

Einleitung

Im Januar 1940 bewilligte die Rockefeller Foundation Hanns Eisler die Mittel zur Durchführung seines *Film Music Project* an der New School for Social Research in New York, wo er im Oktober 1939, nach einem durch Visa-Probleme erzwungenen halbjährigen Aufenthalt in Mexiko, zum dritten Mal eine länger dauernde Lehrtätigkeit aufgenommen hatte. Anhand eigens komponierter Filmpartituren sollte, wie Eisler mit Theodor W. Adorno rückblickend im Buch *Komposition für den Film* formulierte, „insbesondere überprüft werden, wie der Bruch zwischen den hochentwickelten szenischen und fotografischen Techniken des Films und der im allgemeinen weit dahinter zurückgebliebenen Filmmusik geschlossen werden könne“.¹ Als erste Arbeit in diesem Zusammenhang schrieb Eisler im Frühjahr und Sommer 1940 in New York sowie vor allem auf der Clear View Farm, dem Wohnsitz des mit ihm befreundeten Ehepaars Hede und Paul Massing bei Quakertown, Pennsylvania, die Originalmusik zum Naturlehrfilm *White Flood*.² Wohl spätestens 1946 deklarierte der Komponist diese Musik als *Chambersymphonie* bzw. *Chamber-Symphonie* und damit zum selbständigen Konzertstück, das er fortan in verschiedenen Werklisten unter der Opuszahl 69 verzeichnete; nach seiner Rückkehr nach Europa (1948) verwendete Eisler die deutsche Titelvariante *Kammersymphonie*.³ Da mit der funktionalen Umwidmung der Komposition weder eine tiefer greifende Umarbeitung noch, wie für Eisler sonst typisch, eine Auswahl oder Umstellung der Einzelsätze verbunden war, erscheint es wenig sinnvoll, zwischen der Filmmusik und dem Konzertstück prinzipiell zu unterscheiden. Dies gilt um so mehr, als Eisler mit dieser Arbeit erklärtermaßen beabsichtigte, die Verbindung von dramaturgischer Funktionsorientierung und autonom-musikalischen Gestaltungsprinzipien zu demonstrieren. Zudem spielte die ursprüngliche Verwendung der *Kammersymphonie* als Filmmusik in ihrer Rezeption als autonomes Werk eine bedeutende Rolle. Die Feststellung, dass zwischen der funktionalen und der autonomen Werkgestalt eine weitgehende Identität besteht, ist allerdings auf die

Fixierung als Notentext einzugrenzen: Die Tonspur des Films weicht an einzelnen Stellen auf zum Teil signifikante Weise von der Partitur ab; so begegnen dort Geräuschbeimischungen, zusätzliche Pauken- und Beckenwirbel in Satz V sowie die Auskopplung der Takte 1 bis 20 von Satz IV als Titelmusik.

„A Series of Nature Shots“

White Flood, eine fünfzehnminütige Dokumentation über das Wirken der Eiszeiten und die Entstehung von Gletschern, wurde von Frontier Films produziert, einem 1937 aus der Gruppe Nykino hervorgegangenen Zusammenschluss links-orientierter Filmemacher,⁴ die hier allerdings kein explizit politisches Sujet behandelten.⁵ Der Film besteht größtenteils aus Material, das der Geologe William Osgood Field, Jr., ein Vorstandsmitglied von Frontier, in Alaska gedreht hatte; für Skript und Schnitt zeichneten Ben Maddow (als „David Wolff“), Sidney Meyers (als „Robert Stebbins“) und Lionel Berman; den Kommentar sprach Colfax Sanderson. Die filmische Erzählung gliedert sich in fünf ‚Kapitel‘, denen die fünf Sätze der Komposition genau entsprechen. Diese Episoden schildern der Reihe nach: die ständige Überformung der Erdoberfläche durch verschiedene Naturkräfte, nämlich Vulkanismus, Wind, Wasser und Eis (Satz I), die Rückkehr des Lebens in Gebiete, die am Ende einer Vereisungsperiode von den weichenden Gletschermassen wieder freigegeben werden (Satz II), die Fahrt eines Schiffes durch eine Bucht in Alaska (Satz III), die „Geburt“ eines Gletschers im Hochgebirge und seine Wanderung talwärts (Satz IV) sowie den „Tod“ des Gletschers bei Erreichen der Küste (Satz V).⁶ In Eislers Berichten an die Rockefeller Foundation von 1942 firmiert der Film ohne Nennung seines Titels unter der vagen Bezeichnung „Different“ bzw. „Several nature scenes“,⁷ im *Bericht über das „Film Music Project“*, der im Buch *Komposition für den Film* enthalten ist,⁸ schlicht als „Naturszenen“.

