der 1920er Jahre erlebte sie im Aufbruch nach dem Zweiten Weltkrieg keine Renaissance. Eislers abfällige Äußerungen über „Darmstadt“³² trugen sicher nicht dazu bei, ihn an diesem Treffpunkt der Avantgarde der 1950er Jahre beliebt zu machen, und in der DDR, wo Eisler seit 1950 lebte, begegnete man seinen nicht-politischen Werken mit einiger Distanz und Ignoranz. Immerhin wies Heinz Alfred Brockhaus in seiner noch zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Biographie wohlwollend auf die *Sonate* op. 1 hin: „Sie zeigt in ihrer Gesamtanlage noch stark den Einfluß des Lehrers. Bemerkenswert ist aber, daß sie [...] nicht das Düster-Grüblerische Arnold Schoenbergs aufgreift, sondern, trotz der atonalen Faktur, außerordentlich lebendig und brillant angelegt ist, die verschiedenen klavieristischen Möglichkeiten dabei geschickt ausnutzend.“³³ Dass die UE im Jahre 1972 eine 3. Auflage des Opus 1 herausbrachte, ist ein Indiz für die Renaissance, die Eislers Schaffen im Zuge der 1968er Bewegung dann doch noch erlebte.

Zweite Sonate für Klavier (in Form von Variationen) op. 6

Es spricht für Eislers wachen Geist, dass er in keiner Weise danach strebte, den Erfolg des Opus 1 zu wiederholen, sondern Neues ausprobiert hat und das Risiko des Scheiterns eingegangen ist. Der vergleichsweise komplizierte Entstehungsprozess der *Zweiten Sonate*, der erst mit dem Erstdruck im Jahre 1960 ganz zum Abschluss gekommen ist, zeugt von Eislers Suche und möglicherweise auch von Unzufriedenheit mit dem Resultat. In einem ersten Schritt schrieb Eisler das Thema und elf Variationen, wobei das Thema und die 1.–3. Variation den Charakter einer Reinschrift haben, die Notation ab der 4. Variation (die der 7. Variation der Endfassung entspricht) jedoch nur noch skizzenhaft ist. In einem zweiten Anlauf schrieb er – ungewöhnlich genug – die bereits in Reinschrift vorliegenden Teile nochmals und komponierte im Anschluss an die 3. Variation drei neue Variationen, von denen wiederum die erste den Charakter einer Reinschrift hat und die zwei

weiteren wie Skizzen aussehen. Statt nun selber von den lediglich skizzierten Variationen eine Reinschrift anzufertigen, nahm er die Hilfe von Erwin Ratz, seinem gleichaltrigen Freund und Mitschüler bei Schönberg, in Anspruch. Von dem nunmehr auf 14 Variationen angewachsenen Zyklus schrieb Ratz die 5.–14. Variation mit Bleistift ins Reine, zum größten Teil aus Eislers skizzenhaftem, aber durchaus lesbarem Manuskript, und an drei Stellen aus einem nicht erhaltenen Skizzenbuch. Ratz, der hier mehr war als ein Kopist, eher ein Assistent des Komponisten – sozusagen sein Gehilfe –, legte dann diese Abschrift Eisler vor. Der kontrollierte allerdings nicht, ob Ratz sein Manuskript korrekt übertragen hatte, sondern ging im kreativen Prozess eine Stufe weiter und nahm zahlreiche Änderungen und Ergänzungen vor, wobei diese Eingriffe häufiger die Vortragsanweisungen betreffen als den Tonsatz. Fast bemerkenswerter als diese Modifikationen sind die Änderungen, die Eisler im Thema und den ersten drei Variationen anbrachte, also den Teilen, die er selbst (zweimal) ins Reine geschrieben hatte. Alle diese Änderungen – sie betreffen hauptsächlich die Artikulation und die Dynamik – haben nämlich die gleiche Stoßrichtung: sie vergrößern das Stück, barbarisieren es gewissermaßen und verstärken damit eine Tendenz, die dem kargen Tonsatz mit den vielen Tonrepetitionen und Synkopen von Anfang an inhärent ist. Man kann darin einen Reflex des *stile barbaro* Béla Bartóks sehen, aber wichtiger – gerade im Zusammenhang mit der Zwölfkönnigkeit – ist wohl das Vorbild der Klaviersuite op. 25 von Schönberg, von der Eisler nach eigener Aussage „begeistert“ war und die er „aufs genaueste studiert“ hatte.³⁴

Erwin Ratz geht in seinem im Oktober 1924 erschienenen Aufsatz nicht näher auf die *Sonate* op. 6 ein, aber rechnet sie mit den Opera 1–5 und 7 unter die „sieben fertige[n] Werke [...] von denen jedes sein eigenes Gepräge besitzt und die bereits den Stempel einer charakteristischen Eigenart tragen“.³⁵ Nun hat aber Eisler noch ein Jahr später, nämlich am 25. Oktober 1925, in einem Widmungsblatt,³⁶ das er Emil Hertzka zum 25-jährigen Jubiläum der UE zukommen ließ, das Thema entsprechend der ersten Version notiert (vgl. Faksimile III, S. 87), was es plausibel erscheinen lässt, dass die zweite, durch drei Variationen erweiterte Version erst nachher entstanden ist. Es kann also keine Rede davon sein, dass das Opus 6 bereits im Oktober 1924 ‚fertig‘ war, und ironischerweise war es just Ratz, dem mehr als ein Jahr später die Aufgabe zukam, aus den Skizzen der 5.–14. Variation eine Fassung zu erstellen, die zusammen mit der zweiten Version der Anfangsteile einem Kopisten übergeben werden konnte. Nachdem Eisler in

31 Eine Ausnahme bildeten das vom W. P. A. (Works Progress Administration) Federal Music Project of New York City am 6. April 1938 veranstaltete Konzert mit Eduard Steuermann (in dem er auch die *Klavierstücke* op. 8 vortrug, vgl. das Programmheft in: AdK Berlin, HEA 3313) sowie die in Anmerkung 28 erwähnte Rundfunksendung in den USA, in der die Sonate ebenfalls mit Steuermann zu hören war. Dabei handelte es sich höchstwahrscheinlich um die auf Schellackplatten festgehaltene Interpretation (AdK Berlin, HEA Sammlung Louise Eisler-Fischer 434 [30.7217]), nach derzeitigem Wissensstand die einzige Aufnahme des Werks mit dem Pianisten der Uraufführung.

32 So schrieb er seinem Schüler Wolfgang Hohensee im Hinblick auf dessen Teilnahme an der Darmstädter Ferienkursen: „Ich hoffe, daß Sie auf das Schwadronieren und eventuelle Gehetze meiner Kollegen in Westdeutschland nicht hereinfließen werden.“ Brief vom 3. Juli 1951, Hanns Eisler, *Briefe 1944–1951*, hrsg. von Maren Köster und Jürgen Schebera, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2013 (= HEGA IX/4.2), S. 205.

33 Heinz Alfred Brockhaus, *Hanns Eisler*, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1961, S. 21 f.

34 Eisler an Arnold Schönberg, 9. März 1926, Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 41.

35 Ratz [Anm. 17], S. 382.

36 Erstmals publiziert in Eberhardt Klemm, „EISLER, HANNS. Op. 6. 2. Sonate für Klavier (in Form von Variationen)“, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P. Wertisch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. von Günter Brosche, Tutzing: Hanns Schneider 1989 (= *Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation* 15), S. 128–130.

der Kopistenabschrift weitere kleinere Änderungen vorgenommen bzw. veranlasst hatte, wurde diese Abschrift von einem anderen Schreiber nochmals kopiert, vermutlich im Frühjahr 1926. Damit lag das Werk druckfertig vor, und gemäß §6 des am 15. Juni 1925 mit der UE unterzeichneten fünfjährigen Vertrags war Eisler verpflichtet, dem Verlag das Werk anzubieten.³⁷ Über die Gründe, die dazu führten, dass das Werk damals nicht verlegt wurde, kann nur spekuliert werden. Im Jahre 1926 erschienen die *Klavierstücke* op. 3 aus dem Jahr 1923, und es kann sein, dass die UE kein Interesse daran hatte, sogleich ein weiteres Klavierwerk Eislers zu publizieren oder dieses nicht für gleichwertig befand. Es kann auch sein, dass Eisler das Opus 6 entgegen der vertraglichen Bestimmung dem Verlag gar nicht vorlegte, sei es weil er selbst damit nicht zufrieden war oder weil er sich der Öffentlichkeit mit Werken anderer Art präsentieren wollte. Im September 1925 war Eisler von Wien nach Berlin umgezogen,³⁸ was mit einem einschneidenden Wechsel seiner künstlerischen Orientierung verbunden war. Am 9. März 1926 schrieb er Schönberg jenen vielzitierten Brief, in dem er sich von der ‚modernen Musik‘ lossagte und behauptete, von der Zwölftontechnik und -musik

bis auf Äußerlichkeiten nichts zu verstehen.³⁹ Jedenfalls ließen die nächsten bei der UE erschienenen Werke, das *Tagebuch* op. 9 und die *Zeitungsausschnitte* op. 11, mit ihren selbst gefertigten bzw. kunstlosen Texten deutlich erkennen, dass Eisler im Begriff war, den Fokus seines Schaffens zu verlagern und vom Elfenbeinturm der modernen Kunst abzurücken, so dass die Hypothese, er habe sich nicht zugleich mit einer Zwölftonkomposition präsentieren wollen, einige Plausibilität hat. Für diese Hypothese spricht, dass Eisler sich offenbar weder um einen andern Verlag bemühte (was der Vertrag mit der UE im Falle eines abgelehnten Stückes ausdrücklich erlaubte) noch um eine Aufführung. Zwar behauptete er 1943 auf eine Anfrage des US-amerikanischen Komponistenverbandes, Eduard Steuermann habe die *Zweite Sonate* (nebst der ersten und den *Variationen*) im Repertoire,⁴⁰ aber die Unzuverlässigkeit dieser Auskunft geht auch daraus hervor, dass Eisler angab, es würde sich bei allen genannten Werken um „the first public performance“ handeln (was im Falle der *Variationen* nicht einmal für die USA zutrifft). Es gibt keinerlei Indizien, die auf eine Aufführung durch Steuermann hinweisen oder auch nur darauf, dass das Werk durch seine Hände gegangen ist; die einzigen Interpreten-Spuren in einer der Abschriften (Fingersätze, Angaben zur Verteilung auf die beiden Hände usw.) gehen auf die Einstudierung durch Walter Olbertz im Jahre 1958 zurück. Olbertz' Aufführung am 4. Juli 1958 im Rahmen eines Konzerts zum 60. Geburtstag Eislers im Plenarsaal der Akademie der Künste in Berlin/DDR muss nach gegenwärtigem Wissensstand als Uraufführung gelten.⁴¹ Am 30. Juni 1959 nahm Olbertz das Werk beim Rundfunk der DDR auf – eine Aufnahme, die Mitte der 1960er Jahre auf Schallplatte publiziert wurde⁴² und nicht zuletzt deswegen bemerkenswert ist, weil sie den Stand des Werkes vor dem Erstdruck dokumentiert, also z. B. ohne die Ergänzung in der linken Hand in T. 155–156. Die Drucklegung bei Breitkopf & Härtel Leipzig 1960 war von einigen, hauptsächlich Eislers schlechtem Gesundheitszustand geschuldeten Unstimmigkeiten und Verzögerungen belastet. So musste Julius Goetz, der Lektor des Verlags, Eisler in einem Brief am 2. Februar 1960 bitten, „einen in allen Einzelheiten einwandfreien und eindeutigen Text herzustellen“,⁴³ wobei der hauptsächlich Grund für die Rücksendung des Manuskripts die Bleistift-Umschriften einzelner Takte an den Wendestellen (durch Olbertz) waren, die Goetz irrtümlich für