Auf welchem Wege genau der Kontakt zwischen Eisler und Frontier Films zustande kam, ist nicht bekannt. Zu den

1 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, hrsg. von Johannes C. Gall, Frankfurt am Main 2006, S. 101. Zum Film Music Project siehe Breixo Viejo, *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*, Madrid 2008, sowie Johannes C. Gall, *An „Art of Fugue of Film Scoring“: Hanns Eisler’s Rockefeller Foundation-Funded Film Music Project (1940–1942)*, in: William J. Buxton (Hrsg.), *Patronizing the Public. American Philanthropy’s Transformation of Culture, Communication, and the Humanities*, Lanham 2009, S. 123–151.

2 Johannes C. Galls Ausgabe von *Komposition für den Film* (Adorno/Eisler [Anm. 1]) liegt eine DVD bei, auf der dieser Film enthalten ist.

3 Das vordere von zwei nachträglich dem Autograph (D:Ag) hinzugefügten Titelblättern enthält den Titel *Kammersymphonie*, das hintere den Titel *Chamber-Symphonie* (siehe die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht, fol. 2–3); der Identifizierungsvermerk *Autriche* auf dem hinteren Blatt spricht dafür, dass das Blatt mit dem deutschen Titel erst nach der Annahme des Werkes als österreichischer Beitrag zum 24. Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (Brüssel 1950) hinzugefügt wurde. Im undatierten Typoskript eines Verzeichnisses der bis 1946 entstandenen Werke Eislers (Archiv der Akademie der Künste [im Folgenden: AdK] Berlin, Hanns-Eisler-Archiv [im Folgenden: HEA] 4007) begegnet die Schreibweise *CHAMBERSYMPHONIE*. Die Opuszahl wird auf den autographen Titelblättern nicht angegeben und ist in der fotokopierten Partiturabschrift, die der vorliegenden Edition als Hauptquelle zugrundeliegt (K:FH^{PA/FI}), nur als Ergänzung in nicht identifizierter Handschrift auf Kopie vorhanden.

4 Zu Frontier Films siehe William Alexander, *Film on the Left. American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton 1981, S. 206–242, und Russell Campbell, *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930–1942*, Ann Arbor 1982, S. 145–164.

5 „Unpolitisch“ ist von den Frontier-Produktionen sonst nur der für die New Yorker Weltausstellung entstandene Film *History and Romance of Transportation* (1939).

6 Zu den teilweise irreführenden Inhaltsangaben in Adorno/Eisler [Anm. 1], S. 107, siehe Tobias Faßhauer, *Hanns Eislers Kammersymphonie als Filmmusik zu White Flood (1940)*, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 31 (Juli 2004), S. 30–48, hier S. 35 f. und 42.

7 a) *Report Concerning the Project: The Relationship Between Music and the Movies*, in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften. Addenda*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1983 (= *Gesammelte Werke* [im Folgenden: EGW] III/3), S. 152–153, hier S. 152; b) *Final Report on the Film Music Project on a Grant by the Rockefeller Foundation*, ebd., S. 154–158, hier S. 154.

8 Adorno/Eisler [Anm. 1], S. 101–118, hier S. 106 f.

wahrscheinlichsten Möglichkeiten gehört, dass er von dem Dokumentarfilm-Regisseur Joris Ivens vermittelt wurde:⁹ Ivens, der zuletzt bei *The 400 Million* (USA 1939) mit Eisler zusammengearbeitet hatte, war im Juni 1939 zum Präsidenten der neu gegründeten Association of Documentary Film Producers gewählt worden, in der Field und Berman wichtige administrative Funktionen ausübten.¹⁰

Die Musikaufnahmen für *White Flood* wurden zwischen Mitte Juli und Anfang August 1940 in den Reeves Sound Studios am Broadway vorgenommen. Dirigent war Jascha Horenstein, Eislers Wiener Jugendfreund, der einige Monate zuvor in den USA eingetroffen war. Die erste Violine war mit Tossy Spivakovsky ebenfalls hochkarätig besetzt.¹¹ Einer der ersten Außenstehenden, die die Bild-Musik-Montage (oder Teile davon) zu sehen und zu hören bekamen, war der Dramatiker Clifford Odets, der am 5. August 1940 in seinem Tagebuch notierte: „In the afternoon I went up to a private projection room and saw some of Hanns’ work, a musical score fitted to a series of nature shots. [...] The music I heard was purposely objective, intelligent, very workmanlike and unemotional. I like it, appreciated it for what it was, but did not find myself moved by it.“¹²

Musik und Film

Über die experimentelle Zielsetzung bei der Komposition der *Kammersymphonie* hat Eisler mehrfach Rechenschaft abgelegt, so in seinen Berichten an die Rockefeller Foundation,¹³ im Aufsatz *Film Music – Work in Progress* von 1941¹⁴ und im Vortragstext *Contemporary music and the film [II]* von 1944.¹⁵ Die ausführlichste Beschreibung seiner Intentionen findet sich im *Bericht über das „Film Music Project“*. Sein Ansatz bestand demnach darin, die musikalischen Details einerseits möglichst eng auf das Bild zu beziehen, sie aber andererseits in selbständige, wenngleich vom Film angeregte Formen einzubinden und darüber hinaus ihren Zusammenhang durch eine erklärtermaßen „streng“ gehandhabte Zwölftontechnik (was nach Maßgabe von Eislers individueller, relativ freizügiger Auffassung dieses Verfahrens zu verstehen ist) zu kontrollieren.¹⁶

In *Film Music – Work in Progress* und *Contemporary music and the film [II]* fasste Eisler den funktionalen Aspekt der Komposition – die Bildorientierung der Details – pauschal im Begriff des Mickey Mousing, der die für Animationsfilme typische präzise und sinnfällige Synchronisation visueller mit musikalischer Bewegung bezeichnet. Auch der *Bericht über das „Film Music Project“* identifiziert diese Technik als Grundlage der Musikdramaturgie in *White Flood*, wenngleich sie hier nicht mehr als Mickey Mousing apostrophiert wird: „Die Autonomie der Musik wird dadurch ausgeglichen, daß sie in der synchronen Behandlung der einzelnen optischen Momente die Exaktheit eines animated cartoon anstrebt.“¹⁷ Bei genauerer Betrachtung zeigt sich indes, dass Eisler eine positive Bezugnahme aufs Bild weniger durch Mickey Mousing im engeren Sinn erzielt – zumal sich dafür infolge der weitgehenden „Abwesenheit von Aktion und überhaupt von menschlichen Elementen“¹⁸ in *White Flood* auch kaum Ansatzpunkte ergeben – als durch ein Verfahren, das sich als eine zuweilen äußerst plastische, dabei aber stets um Klischeevermeidung bemühte musikalische Illustration der gezeigten Naturphänomene charakterisieren ließe.¹⁹

Im *Bericht über das „Film Music Project“* ist die Rede von der „Ferne der eigenständigen musikalischen Formen vom Bild“, die erst „durch die Nähe und Präzision ihrer Details filmgerecht gemacht“ werde. Das vielleicht wichtigste Merkmal solcher formalen Eigenständigkeit besteht darin, dass jeder Satz der *Kammersymphonie* mit einer mehr oder minder buchstäblichen Reprise seines Beginns schließt. Aber auch wenn diese Wiederholungen nicht unmittelbar erkennen lassen, dass sie durch den Film motiviert sind, halten sie doch dazu an, die dergestalt analog vertonten Bilder aufeinander zu beziehen und wirken insofern interpretierend. Zeitweise scheint Eisler sogar erwogen zu haben, das gesamte fünfsätzige Werk mit einer Reminiszenz des Anfangs zyklisch zu schließen: Eine Skizze zum fünften Satz²⁰ (B:SkV/15) sieht ab T. [59] eine Wiederkehr des ‚Inventionsthemas‘ aus dem ersten Satz (siehe Horn T. 1–4) vor.