37 Vgl. die Kopie des Vertrags, AdK Berlin, *HEA 3040*: „6. Ich bin verpflichtet, Ihnen meine sämtlichen, während der Vertragsdauer beendeten Kompositionen nach Vollendung vorzulegen [...] und steht es Ihnen frei, die betreffenden Werke innerhalb eines Zeitraumes von vier Wochen nach Vorlage zu den vorerwähnten Bedingungen zum Verlage anzunehmen. Falls innerhalb vier Wochen Ihrerseits nicht die Erklärung zur Annahme erfolgt, erlischt Ihr Prioritätsrecht und ich habe über die betreffenden Werke das unbeschränkte Verfügungsrecht.“

38 Verschiedene Autoren bringen die Entstehung der *Zweiten Sonate* in Zusammenhang mit Eislers Wechsel nach Berlin. So Heinz Alfred Brockhaus, der sich in seiner Biographie auf Hinweise unter anderem von Eisler beruft: „In Berlin lernte Hanns Eisler 1925 den Pianisten und Klavierlehrer Artur Schnabel kennen. Zu den Kompositionen, die er für dessen Schüler schrieb, gehört die *Klaviersonate Nr. 2*, op. 6.“ (Brockhaus [Anm. 33], S. 33). Ähnliches berichtet der Eisler-Schüler David Blake: „He got a post at the Klindworth-Scharwenka Conservatory and was asked by Artur Schnabel to write new piano music for his pupils. The Second Piano Sonata was the immediate response.“ („The early music“, in: David Blake [Hrsg.], *Hanns Eisler. A Miscellany*, Luxembourg: Harwood Academic Publishers 1995, S. 11–64, hier S. 40 f.). Worauf er diese Angabe stützt, verrät Blake allerdings nicht; anders als Eberhardt Klemm, der in dem oben angeführten Artikel [Anm. 36] schreibt (S. 130): „Nach seiner Übersiedlung nach Berlin nahm Eisler eine Überarbeitung des Werkes vor; in dieser revidierten Fassung ist die Sonate, wie er in seiner ‚Kurzen Selbstbiographie‘ (1956) mitteilt, von Schülern Artur Schnabels seinerzeit gespielt worden.“ In der besagten Selbstbiographie („Kurze Selbstbiographie [II]“ in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982 [= EGW III/2], S. 363–365, hier S. 363 f.) heißt es indessen nur: „Etwa im Herbst 1924 übersiedelte ich nach Berlin. Arthur Schnabel zeigte Interesse für meine Kompositionen, und seine Schüler spielten meine Klaviermusik.“ Belegt ist, dass die Schnabel-Schülerin Else C. Kraus die *Sonate* op. 1 spielte (siehe oben); eine Aufführung der *Zweiten Sonate* durch Schnabel-Schüler ist aus den im folgenden Absatz dargelegten Gründen unwahrscheinlich.

39 „Mich langweilt moderne Musik, sie interessiert mich nicht, manches hasse u. verachte ich sogar. Ich will tatsächlich mit der ‚Moderne‘ nichts zu tun haben. Nach Möglichkeit vermeide ich sie zu hören oder zu lesen. (Auch meine eigenen Arbeiten der letzten Jahre muß ich leider dazu rechnen.)“ Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 41.

40 Eisler an die League of Composers, New York City, 4. November 1943, Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 271.

41 Auf dem Programmzettel ist nicht die *Zweite Sonate* op. 6, sondern das *Streichquartett* op. 75 als Uraufführung vermerkt; in einem der im Hanns-Eisler-Archiv aufbewahrten Exemplare (AdK Berlin, *HEA 3352*) ist indessen „Uraufführung“ beim Streichquartett durchgestrichen und dafür bei der Sonate ergänzt, vermutlich von Stephanie Eislers Hand.

42 Eterna 820 117.

43 Julius Goetz an Eisler, 2. Februar 1960, AdK Berlin, *HEA 7003*.

Varianten hielt. Im April erhielt dann Goetz das von Eisler durchgesehene Manuskript, und am 14. September sandte er Eisler die Transparentschrift zur Korrektur und kündigte seinen Besuch für den 23. September an, mit der Erwartung, dass bis dann die Korrektur erledigt sei und er das Material wieder mitnehmen könne.⁴⁴ Durch schlechte Erfahrungen gewitzigt (siehe unten zu den *Variationen*), setzte Goetz also Eisler unter beträchtlichen Zeitdruck, was diesen keineswegs davon abhielt, auf der Transparentschrift eine ganze Anzahl von Änderungen und Ergänzungen vorzunehmen. Dagegen blieben viele Fehler sowohl vom Hauskorrektor⁴⁵ wie vom Komponisten unbemerkt. Auch in der letzten Überarbeitungsstufe dieses Werks hat Eisler darauf verzichtet, das Vorgelegte kritisch zu überprüfen.

Variationen für Klavier

Ein unmittelbarer Anlass für die Komposition der *Variationen* ist nicht bekannt; für sie dürfte gelten, was Eisler generell über sein Schaffen im USA-Exil in einem der Gespräche mit Hans Bunge zu Protokoll gab: „[...] was soll ich denn ab acht Uhr früh in der Emigration machen außer komponieren? Nun erklären Sie mir, was soll ich denn sonst mit meinem Tag anfangen? Der Brecht und ich haben auch produziert, um der Langeweile zu entgehen.“⁴⁶ Wie sich aus einem Brief von Eduard Steuermann erschließen lässt,⁴⁷ schrieb Eisler die *Variationen* im Sommer 1941. Eisler war zu dieser Zeit an der New School for Social Research in New York mit dem Filmmusik-Projekt beschäftigt und verbrachte den Sommer zur Entlastung seiner angespannten finanziellen Lage in Woodbury bei dem befreundeten Ehepaar Joachim und Sylvia Schumacher. „[...] ich habe einen trübsinnigen Sommer und bin melancholisch genug“, schrieb er von dort an seine Ehefrau Louise, die sich zum Geldverdienst als Gouvernante in Fairlee/Vermont aufhielt.⁴⁸ Musikalisch war der Sommer auf dem Lande durchaus ergiebig: Außer den *Variationen für Klavier* schrieb Eisler das *Woodbury-Liederbüchlein* sowie die Filmmusik zu *A Child Went Forth* (die als *Variationen über amerikanische Kinderlieder* das *Septett Nr. 1* ergab), und auch der Beginn der Komposition von *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* fällt in diese Zeit. Während diese drei Werke durch Aufträge bzw. das

Filmmusik-Projekt motiviert sind, lässt sich für die *Variationen für Klavier* keine derartige Veranlassung ausmachen. Auffällig in den Kompositionen dieses Sommers ist die Fokussierung auf Variationstechnik und -form; offenbar hatte Eisler Lust, diese nicht nur in der Filmmusik, sondern auch – frei von den Zwängen des anderen Mediums – in einem Klavierwerk anzuwenden.

In seinen Erinnerungen an Eislers Aufenthalt in Woodbury erwähnt Schumacher zwar die *Vierzehn Arten* und das *Liederbüchlein*, und auch von Volksliedern ist die Rede,⁴⁹ aber Eislers *Variationen für Klavier* scheinen Schumachers gegenüber kein Thema gewesen zu sein, jedenfalls fällt darüber in den Erinnerungen kein Wort. Jedoch berichtet Schumacher von „lebhaftesten Auseinandersetzungen über Beethovens Verfahren, Variation mit Entwicklung zu verbinden“,⁵⁰ und er erwähnt dabei die *32 Variationen c-Moll für Klavier* (WoO 80).⁵¹ Dieser Variationszyklus Beethovens hatte für Eisler modellhafte Bedeutung, das geht auch aus der ausführlichen Analyse hervor, die er Nathan Notowicz später zu Protokoll gab.⁵² Sich auf Schönberg⁵³ berufend, hält Eisler dafür, „daß, wer Variationen

44 Julius Goetz an Eisler, 14. September 1960, AdK Berlin, HEA 5981.

45 Goetz schrieb ebd.: „Der Hauskorrektor hat seine Korrektur bereits vorgenommen, und die festgestellten Unrichtigkeiten sind in der Transparentschrift beseitigt.“

46 Eisler, *Gespräche* [Anm. 13], S. 71.

47 Steuermann schrieb am 3. Februar 1942 an Adorno: „Eisler brachte mir daunlaengst [sic] neue (im Sommer geschriebene) Klawier [sic] Variationen; ich versprach ihm sie zu spielen.“ zitiert nach: Dorothee Schubel, „Lieder der Emigranten – Eduard Steuermann und Hanns Eisler komponieren Gedichte von Bertolt Brecht“, in: Albrecht Dümling (Hrsg.), *Hanns Eisler*, Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld Verlag 2010 (= *Querstand* 5/6), S. 93–112, hier S. 95.

48 Eisler an Louise Eisler, [20. August 1941], Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 180.

49 Joachim Schumacher, „Erinnerungen an Hanns Eisler“, in: *Musik und Gesellschaft* 27 (1977), S. 538–541, hier S. 538: „Im Mai 1941 zog Hanns zu uns heraus nach Woodbury. Wir fanden für ihn ein einfaches Zimmer bei einem Gärtner unten im Tal. Es hatte den Vorteil eines lustig verstimmtten alten Klaviers. Noch heute erinnert sich der Gärtner, nunmehr Rentner, an Eislers robusten Gebrauch dieses Klaviers und seiner Stimme: ‚He was such a nice man, and he played so often the folksongs I liked best. Later I could not understand what in hell the Unamerican Activities Committee could have had against Mr. Eisler.‘“ In einem Brief an Manfred Grabs, den damaligen Leiter des Hanns-Eisler-Archivs an der Akademie der Künste der DDR, schrieb Schumacher am 8. Juni 1976 überdies (AdK Berlin, HEA 7692): „Auf dem extra gross gebauten Blüthner-Klavier, das meine Pianistin-Frau aus der Schweiz mitgebracht, improvisierte Hanns häufig, auch amerikanische Volkslieder singend (die er damals im Auftrag hatte).“

50 Schumacher [Anm. 49], S. 538.

51 Laut Schumacher (ebd.) gab Sylvia Schumachers Einstudierung von Beethovens c-Moll-Variationen im Sommer 1941 (im Hinblick auf Lektionen bei Robert Casadesus) den Anlass zu diesen Auseinandersetzungen. Indessen gibt es einen Brief der Schumachers vom 1. September 1943, in dem es heißt: „Sylvia hat Beethovenvariationen C-moll gearbeitet, Stuecke von herrlicher Konzentration“, worauf Eisler antwortet: „Immerhin höre ich daß die Sylvia übt und sogar die c moll Variationen, ein besonders gelungenes Werk. Das sollte sich Jocki einmal vom Kompositionsstandpunkt aus ansehen; da gibt es sehr viel zu lernen daran. [Es folgen Erläuterungen mit Notenbeispielen.] Entschuldigt dieses Fachsimpeln, aber was könnte ich Euch schon in einer solchen Zeit wichtigeres mitteilen als Noten? Das andere liest man in den Zeitungen.“ (Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 508 und S. 264 f.). Möglicherweise hat also Schumacher in seinen Erinnerungen aus großem zeitlichem Abstand die Gespräche von 1941 und den Briefwechsel von 1943 durcheinandergebracht.

52 Nathan Notowicz, *Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler. Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen!*, hrsg. von Jürgen Elsner, Berlin: Verlag Neue Musik 1971, S. 61–163 („Drittes Gespräch“ vom 25. Februar 1958 und „Viertes Gespräch“ vom 7. März 1958).

53 Die Analyse referiert, was Eisler von Schönberg „ungefähr 1921 gehört“ hat, wobei Eisler relativiert (ebd., S. 61): „Es läßt sich jetzt von mir nicht entscheiden, was nun original Schönbergsche Formulierungen sind und was dann von mir ist. Wichtig ist, daß die ganze Art der Betrachtung, der Analyse von Schönberg ist.“

schreiben kann, komponieren kann. Er [sc. Schönberg] hielt es für das beste Kompendium der Kompositionstechnik und die beste Übung für den angehenden Komponisten.⁵⁴ Als Quintessenz der Beethoven-Analyse ergibt sich: „Kunst des Variierens ist Freiheit im Zwang. Im Zwang dem Thema zu folgen und sich doch frei zu benehmen, ist der seltsame Gegensatz, aus dem die Musikform der Variationen lebt.“⁵⁵ Manche der Züge, die Eisler an Beethovens Variationen herausarbeitet, finden sich in seinen eigenen *Variationen* realisiert, etwa dass es „wichtig [ist] bei einem Variationswerk, daß gewisse Variationen Gruppen bilden“:⁵⁶ So sind bereits Thema und 1. Variation miteinander verknüpft; auch die 6. und 11. Variation, und – weniger deutlich – die 3. und 10. Variation sind aufeinander bezogen; der bei Beethoven beobachtete Stimmentausch in aufeinanderfolgenden Variationen findet sich bei Eisler innerhalb der 2., 4. und 7. Variation sowie der Coda. Dass es sich empfiehlt, „[h]at man sich vom Originalzug des Themas sehr weit entfernt, [...] die nächste Variation wieder zurück zum Thema, in die Nähe des Themas zu bringen, damit der Hörer überhaupt nicht den Faden verliert“,⁵⁷ berücksichtigt Eisler in der Folge von 8. und 9. Variation. Und auch die Forderung, dass das Typischste des Themas am Anfang steht („Das Gesicht ist von einem Menschen das Typischste und nicht die Beine.“),⁵⁸ beherzigt er: Das in der Oberstimme der ersten beiden Takte exponierte *Zauberflöten*-Motiv ist nicht nur strukturell zentral, sondern enthält überdies den semantischen Schlüssel für das ganze Werk.

Das Werk bestand zunächst aus Thema, 11 Variationen und Coda. Vermutlich Anfang August 1941 erfuhr Eisler aus einem Brief von Bertolt Brecht, dass dessen Mitarbeiterin Margarete Steffin am 4. Juni auf der gemeinsamen Flucht vor den Nazis in Moskau gestorben war.⁵⁹ Daraufhin schrieb er auf das Notenblatt, auf dem er ein *Andantino* notiert hatte, das zwar auf der gleichen Zwölftonreihe basiert wie die *Variationen*, aber nicht in diese aufgenommen wurde (siehe die Quellenedition S. 142 in diesem Band), eine „Trauermusik (für Grete)“, wobei er den Namen mit der Fußnote „Gestorben auf der Flucht an Tuberkulose“ versah. Möglicherweise stand nicht von Anfang an fest, dass die Trauermusik in das Variationswerk integriert würde, denn erst in einer zweiten (leicht veränderten) Niederschrift fügte Eisler die Trauermusik als Coda II der (nunmehr mit der Ziffer I versehenen) Coda an (in T. 342 brach er diese zweite Niederschrift ab und verwies für die Fortsetzung auf die Rückseite des ursprünglichen Notenblattes, auf der Mittelteil und Reprise der Trauermusik notiert sind).

Als „*Theme, Eleven Variations, Coda and Funeral Music*, Op. 70“ wurden die *Variationen* am 8. Mai 1942 an einem Konzertabend der International Society for Contemporary Music in New York durch Eduard Steuermann uraufgeführt.⁶⁰ Eisler weilte zu dieser Zeit auf Arbeitssuche in Hollywood und erkundigte sich brieflich bei seiner Ehefrau: „Wie waren meine Variationen im Steuermann Konzert. Bitte ehrlichen Bericht.“⁶¹ Eisler war offenbar skeptisch, was auch der Folgebrief durchscheinen lässt: „Besten Dank für das Programm u. den Bericht über die Variationen. Du warst wirklich begeistert? Ich glaube das macht die Trennungs-Sentimentalität.“⁶² Skepsis äußerte auch Steuermann, nachdem Eisler ihm die *Variationen* übergeben hatte: „Sie [sc. die Variationen] sind auch sicher interessant, obwohl sie mir besser gefielen als er [sc. Eisler] sie mit dem Aufgebot seiner ganzen Lebendigkeit spielte, als wenn ich allein mit dem Werk zurueckgeblieben war. Ja, Werke sind wirklich Kinder und benehmen sich auch manchmal so; aber ich kenne mich noch nicht genuegend aus, vielleicht [*sic*] finde ich einen guten Weg; ich habe ja Glueck bei Kindern.“⁶³

Unklar ist, weshalb und wann es zur Erweiterung der *Variationen* durch zwei weitere Finali gekommen ist. War Eisler unzufrieden mit der Trauermusik als Schlussstück? Dem Anspruch an einen Schluss, den er in der Beethoven-Analyse formuliert („Denn um ein Stück zu schließen, muß ein Schlußgefühl hergestellt werden. Also muß das Thema gewissermaßen von seiner charakteristischen Form in eine unverbindliche ... man nennt es eigentlich auflösen.“),⁶⁴ genügt die Trauermusik, die ja als selbständiges Stück entstanden war, tatsächlich nicht. Auch das 2. Finale, das zunächst ebenfalls als „Trauermusik“ betitelt war, ist in dieser Hinsicht nicht geeigneter; erst im 3. Finale geht die Reprise in eine auflösende Coda über, die ein Schlußgefühl erzeugt. Beide Finali waren ursprünglich als „ Fassungen“ bezeichnet – das zweite als „II Trauermusik | (II Fassung des Finales)“, das dritte als „Brilliante [*sic*] Fassung“ –; erst nach 1947 strich Eisler diese Bezeichnungen. Das lässt vermuten, dass die Finali ursprünglich als Alternativen gedacht waren. Im Übrigen lassen auch die Bezeichnungen „2. Finale“ und „3. Finale“ als *contradictio in adjecto* noch Raum für die Interpretation als Alternativen.

Neben solcher gewissermaßen werkimmanenter Motivation mögen äußere Anlässe bewirkt haben, dass Eisler nach der Uraufführung an den *Variationen* weiterarbeitete. Denkbar ist, dass Eisler die *Variationen* für das Abschiedskonzert in New York am 28. Februar 1948 in Erwägung zog, denn aus anderem

54 Ebd., S. 62.

55 Ebd., S. 131.

56 Ebd., S. 88.

57 Ebd., S. 110.

58 Ebd., S. 100.

59 Eisler leitete den von Brecht am 25. Juni 1941 auf der Überfahrt von Wladiwostock nach Los Angeles geschriebenen Brief (AdK Berlin, HEA 4271) am 7. August an Louise Eisler weiter, vgl. Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 177 bzw. 436.

60 Dieses „Concert of Music for the Piano by Edward Steuermann at the MacDowell Club“ enthielt außerdem Werke von Alexander Skrjabin, Ferruccio Busoni, Alban Berg, Arnold Schönberg, Roger Sessions und Karol Rathaus (zitiert nach: Ahrend [Anm. 5], S. 172 f.).

61 Eisler an Louise Eisler, [8. Mai 1942], Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 208.

62 Eisler an Louise Eisler, [12. Mai 1942], Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 210.

63 Eduard Steuermann an Theodor W. Adorno, 3. Februar 1942, zitiert nach: Schubel [Anm. 47], S. 95.

64 Notowicz [Anm. 52], S. 152 f.

Zusammenhang wissen wir, dass er dort ein größeres Klavierwerk – möglicherweise mit Eduard Steuermann als Interpreten – auf dem Programm haben wollte,⁶⁵ was aus unbekanntem Gründen nicht zustande kam. Ein Indiz für diese Vermutung ist, dass Eisler später 1947 als Entstehungsdatum der *Variationen* angab (siehe unten), was allenfalls für die beiden zusätzlichen Finali zutreffen kann. Sicher ist, dass die beiden Stücke nicht nach 1947 entstanden sind, denn sie finden sich auf den Fotos,⁶⁶ die Eisler noch in den USA vom Autograph der *Variationen* (wie auch der *Dritten Sonate*) anfertigen ließ.

Die Uraufführung der ‚vollständigen‘ Fassung mit 2. und 3. Finale fand erst geraume Zeit nach Eislers Ausweisung aus den USA statt, nämlich am 18. Dezember 1956 im Plenarsaal der Deutschen Akademie der Künste, Berlin/DDR, im Rahmen eines Konzerts, das ausschließlich Werken von Eisler gewidmet war. Im Programmheft⁶⁷ ist das Werk schlicht als *Thema und Variationen für Klavier* angegeben, ohne Angabe einer Jahreszahl und ohne Hinweis auf eine Uraufführung. Insofern kann nur von der ersten nachgewiesenen Aufführung der vollständigen Version die Rede sein. Auch die Texte im Programmheft geben keinen Aufschluss über das Werk, das im beigefügten Werkverzeichnis als op. 76 bezeichnet wird. Einige Informationen – wenn auch zum Teil irreführende – bekam das Publikum im Konzert durch Leo Spies, den 1. Sekretär der Sektion Musik der Akademie der Künste, der eine Programmumstellung anzusetzen hatte und auch eine Kurzeinführung zu den *Variationen* referierte: „Sie hören zuerst Variationen für Klavier. Das sind 10 Variationen über ein eigenes Thema mit zwei Finalen. Das erste Finale ist ein Rondo, das zweite ein Sonatensatz. | Zu bemerken wäre noch, daß das Thema einige Takte des berühmten Quintetts in B-dur aus der Zauberflöte ersten Akt von Mozart zitiert. Eisler schrieb dieses Werk in schwierigen Zeiten in Amerika 1947, und es machte ihm Spaß, an Papageno, der bekanntlich ein Schloß vor dem Mund hat, in diesem Quintett und nicht singen, sondern nur brummen kann, anzuknüpfen. | So wird das klassische Erbe eben weiterbetrieben.“⁶⁸ Die Ansage begann mit den Worten: „Hanns Eisler bittet mich, folgendes mitzuteilen“; somit ist das *Zauberflöten*-Zitat, auf das in der Eisler-Literatur zuerst Manfred Grabs hingewiesen hat,⁶⁹ als vom Komponisten intendiertes verbürgt.

Interpret war Walter Olbertz, der auf Vermittlung von Dieter Zechlin – dem von Eisler zuerst angefragten Pianisten – zu diesem Engagement kam.⁷⁰ Im Unterschied zu Steuermann war Olbertz nicht ein auf zeitgenössische Musik – und schon gar der Wiener Schule – spezialisierter Pianist. Bei einem Besuch bei Eisler an der Pfeilstraße in Berlin-Niederschönhausen trug er das Werk indessen zu dessen Zufriedenheit vor, wobei ihm Eisler in seiner schwungvollen Art einiges am Klavier vorspielte (Olbertz vergleicht dieses Klavierspiel mit Eislers Gesang, dessen Aussagekraft von der stimmlichen Unzulänglichkeit nicht beeinträchtigt wird). Auf die Frage, ob aus den drei Finali eine Auswahl zu treffen sei, antwortete Eisler: „Spielen Sie alle!“ Im Übrigen interessierte er sich mehr für die materiellen Verhältnisse des damals 25-jährigen Pianisten, den er im Gespräch als „Mein Alter“ titulierte. Zur Resonanz des Werks sagt Olbertz im Rückblick: „Das hat ja keiner gespielt im Konzert, auch ich nicht, nur in der Akademie, und das war eine geschlossene Gesellschaft. Zwölftonmusik war verpönt; da hat Eisler die Nationalhymne geschrieben, und dann stellt sich raus für die schlichten Funktionäre, der hat auch noch Zwölftonmusik geschrieben, das wurde also fast ganz unter der Decke gehalten. Ich meine, das ist ja auch kein Stück, wo sich die Pianisten darum reißen, es in ihre Programme aufzunehmen.“

Die *Variationen* erschienen 1959 beim VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, mit der falschen Datierung „(1940)“. Die Zusammenarbeit mit Eisler gestaltete sich offenbar schwierig, so dass der Verlagslektor Julius Goetz sich an Nathan Notowicz mit der Bitte um Unterstützung „zur Beschleunigung der Eislerdrucke“ wandte.⁷¹ Auf die Fragen von Goetz gab Eisler an sich plausible Antworten, aber er bemerkte nicht, dass die Fragen falsch gestellt waren,⁷² so wie er auch die meisten der (nicht wenigen) übrigen Fehler in der Stichvorlage bzw. den Korrekturabzügen nicht bemerkte.

Dritte Sonate für Klavier

Zwei Jahre nach den *Variationen* nahm Eisler erneut ein größeres Klavierwerk in Angriff. Er hatte inzwischen in Hollywood Fuß fassen können und mit der Musik zu *Hangmen Also Die* seine erste Arbeit für die dortige Filmindustrie abgeliefert. „I am writing my book about film music and for sheer recreation

65 Nach dem Abschiedskonzert am 14. Dezember 1947 in Los Angeles, wo Leonard Stein die *Dritte Sonate* gespielt hatte, bat Eisler Stein, ihm seine Abschrift des Werks für ein Konzert in New York zu überlassen (vgl. den Brief von Leonard Stein an Eberhardt Klemm vom 13. Juni 1987, AdK Berlin, HEA 7739); dabei kann es sich nur um das New Yorker Abschiedskonzert gehandelt haben.

66 Vgl. Kritischen Bericht, Quelle B2.

67 AdK Berlin, HEA 3170.

68 Ebd. (Die Jahreszahl 1947 ist im Typoskript handschriftlich ergänzt.)

69 „Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik Hanns Eislers“, in: Manfred Grabs (Hrsg.), *Hanns Eisler heute. Berichte – Probleme – Beobachtungen*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1974 (= *Arbeitsheft 19* der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik), S. 114–129, hier S. 116.

70 Diese und die folgenden Informationen verdanken sich einem Gespräch der Herausgeber mit Walter Olbertz, das am 3. Februar 2014 in den Räumen des Archivs der Akademie der Künste am Robert-Koch-Platz in Berlin stattfand.

71 Im Brief vom 4. Februar 1959 schrieb Goetz (Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig [im Folgenden: StA-L] 21106 VEB *Deutscher Verlag für Musik* 163): „Wir hatten Herrn Professor die Grünabzüge geschickt und eigens vermerkt, daß bei den rot angestrichenen Stellen er die bestehende Unklarheit beseitigen möchte. Leider ist das in einigen Fällen nicht geschehen. Bei zwei Stellen wollen wir dem Autor auf keinen Fall vorgreifen. Wir wären Ihnen daher dankbar, wenn Sie sich mit Professor Eisler in Verbindung setzten, damit die notwendigen Korrekturen ausgeführt werden können.“

72 Vgl. Textkritische Anmerkungen zu T. 264 o. und T. 490.

I am writing a piano sonata. It will be my fourth“, schreibt er am 12. April 1943 an den Freund und Gesinnungsgenossen Clifford Odets.⁷³ Andere Hinweise, dass er zu dieser Zeit bereits an der Sonate gearbeitet hat, gibt es allerdings nicht, und so ist diese Angabe – wie immer bei Eisler – mit Vorsicht aufzufassen. Dies gilt umso mehr, als für die Komposition des I. Satzes ein konkreter Anlass etliche Monate später ausgemacht werden kann: Er entstand nämlich im Hinblick auf die Feier des 65. Geburtstages von Alfred Döblin, die Bertolt Brecht und Helene Weigel organisierten. In Brechts Journal heißt es darüber im Eintrag vom 14. August 1943: „Heinrich Mann hielt eine herrliche Begrüßungsrede, Kortner, Lorre, Granach lasen aus Döblins Büchern, Blandine Ebinger sang Berliner Chansons, Steuermann spielte einen Eislerschen Satz am Klavier, und am Schluß hielt Döblin eine Rede gegen moralischen Relativismus und für feste Maße religiöser Art, womit er die irreligiösen Gefühle der meisten Feiernden verletzte. Ein fatales Gefühl ergriff die rationaleren Zuhörer, etwas von dem verständnisvollen Entsetzen über einen Mitgefangenen, der den Folterungen erlegen ist und nun aussagt.“⁷⁴ Eisler berichtete fünfzehn Jahre später so über den Anlass: „Es war entsetzlich. Nämlich Brecht ist auch ein wunderbarer Freund. Und dieser fünfundsechzigjährige Geburtstag von Döblin kam überhaupt nur zustande, weil sich die Familie – das heißt also der Bert und die Weigel – hinters Telefon gehängt haben und zum Beispiel mir – ich war nur einer der Mitspieler – gesagt haben: ‚Um Gottes Willen, wir müssen den Geburtstag von Döblin jetzt feiern, und kannst du nicht etwas machen?‘ Also was machte ich? Ich setzte mich auf meinen Hosenboden und schrieb ein Klavierstück und überredete meinen Freund Steuermann – er war damals gerade in Kalifornien –, der mit Döblin überhaupt nichts zu tun hatte, es zu spielen. [...] Völlig haben wir uns also, vertrauend auf die Einsicht unseres verehrten Meisters Bert, dieser Sache hingegeben. Das Resultat war ganz katastrophal. Daß ich zum Beispiel drei, vier Tage lang komponieren muß, mein Freund Steuermann das eine Woche noch lang üben muß, um das dort vorzuspielen – und dann zu hören [...], daß ich Gott suchen soll. Das geht mir zu weit. Ich machte keinen Skandal im Vortragssaal, aber ich

verließ so laut und deutlich die Stuhlreihe – wo der Brecht mir immer ‚psst!‘ nachrief – und ging weg und machte ein, wie man sagt, ‚unangenehmes Aufsehen‘. Also das war eine jammervolle Angelegenheit.“⁷⁵

Dass es sich beim genannten Klavierstück um einen Satz der *Dritten Sonate* handelt, vermutete bereits Hans Bunge in den Anmerkungen zur Edition des Gesprächs, das er mit Eisler geführt hatte.⁷⁶ Im Zuge der Arbeit für diesen Band konnte jetzt festgestellt werden, dass der I. Satz der *Dritten Sonate* als *Klavierstück für Alfred Döblin* entstanden und ursprünglich auch so betitelt war; auch die Probeneintragungen von Steuermanns Hand sind ein Indiz für den Zusammenhang mit der Döblin-Feier.⁷⁷ Rechnen wir von Döblins Geburtstag am 10. August zurück – vertrauend auf Eislers Zeitangaben –, dann ergibt sich Ende Juli/Anfang August 1943 als Datum der Komposition des I. Satzes. Anfang September berichtete Eisler dem Ehepaar Schumacher: „Sonst gibt es eine neue Klaviersonate (meine III.) und ein größeres Orchesterwerk an dem ich aber noch arbeite, nebst den üblichen Kleinigkeiten, meistens Kindern schlechter Laune.“⁷⁸ Man kann also annehmen, dass die Sonate Anfang September fertig vorlag (zumal Eisler beim Orchesterwerk ausdrücklich erwähnt, dass es sich noch in Arbeit befinde). Da es bei Eislers generell hohem Kompositionstempo durchaus möglich ist, dass er den II. und III. Satz in einem Monat geschrieben hat, wäre Ende Juli bis Anfang September als Entstehungszeitraum der ganzen Sonate ohne weiteres plausibel, gäbe es da nicht den zitierten Brief vom 12. April. Dieser Brief lässt die Hypothese zu, dass der II. und III. Satz vor dem I. Satz entstanden sind bzw. dass das Klavierstück für Alfred Döblin die Stelle eines verworfenen (und nicht aufbewahrten) I. Satzes eingenommen hat. In Anbetracht von Eislers Arbeitsweise ist das eher unwahrscheinlich. Fest steht jedoch, dass der I. Satz als separates Klavierstück entstanden ist. Das geht nicht nur aus der radierten Überschrift hervor, sondern auch aus den unterschiedlichen Schreibstoffen: Während der I. Satz mit Bleistift geschrieben ist, sind II. und III. Satz zusammenhängend sowohl als Skizze wie als Reinschrift in Tinte überliefert. Verschiedene musikalische Faktoren erhärten den Befund, dass der I. Satz ursprünglich nicht als Sonatensatz gedacht war: Mit nur etwa zweieinhalb Minuten Dauer ist er für den Kopfsatz einer Sonate ungewöhnlich knapp gehalten, deutlich kürzer jedenfalls als die je etwa vier Minuten dauernden Sätze II und III;⁷⁹ er folgt nicht dem klassischen Sonatenhauptsatzmodell, obwohl die Sonate insgesamt dem dreisätzigen Typus

73 Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 254. Die irreführende Angabe „it will be my fourth“ ist ein Indiz für die Ungewissheit des Projekts zu diesem Zeitpunkt (Eisler hat immer wieder Werke angekündigt, die er dann nicht realisiert hat). Dass er die 1934 entstandene *Sonatine für Klavier* op. 44 mitgerechnet hat und deshalb auf die Zahl von vier Sonaten gekommen ist, wie die Herausgeber im Kommentar zu diesem Brief meinen (ebd., S. 500), ist unwahrscheinlich und wird auch von der späteren Bezeichnung *Dritte Sonate* widerlegt.

74 Bertolt Brecht, *Journale 2. Journale 1941–1955 | Autobiographische Notizen 1942–1955*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1995 (= *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* [im Folgenden: GBA] 27), S. 165. Vgl. auch Brechts Gedicht *Peinlicher Vorfall*: „Als einer meiner höchsten Götter den 10 000. Geburtstag beging | Kam ich mit meinen Freunden und meinen Schülern, ihn zu feiern | Und sie tanzeten und sangen vor ihm und sagten Geschriebenes auf. [...]“ (Bertolt Brecht: *Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940–1956*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993 [= GBA 10], S. 91).

75 Eisler, *Gespräche* [Anm. 13], S. 77 f.

76 Eisler, *Gespräche* [Anm. 13], S. 323.

77 Vgl. Kritischen Bericht, Beschreibung von Quelle **B1**, S. 143.

78 Eisler, *Briefe 1907–1943* [Anm. 10], S. 265.

79 Im Brief vom 11. Juni 1960 gab Eisler als Antwort auf eine entsprechende Anfrage von Edition Peters (Briefe vom 8. März und 9. Juni 1960) „eine Aufführungsdauer von ca. 16 Minuten“ an (StA-L 21109 *VEB Edition Peters 169*). Diese Dauer erscheint allerdings in Anbetracht der (im I. und II. Satz metronomisch fixierten) Tempoangaben Eislers als um einiges zu hoch geschätzt. Die von Leonard Stein in seiner Abschrift vermerkten Zeitangaben ergeben eine Summe von ca. 10 Minuten.

schnell–langsam–schnell entspricht; und es fehlt ein Satz-titel, während die andern Sätze konventionell mit *Adagio* und *Allegro con spirito* bezeichnet sind.⁸⁰

Die Uraufführung der Sonate fand am 15. Oktober 1945 in un-spektakulärem Rahmen statt: Leonard Stein brachte das Werk in der Reihe *Monday Musical* – das waren Nachmittagskonzerte, die das Music Department des Los Angeles City College veranstaltete – in Los Angeles erstmals zu Gehör, zwischen Klavierstücken von Skrjabin, Schönberg, Milhaud, Gershwin und Prokofjew sowie einem eigenen *Capriccio*.⁸¹ Vermutlich war Eisler bei dieser Uraufführung nicht anwesend, und zwischenzeitlich erinnerte sich selbst Stein nicht mehr daran: „I knew I had played his Third Sonata at his ‚farewell‘ concert in 1947⁸² but I had forgotten I had given its first performance at a piano recital at Los Angeles City College on October 15, 1945 (I was reminded by a program I came across recently).“⁸³ Stein, der Assistent Schönbergs war, hatte Eisler nach eigener Aussage im Jahr 1942 kennengelernt und sich rasch mit ihm befreundet.⁸⁴ Er erstellte von der Sonate eine Abschrift, in der die Spuren seiner Einstudierung sichtbar sind, unter anderem als Interpretationsanweisungen von Eislers Hand. Stein erarbeitete also offensichtlich das Werk mit Eislers Hilfe und konnte so eine Reihe von Unklarheiten des Autographs klären.

Am 30. März 1946 fragte Alfred Schlee, seit jenem Jahr Verlagsdirektor der UE, bei Eisler brieflich an, „ob Sie schon mit einem Verleger bezüglich Ihrer neuen Kompositionen in Verbindung sind, oder uns Ihre Werke einsenden möchten.“⁸⁵ In seiner Antwort⁸⁶ erwähnt Eisler unter anderem pauschal „Klaviermusik“, im Einzelnen jedoch nur die *Klavierstücke für Kinder*, was etwas paradox ist, da diese Stücke zu diesem Zeitpunkt bereits publiziert waren (sogar zweifach),⁸⁷ im Gegensatz zu den *Variationen* und der *Dritten Sonate*. Im Übrigen riet Eisler Schlee, „sich mit Ratz in Verbindung zu setzen, der wie ich hoere, ja bei Ihnen arbeitet. Er soll vorschlagen, was man von meinen Arbeiten, die er besitzt wieder auflegen oder neu drucken koennte. [...] Es ist eine Unmenge bei Ratz, macht doch eine Auswahl, die Eueren Bedingungen entspricht.“ Die *Variationen* und die *Dritte Sonate* waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht bei Ratz, gelangten aber später

in dessen Hände, wahrscheinlich im Zuge von Eislers Rückkehr nach Wien. Ratz ließ von beiden Werken Abschriften anfertigen, aber zu einer Drucklegung bei der UE kam es nicht – weder von diesen noch von anderen neuen Kompositionen Eislers. 1949 überwarf sich Eisler aus politischen Gründen mit dem Freund und Mitarbeiter⁸⁸ aus früheren Zeiten,⁸⁹ und vermutlich war die Nichtpublikation neuerer Werke bei der UE ebenfalls ein Reflex des Kalten Krieges. Das Verhältnis Eislers zu dem Verlag, der in den 1920er Jahre seine Karriere lanciert hatte, endete mit dem Vorwurf unfairer Geschäftspraktiken.⁹⁰ Dieses Zerwürfnis ist wohl nur auf dem Hintergrund des fortwährenden Kampfes der Systeme begreiflich.

Auf der anderen Seite des vom Kalten Krieg gespaltenen Europa traf Eisler – mit umgekehrten Vorzeichen – auf ebenso viel Skepsis oder gar Ablehnung, zumindest was sein ‚klassisches‘ Œuvre betraf. Anfang 1949 auf Arbeitssuche in Ost-Berlin traf er mit Wilhelm Weismann⁹¹ zusammen, um über die Edition seiner Werke bei Peters Leipzig zu verhandeln. Das am 1. Februar 1949 verfasste Gutachten Weismanns⁹² lässt ahnen, welchen Schwierigkeiten Eisler in der DDR (wo er von 1950 bis zum Tod 1962 lebte) ausgesetzt sein würde: „Der Eindruck von Eislers Schaffen ist nach den wenigen genossenen Proben sehr zwiespaltig [*sic*]. [...] Die Ansichten, die Eisler heute ver-

80 Auf dem Programmzettel zu dem Eisler-Solidaritätskonzert, das unter der Schirmherrschaft von Igor Strawinsky, Aaron Copland, Roger Sessions, Ernst Toch und Roy Harris am 14. Dezember 1947 im Coronet Theater in Los Angeles stattfand, ist die Satzfolge *Allegro–Adagio–Rondo* angegeben (AdK Berlin, *HEA 3324*, Faksimile in: Schebera [Anm. 15], S. 208).

81 Vgl. den Programmzettel in: AdK Berlin, *HEA 3320*.

82 Vgl. Anmerkung 80.

83 Leonard Stein an Eberhardt Klemm, den damaligen Leiter des Hanns-Eisler-Archivs an der Akademie der Künste der DDR, 13. Juni 1987, AdK Berlin, *HEA 7739*.

84 Vgl. ebd.: „I first met Eisler in 1942 and quickly became a friend of his, an experience shared by many people in Los Angeles.“

85 Zitiert nach: Eisler, *Briefe 1944–1951* [Anm. 32], S. 300.

86 Eisler an Alfred Schlee, 1. August 1946, Eisler, *Briefe 1944–1951* [Anm. 32], S. 47.

87 1934 bei Heugel in Paris und 1935 beim Staatlichen Musikverlag Moskau.

88 Später bezeichnete Eisler Ratz als seinen „Schüler“ (Notowicz [Anm. 52], S. 86).

89 Vgl. den Brief von Ratz an Eisler, 25. April 1949 (AdK Berlin, *HEA 8364*, zitiert nach: Eisler, *Briefe 1944–1951* [Anm. 32], S. 405): „Das einzige, was ich von Dir erwartet hätte, ist, daß Du als Künstler wenigstens einen Augenblick lang jenes Maß an Objektivität aufbringst, um den furchtbaren Schmerz und die Verzweiflung zu begreifen, die einen erfüllen muß, wenn man sieht, daß ein Mensch, den man sehr liebt, ein Regime verteidigt, für das die Begriffe Wahrheit, Menschlichkeit und Freiheit nicht existieren. [...] Daß es mich mit Schmerz erfüllt, daß Du meine Verzweiflung nicht einmal zu begreifen suchst und mich einfach als einen Narren hinstellst, ist wohl verständlich.“

90 Vgl. den Brief von Eisler an Alfred Schlee, 23. Mai 1962 (AdK Berlin, *HEA 6704*): „Lieber Herr Schlee! | Endlich ein Brief von der UE und ich dachte mir: vielleicht quält die jetzt das schlechte Gewissen. Zeigten mir doch Kollegen und Schüler Werke von mir aus [I]hrem Verlag, die sie in New-York und London gekauft hatten. So hat mein englischer Schüler bei Bote und Bock in Westberlin alles, was von mir bei Ihnen erschienen ist, gekauft. Mit Interesse hörte ich, dass die Klaviersonate op. 1 statt zwei, jetzt vier Westmark kostet. Nun dachte ich, werdet Ihr mir, seit 1933, eine Abrechnung schicken, denn gegen die Usance des Verlagsgeschäfts haben Sie mir, seit damals, nie Abrechnungen geschickt. Nun, lieber Herr Schlee, Sie sind ein Künstler, aber Sie sollten [s]ich doch auch etwas für die Buchhaltung interessieren. Ich reagiere sauer, wenn man mir, zum Nutzen Ihrer Aktionäre, nur 50 Groschen vorenthält, denn ich habe nicht das Bedürfnis, die UE, wenn auch in bescheidenster Weise – Kleinvieh gibt auch Mist – zu finanzieren.“

91 Wilhelm Weismann (1900–1980) war Komponist und Musikwissenschaftler. Er arbeitete seit 1929 für Peters und hatte überdies seit 1948 eine Professur an der Musikhochschule Leipzig inne.

92 „Besuch bei Hanns Eisler in Berlin am 28. Januar 1949“, StA-L 21109 *VEB Edition Peters 169*. In einem Brief an Eisler vom 11. Februar 1949 argumentierte Weismann ganz ähnlich (AdK Berlin, *HEA 6072*, zitiert nach: Eisler, *Briefe 1944–1951* [Anm. 32], S. 373): „Erlauben Sie, dass ich mich Ihnen gegenüber ganz offen über die Beklemmung ausspreche, die mich befiel, als Sie uns vorzüglich auf Werke Ihrer früheren von Schönberg ausgehenden Periode hinwiesen, die Sie nach meinem Dafürhalten radikal hätten ablehnen müssen.“

tritt und die zweifellos erst auf Grund der etwa vor einem halben Jahr veröffentlichten Beschlüsse des Volkskommissariats der UdSSR entstanden sind, stimmen erstaunlicherweise mit der von ihm vorgezeigten Musik nicht überein. Wendet man Eislers Ansichten bzw. die Moskauer Beschlüsse auf seine Musik an, so müsste letztere abgelehnt werden, zumindest aber jene Werke, die er in jüngeren Jahren schrieb und heute ebenfalls eifrig propagiert. Kurz, hier stehen sich unvereinbare Dinge gegenüber, die wohl nur so zu erklären sind, dass Eisler noch keine Zeit gefunden hat, sich praktisch umzustellen. Ich würde doch sehr dazu raten, Eislers Schaffen mit grösster Zurückhaltung zu begegnen. Da es nicht möglich war, ihm keinerlei Zusagen zu machen, sind wir wie folgt verblieben: [...] 3.) Herr Eisler hat uns die Manuskripte einer Violin- und einer Klaviersonate mitgegeben, die Herr Goldhammer einstweilen an sich genommen hat, um sie einzustudieren und uns vorzuführen. | Herr Eisler wünscht, die Rechte an seinen Werken nur für die Ostzone zu vergeben, was bei der jetzigen Lage erklärlich ist. M. E. geht es aber nicht an, dass von Eislers Werken in den verschiedenen Zonen und Ländern verschiedene Ausgaben erscheinen. Der Originalverlag müsste die Rechte für alle Länder besitzen und durch Unterverträge, an denen Eisler entsprechend beteiligt ist, mit Firmen der anderen Zonen und Länder abschliessen können. Auf diese Weise würde der mehrfache Stich gespart, was sicher auch Herrn E. zugute käme. [...]"

Eine Publikation der unter 3.) genannten Werke war für Edition Peters in den folgenden zehn Jahren kein Thema. Erst 1959 erschien in der zum Verlag gehörenden Collection Litoff die *Sonate für Violine und Klavier*, und am 16. September des gleichen Jahres schrieb Weismann an Eisler: „Zurückkommend auf unser Gespräch im International Leipzig möchte ich Sie bitten, mir doch das Manuskript jener etwas leichteren Klaviersonate, die Sie 1946 (?) geschrieben haben, zu übersenden. Es wird uns eine Freude sein, das Werk auf unseren Plan zu setzen“,⁹³ worauf Eisler postwendend reagierte: „Lieber, verehrter Professor Weismann! | Anbei die von Ihnen gewünschte Klaviersonate. | Vielen Dank | Ihr alter [Eisler]“.⁹⁴

Eisler übersandte Weismann das Autograph der *Dritten Sonate* und nicht eine der Abschriften, obwohl die von Stein erstellte sich in seinem Besitz befand und er sich die Wiener Abschrift hätte beschaffen können (wie es im Falle der bei Breitkopf erschienenen *Variationen* geschehen war). Das hatte wegen der schlechten Lesbarkeit nicht nur eine Vielzahl von Fehlern im Erstdruck zur Folge, sondern auch ein von den Eintragungen des Lektors schwer beeinträchtigtes Autograph. Mochte inzwischen die Sympathie Weismanns für Eisler gestiegen sein – möglicherweise auch dadurch bedingt, dass das „Volkskommissariat der UdSSR“ nach Stalins Tod nicht mehr mit der gleichen Strenge das Kulturleben in der DDR beaufsichtigte –, so blieb sein Verständnis für Eislers Musik doch begrenzt, sonst

hätte er von der *Dritten Sonate* nicht als von „jener etwas leichteren Klaviersonate“ gesprochen. Diese Einschätzung scheint er auch während der Drucklegung nicht revidiert zu haben, denn auf der Rückseite des Erstdrucks bewirbt Edition Peters – Collection Litoff „NEUE KLAVIERMUSIK | FÜR HAUS UND UNTERRICHT (LEICHT BIS MITTELSCHWER)“. Man war offenbar überzeugt, mit Eislers *Dritten Sonate* ein Laienpublikum anzusprechen.

Aufführungen des Werks dürfte es zu Lebzeiten Eislers außer den beiden durch Stein in den USA keine gegeben haben. Stein verfügte nach dem Konzert in Los Angeles 1947 nicht mehr über seine Abschrift, und von anderen Einstudierungen finden sich in den Quellen keine Spuren (außer von Steuermanns Vortrag des I. Satzes als *Klavierstück für Alfred Döblin*). Für die Zeit nach Erscheinen des Erstdrucks 1960 bis zu Eislers Tod 1962 sind uns keine Aufführungen bekannt, weder in der DDR noch anderswo. Walter Olbertz, der sich als Erster in der DDR der Klavierwerke Eislers annahm, studierte die *Dritte Sonate* (wie auch die *Sonate* op. 1) erst nach Eislers Tod für eine Schallplattenaufnahme ein. Ein größerer Gegensatz zum Enthusiasmus, mit dem der Erstling Eislers rezipiert worden war, lässt sich kaum denken. An einer minderen Qualität des späteren Werks kann es nicht gelegen haben. In den folgenden Jahrzehnten ist denn auch die Bedeutung dieses Werks erkannt und durch Aufführungen, Einspielungen und wissenschaftliche Beiträge⁹⁵ gewürdigt worden.

Zur Edition

Die Edition der Sonaten und Variationen Eislers sieht sich mit vielen Problemen konfrontiert, die sich nicht nach gängigen Formeln lösen lassen. Die Schwierigkeiten hängen wesentlich mit Eislers Arbeitsweise zusammen. Als Geist von überschäumender Kreativität war er stets am Neuen interessiert und viel weniger daran, das Gemachte in eine endgültige Form zu bringen. Davon zeugen die vielen Umarbeitungen bestehender Kompositionen, vom Arrangement für eine andere Besetzung bis zur Wiederverwendung in ganz anderem Kontext. Auch die Klaviersonaten und -variationen, als Gattungen mit vergleichsweise starrem Werkbegriff, sind von Eislers Abneigung gegen Ewigkeitswerte betroffen. Die „Fassung letzter Hand“ gibt es bei Eisler nur zufällig; hätte er das Werk ein weiteres Mal in die Hände bekommen, wäre es womöglich nicht von seinen Eingriffen verschont geblieben. Die Kehrseite solch produktiven Denkens war Eislers Unlust, sich mit den fixier-

93 AdK Berlin, HEA 6971.

94 Eisler an Weismann, Brief vom 18. September 1959, AdK Berlin, HEA 6971.

95 Außer der in Anm. 7 und 8 erwähnten Literatur ist zu nennen: Horst Weber, „I am not a hero, I am a composer“. *Hanns Eisler in Hollywood*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2012, S. 305–330 („Abgesang auf die Sonate“); Richard Hermann, „Observations on the First Movement of Hanns Eisler's *Third Piano Sonata* and his Schoenbergian Legacy“, in: Peter Pabisch (Hrsg.), *Patentlösung oder Zankapfel? „German Studies“ für den internationalen Bereich als Alternative zur Germanistik – Beispiele aus Amerika*, Bern: Peter Lang 2005 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A · Kongressberichte 72), S. 333–346.

ten Resultaten seiner Kreativität zu befassen. Wenn ihm Abschriften oder Korrekturabzüge vorgelegt wurden, brachte er lieber Ergänzungen und Änderungen an, als die Korrektheit des Notensatzes zu überprüfen. Deshalb ist in seinem Falle „passive Autorisation“ keine Devise, auf die sich ein verantwortungsvoller Herausgeber berufen kann: Dass Eisler etwas hat durchgehen lassen, heißt nicht, dass es seinem Willen entsprochen hat; es heißt nur, dass ihm nichts aufgefallen ist. Schließlich – um die dritte der Chimären zu nennen, die Reinhard Kapp für das Editions Wesen ausgemacht hat⁹⁶ – ist auch die „Hauptquelle“ eine nur bedingt brauchbare Kategorie: Sie taugt immerhin dazu, Abweichungen leichter kenntlich zu machen, aber den prinzipiellen Vorrang einer bestimmten Quelle kann es in Eislerschen Werken, die einem Wandlungsprozess unterworfen waren, nicht geben. Hier hilft nur sorgfältiges Erwägen jeder einzelnen Stelle in Anbetracht sämtlicher verfügbarer Quellen. Andererseits dürfen natürlich nicht verschiedene Stadien der Komposition miteinander vermischt werden, was schlimmstenfalls zu einer Kumulation sich widersprechender Bezeichnungen führen kann.⁹⁷ Das machte die Edition dieser Werke mitunter zu einer Gratwanderung, bei der es den richtigen Weg zu finden galt zwischen dem Fetisch Hauptquelle und dem Gespenst Quellenvermischung. Ob das im vorliegenden Fall gelungen ist, mögen andere beurteilen. Die Materialien zu solcher Beurteilung sind jedenfalls in vollem Umfang bereitgestellt, und es ist ohne weiteres möglich, mit Hilfe der Textkritischen Anmerkungen und Quelleneditionen andere Fassungen als die hier im Notentext vorgelegten zu rekonstruieren.

Sonate op. 1

Am unproblematischsten ist die Edition im Falle der *Sonate* op. 1. Hier ist Eisler noch ganz dem von der Schönberg-Schule hochgehaltenen Werkbegriff verpflichtet. Rein äußerlich tritt das an dem mit großer Akkuratess erstelltten Autograph zutage. Der darauf (und nicht etwa auf einer Kopistenabschrift) basierende Erstdruck wies in der 1. Auflage noch einige Fehler auf, was darauf hinweist, dass Eisler schon damals kein per-

fekter Korrekturleser war.⁹⁸ Aber immerhin ärgerte er sich so sehr über die Fehler, dass er Alban Berg, der ihm zum Opus 1 gratulierte, „ein Verzeichnis der abscheulichsten Druckfehler“⁹⁹ zukommen ließ und in seinem Handexemplar mit rotem Buntstift die Korrekturen eintrug. Diese wurden denn auch in einer 2. Auflage berücksichtigt, so dass von diesem Werk als einzigem der hier vorgelegten ein verhältnismäßig zuverlässiger Erstdruck existiert.

In unserer Edition konnten einige Missverständnisse im Erstdruck aufgeklärt werden, die auf unsauber bzw. unvollständig ausgeführte Korrekturen im Autograph zurückzuführen sind: etwa im I. Satz die Kombination von Legato-Bogen und Akzenten in T. 53 oder im III. Satz die in T. 91 statt T. 93 platzierte Vortragsanweisung „fließend“. Außerdem wurden einige Inkonsistenzen beseitigt, insbesondere bei den Artikulationsbezeichnungen im II. Satz, aber etwa auch bei den Tondauern von *prima* bzw. *seconda volta* im III. Satz (T. 42a und 42b). Im Übrigen war eine Reihe sozusagen orthographischer Verbesserungen zu machen, wobei hier mit größter Zurückhaltung zu Werke gegangen wurde. Nur dort, wo Eislers Eigenart bei der Zuordnung der Noten zu den Systemen (mehr dazu unten) gar seltsame Früchte getragen hat, schien uns ein Eingriff angebracht: etwa im I. Satz beim 6. Triolensechzehntel von T. 63, das im Autograph und Erstdruck im oberen System notiert ist, was weder strukturell noch spieltechnisch gerechtfertigt und auch im Hinblick auf die Lesbarkeit unnötig ist.

Zweite Sonate

Die *Zweite Sonate* ist editorisch der schwierigste Fall unter den vier in diesem Band vorgelegten Werken. Das hängt mit ihrem komplizierten Entstehungsprozess zusammen und mit dem erst nach Jahrzehnten erfolgten Erstdruck. Das Werk durchlief mehrere Metamorphosen, die dadurch beeinträchtigt wurden, dass Eisler die Hilfe von Erwin Ratz in Anspruch nahm. Zwar hat Ratz auf bewundernswerte Weise Eislers teilweise schwer lesbare Skizzen entziffert, aber es ist nicht zu übersehen, dass er – besonders gegen Schluss hin offenbar etwas ermüdet von der schwierigen Aufgabe – einiges nicht richtig transkribiert hat. Zudem ist seine Transkription nicht frei von Eigenmächtigkeiten (unter anderem bedingt durch eine rigidere Vorstellung von der Zwölftontechnik), die Eisler zwar nicht moniert hat, aber auch nicht ausdrücklich gebilligt. Die editorische Schwierigkeit ergibt sich daraus, dass Eisler zahlreiche Änderungen und Ergänzungen in Ratz' Abschrift vornahm, ohne jedoch dessen fehlerhafte Lesarten und Auslassungen in der Übertragung zu bereinigen.

Derselbe Vorgang wiederholte sich bei den beiden Kopistenabschriften und bei den Korrekturausschriften zum Erstdruck.

96 Hauptvortrag des von der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung ausgerichteten Symposiums *Das Autograph – Fluch und Segen. Probleme und Chancen für die musikwissenschaftliche Edition*, Staatliches Institut für Musikforschung Berlin, 19.–21. April 2013.

97 So versieht Eberhardt Klemm in seiner „nach den Quellen durchgesehenen“ Neuausgabe der *Zweiten Sonate* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1988) – um nur ein Beispiel für die unzulässige Quellenvermischung in dieser Ausgabe anzuführen – die Viertelnoten im oberen System von T. 305 und 306 sowohl mit Bögen (1.–2. bzw. 2.–3. Viertel) wie mit Marcato-Keilen. Er ignoriert, dass die Bögen nur im Autograph stehen (dort mit Akzent auf jeweils der ersten der beiden Viertelnoten) und die Keile erst in den Kopistenabschriften erscheinen – sinnvollerweise ohne Bögen (diese sind schon von Ratz nicht in seine Abschrift übernommen worden).

98 Das ist insofern erstaunlich, als Eisler zeitweise für die UE als Korrektor tätig war. Offenbar ist es nicht dasselbe, ob man eigene Notentexte zu überprüfen hat oder solche von anderen Komponisten.

99 Vgl. Anmerkung 10.

Das Resultat ist ein Erstdruck, in dem es von Fehlern unterschiedlichster Provenienz wimmelt: von solchen, die sich von Ratz 1926 durch alle Stadien hindurch fortgepflanzt haben, bis zu solchen, die erst bei der Drucklegung 1960 entstanden sind. Allzu bequem wäre es, eine bloß um die offensichtlichsten Fehler bereinigte Reproduktion des Erstdrucks zu edieren. Andererseits ist es auch nicht möglich, alle Fehler und Versäumnisse rückgängig zu machen, da diese in den Wandlungsprozess einbezogen sind, dem das Werk über die Jahrzehnte unterworfen war. Der Herausgeber kommt nicht darum herum, sich für ein bestimmtes Stadium der Komposition zu entscheiden. Wir haben uns – aus den in der Quellenbewertung¹⁰⁰ angeführten Gründen – für eine Fassung sozusagen „vorletzter Hand“ entschieden und sind von der Kopistenabschrift ausgegangen, die als Vorlage für den Erstdruck diente. Diese haben wir aufgrund der früheren Quellen soweit bereinigt, wie es möglich war, ohne dass der Charakter der zugrunde gelegten Fassung entstellt wird. Aufgrund der vielen Änderungen, die sich aus diesem Vorgehen ergeben, kann gegen die vorliegende Edition der Einwand vorgebracht werden, dass sie das Werk in einer Fassung publiziert, die es so nie gegeben hat. Indessen ist bei diesem Werk, wo schon der erste Takt in einem falschen Rhythmus überliefert worden ist, keine Edition denkbar, die ohne anfechtbare Entscheidungen auskommt.

Variationen

Auch die Variationen sind gewissermaßen ein *work in progress*, allerdings nur was den gestaffelten Entstehungsprozess betrifft und nicht im Sinne einer Veränderung bereits geschriebener Teile wie in der *Zweite Sonate*. Das macht die Quellenlage um einiges einfacher, wenngleich auch hier fehlerhafte Lesarten über die Stichvorlage in den Erstdruck gelangt sind, ohne dass sie von Eisler bemerkt worden wären. Eisler verzichtete aber hier darauf, in der Stichvorlage und den Korrekturabzügen ändernd einzugreifen, so dass die Edition ohne weiteres vom Autograph ausgehen konnte. Da das Werk – anders als die *Zweite Sonate* – in strenger Zwölftontechnik geschrieben ist, konnten im Autograph missverständliche Stellen mit Hilfe der Reihenanalyse geklärt werden, und die Analyse ermöglichte es überdies, Schreibfehler Eislers zu entdecken, wie etwa das zu weit nach oben gerutschte und zu einem F mutierte D in T. 507. Solche Korrekturen aufgrund der Reihe haben wir aber nur ganz vereinzelt vorgenommen, und nur dort, wo ein Verschreiben plausibler ist als ein bewusstes Abweichen von der Reihenstruktur. Wo Gründe denkbar sind für ein Abweichen – wie etwa beim g^2 in T. 293, das als 1. Ton der Umkehrung eigentlich ges^2 lauten müsste, aber vermutlich zu g^2 alteriert wurde, um g als Zentralton der Oberstimme in T. 292–294 bzw. als Quinte eines auf c basierten Nonenakkords zu etablieren –, sind wir selbstverständlich dem Autograph gefolgt.

Um der besseren Lesbarkeit willen haben wir an einigen Stellen die originale Schlüsselung verändert: so in der Reprise des 1. Finales, wo Eisler bei der Übertragung des Anfangsteils ab T. 393 zugleich den Bassschlüssel übernommen hat, obwohl die Stelle mit ihrer Aufwärtsbewegung sich im Violinschlüssel viel einfacher darstellen lässt. Der Bassschlüssel führt hier überdies zu einem unnötigen Schlüsselwechsel, den wir auch an andern Stellen (etwa T. 427, wo die ersten beiden Viertel im unteren System im Bassschlüssel notiert waren) vermieden haben.

Dritte Sonate

Die *Dritte Sonate* ist mehr oder weniger in einem Zuge entstanden (jedenfalls im Vergleich zur *Zweiten Sonate* und zu den *Variationen*), jedoch liegen auch hier zwischen Autograph und Erstdruck viele Jahre, und der Erstdruck ist mindestens ebenso fehlerhaft wie in den beiden anderen Werken. Er kam deshalb als Hauptquelle nicht in Frage; allein schon aus pragmatischen Gründen (um nicht eine Vielzahl von Abweichungen begründen zu müssen) drängte es sich auf, vom Autograph als Hauptquelle auszugehen. Eisler hat jedoch auf den Korrekturabzügen und sogar auf einem Handexemplar noch Änderungen (hauptsächlich Ergänzungen in den Vortragsbezeichnungen) angebracht, die in den meisten Fällen nicht in Widerspruch zum Autograph stehen, sondern Lücken in dessen Bezeichnungen ausfüllen. Diese Bezeichnungen konnten somit größtenteils in die Edition übernommen werden, ohne dass eine unzulässige Quellenvermischung entstanden wäre. Ein Grenzfall sind die im II. Satz T. 24–26 und Parallelstellen hinzugefügten Bögen, durch die ein wienerisch-eleganter Gestus entsteht, der in der ursprünglichen Fassung nicht suggeriert ist. Da im Autograph diese Stellen keine Artikulationsbezeichnungen aufweisen, haben wir uns auch hier für die Übernahme entschieden.

Bei diesem Werk wurde seitens des Verlagslektorats stärker in Eislers Notensatz eingegriffen, als es bei den übrigen hier vorgelegten Werken der Fall war. Das betrifft in erster Linie die oben angedeutete Eigenart von Eislers Darstellungsweise des Klaviersatzes: Anders als in herkömmlicher Literatur gebräuchlich, entspricht die Zuordnung zu den beiden Systemen nur teilweise der spieltechnischen Verteilung auf die Hände; oft werden die 88 Töne des Klaviers als Kontinuum behandelt, dessen notationstechnischer Scheitelpunkt – *cum grano salis* – bei c^1 liegt (dergestalt, dass von c^1 aufwärts im Violinschlüssel und von c^1 abwärts im Bassschlüssel notiert wurde), wodurch es in der Mitte der Skala häufig zu systemübergreifenden Balken kommt. Während in den Erstdrucken der übrigen Werke diese Notationsweise weitestgehend übernommen wurde, ist im Erstdruck der *Dritten Sonate* bereits im I. Satz T. 5–6 die Oberstimme, die im Autograph – einen Schlüsselwechsel vermeidend – bei der vorletzten Triolenachtel von T. 5 ins untere System wandert, im oberen System belassen; und in T. 11 ff. ist die Unterstimme von Anfang an im unteren System gesetzt, während Eisler sie bis T. 13 als zweite Stimme im oberen Sys-

100 Vgl. Kritischen Bericht, S. 111.

tem notiert hat. Da Eisler den von der Edition Peters hergestellten Notensatz ausdrücklich approbiert hat – „Stich und Korrekturen wie immer bei Euch: meisterhaft!“, schrieb er an Wilhelm Weismann –,¹⁰¹ haben wir bezüglich der Verteilung auf die Systeme uns in den meisten Fällen an den Erstdruck gehalten. In einigen Fällen sind wir allerdings dem Autograph gefolgt: etwa am Anfang von Satz III, wo der Erstdruck in T. 2–3 nur den Diskant im oberen System belässt und dafür eine (wegen des Schlüsselwechsels) inkorrekt notierte Ligatur des a im Bass in Kauf nimmt; oder in T. 46 von Satz II, wo die Einrichtung durch den Verlagslektor (die Unterstimme des oberen Systems wurde als Oberstimme ins untere System notiert) zu einer falschen Tonhöhe (c^2 statt ces^2) geführt hat – hier drängt sich die Notation nach Autograph nicht zuletzt deswegen auf, weil ansonsten die doppelt verminderte Oktave cis^1/ces^2 besonders ins Auge springt.¹⁰²

Eislers Gewohnheit, Töne oberhalb der Mitte im Violinschlüssel zu notieren und solche unterhalb im Bassschlüssel, hat gelegentlich – wenn systemübergreifende Notation nicht möglich ist – Schlüsselwechsel auf engstem Raum zur Folge: So ist etwa im I. Satz T. 45 der erste Akkord im Bassschlüssel notiert, zwischen zwei Akkorden im Violinschlüssel. Hier haben wir den Schlüsselwechsel vermieden, obwohl er auch im Erstdruck steht. Ebenso haben wir eingegriffen, wenn ein Schlüsselwechsel eine Figur unnötig auseinanderreißt: so etwa in Satz III T. 76–77, wo der Violinschlüssel im unteren System erst am Anfang von T. 77 stand, obwohl das von b ausgehende zweitönige Motiv mit dem letzten Achtel von T. 76 beginnt.

Dank

Mein erster und größter Dank gilt Johannes C. Gall, mit dessen Hilfe die 1997 noch unter der Editionsleitung von Albrecht Dümling begonnene Arbeit nach einer Unterbrechung von mehr als zehn Jahren zu Ende geführt werden konnte und dessen Beitrag zu diesem Band es rechtfertigt, dass er als Mitherausgeber firmiert. Johannes Gall hat für diesen Band umfangreiche Recherchen unternommen und die Quellenbeschreibungen verfasst sowie die in Quellenedition wiedergegebenen Notentexte erstellt. Er hat auch und vor allem die von mir vorgelegten Notentexte und Textkritischen

Anmerkungen anhand der Quellen akribisch überprüft bzw. lektoriert. Um die vielen editorischen Entscheidungen, die zu treffen waren, haben wir in langen Diskussionen gerungen, und ich bin Johannes Gall nicht zuletzt dafür dankbar, dass er mir in einigen strittigen Fragen das letzte Wort gelassen hat.

Die Bearbeitung des Bandes war auf die Quellen einer Reihe von Archiven und Sammlungen angewiesen. Den Mitarbeitern des Archivs der Akademie der Künste in Berlin, vor allem dem Leiter der Musikarchive Werner Grünzweig, der Betreuerin des Hanns-Eisler-Archivs Anouk Jeschke, ihrer Vorgängerin Helgard Rienäcker sowie Michael Schwarz vom Walter Benjamin Archiv (das die Erschließung und Bestandssicherung des Nachlasses von Theodor W. Adorno übernommen hat) sind wir daher zu besonderem Dank verpflichtet. Freundliche Unterstützung gewährten außerdem die Mitarbeiter der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, insbesondere Andrea Harrandt, sowie die Mitarbeiter der Music Division der Library of Congress in Washington D.C. Thekla Kluttig, Referatsleiterin beim Sächsischen Staatsarchiv, Staatsarchiv Leipzig, war in außergewöhnlicher Weise behilflich bei unseren Recherchen in den Verlagsarchiven der Edition Peters, des Deutschen Verlages für Musik und von Breitkopf & Härtel. Das Anton-und-Friedrich-Wildgans-Archiv in Mödling ist derzeit nicht zugänglich, hat aber im Jahr 1990 Hannes Heher Einsicht gewährt, dem das große Verdienst zukommt, die Eisler-Quellen des Archivs ausfindig gemacht und dem Hanns-Eisler-Archiv in Berlin als Fotokopie zugänglich gemacht zu haben. Schließlich hat Jürgen Schebera auf Fotos aus seinem Privatarchiv, die Eisler bei der Arbeit an der *Dritten Sonate* zeigen, aufmerksam gemacht und uns dankenswerterweise die Negative zur Verfügung gestellt.

Ein besonderer Dank gilt dem Pianisten Walter Olbertz für seine Auskünfte zu den Werken, die er uraufgeführt hat. Eine Reihe von Hinweisen auf erhellendes Material ist überdies Peter Deeg geschuldet. Maren Köster hat noch unveröffentlichte Briefe, die für diesen Band von Belang sind, ausfindig gemacht. Knud Breyer sei für seine fachkundige Unterstützung und die Durchsicht des Kritischen Berichts gedankt. Und nicht zuletzt haben die Editionsleiter Thomas Phleps und Georg Witte sowie das vorzügliche Verlagslektorat zum Gelingen des Bandes wesentlich beigetragen.

Zürich, im März 2015

Christoph Keller

101 Eisler an Wilhelm Weismann, undatiertes Begleitbrief zur Antwort auf einen Fragebogen, den das Lektorat von Edition Peters (VEB) ihm zusammen mit den Korrekturabzügen der *Dritten Sonate* am 8. März 1960 hatte zukommen lassen. Die pauschale Zustimmung mag sich auch durch Eislers schlechten Gesundheitszustand erklären, auf den er im Brief hinweist: „Noch erschöpft von einem 4 Monats Krankenlager, konnte ich mich endlich mit der 3. Sonate beschäftigen.“ (StA-L 21109 VEB Edition Peters 169). Freilich dürfte Eislers Begeisterung sich auch auf die graphische Qualität des Notensatzes bezogen haben, und in dieser Hinsicht war sie durchaus berechtigt.

102 Der fragliche Akkord lässt sich als Tredezimakkord mit dem Grundton des^1 auffassen. In der Skizze A_1 (siehe die Quellenedition, S. 152) notiert Eisler denn auch des^1 , allerdings mit teilweise abweichenden Akkordtönen.