9 Zu weiteren Möglichkeiten der Kontaktabbahnung siehe Viejo [Anm. 1], S. 75 f. Nach der Erinnerung des Frontier-Mitarbeiters Leo Hurwitz ging die Initiative zur Zusammenarbeit von den Filmemachern aus: „Wir zeigten ihm [Eisler] den Rohschnitt und schlugen ihm vor, diesen Film für das Projekt zu nehmen.“ (Zitiert nach Jürgen Schebera, *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz 1998, S. 176).

10 Siehe Campbell [Anm. 4], S. 162.

11 Siehe zwei Aufstellungen der Ausgaben des Film Music Project: a) Anlage zum Brief von Alvin Johnson, New School für Social Research, an George J. Beal, Rockefeller Foundation, vom 12. Februar 1941, Rockefeller Archive Center, Fotokopie: AdK Berlin, HEA 6061, fol. 45–46; b) *Hearings Regarding Hanns Eisler / Hearings before the Committee on Un-American Activities*, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Washington 1947, S. 87. Diese Dokumente nennen die Namen von sechs im Juli 1940 für Proben honorierte Musiker, allerdings fast durchweg mit nur der Initiale des Vornamens und in teils fehlerhafter Schreibweise. Mit einiger Sicherheit lassen sich außer Spivakovsky drei Mitglieder des New York Philharmonic Orchestra als Mitwirkende der *White Flood*-Aufnahme identifizieren: Sam Borodkin (Schlagwerk), Calmen Fleisig (Viola) und R. Sims (Violoncello); die Tasteninstrumente wurden möglicherweise von Leopold Mittman und Alexander Zakin gespielt.

12 Clifford Odets, *The Time is Ripe. The 1940 Journal of Clifford Odets*, New York 1988, S. 237.

13 Siehe Anm. 7.

14 In: EGW III/3 [Anm. 7], S. 146–151. (Zuerst publiziert in: *Modern Music* 18/4 [Mai/Juni 1941], S. 250–254.)

15 In: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1985 (= EGW III/1), S. 479–487.

16 Siehe den *Final Report on the Film Music Project* [Anm. 7], S. 155, wo Eisler beansprucht, „rigid twelve tone technique“ angewandt zu haben; siehe auch den Brief von Hanns Eisler an Warren D. Allen vom 10. Oktober 1944: „In ‘White Floats’ the twelve tone technique was used in the strictest sense.“ (University of Southern California, Feuchtwanger Memorial Library, Hanns Eisler Collection [im Folgenden: FML].)

17 Adorno/Eisler [Anm. 1], S. 106.

18 Ebd.

19 Siehe dazu ausführlicher Faßhauer [Anm. 6].

20 Satz V wird in Adorno/Eisler [Anm. 1], S. 106 f., als „Sonaten-Finale“ mit Exposition (die dann als monothematisch aufzufassen wäre), Durchführung und Reprise charakterisiert.

Zum Kompositionsprozess

Die autographe Partitur der *Kammersymphonie* (**D:Ag**) enthält am Ende jedes Satzes ausradierte Datierungen,²¹ die bezeugen, dass Eisler zwischen dem 30. Mai und dem 9. Juli 1940 Satz für Satz in numerischer Reihenfolge fertigstellte.²² Die Untersuchung der Skizzen bestätigt im Grundsatz die sukzessive Entstehung von Satz I bis V²³ – mit der Einschränkung allerdings, dass Eisler den Anfang von Satz IV noch vor der Ausarbeitung von Satz II konzipiert haben dürfte. Diese Annahme wird durch eine Besonderheit der zwölftönigen Gestaltung der *Kammersymphonie* nahegelegt: durch die Art nämlich, wie in den Sätzen II bis V zusätzlich zu der schon Satz I zugrundegelegten Zwölftonreihe eine weitere Reihe Verwendung findet.²⁴ Der Ursprung dieser zweiten Reihe (auf die Eisler im August 1940 beim Klavierlied *Über den Schlaf* zurückgriff) liegt gleichsam in einer Harmonisierung der ersten: Zwei Reihentabellen bzw. Reihenskizzen (**B:Sk[I–V]/15** und **19**, siehe „Reihentabellen und Reihenskizzen“) zeigen beide Reihen in einer Kombination Note gegen Note, bei der sich als Zusammenklänge überwiegend große und kleine Terzen bzw. Sexten ergeben. In eben dieser unmittelbaren Kopplung (allerdings mit einer Umstellung von Tönen) treten die beiden Reihen in Satz IV T. 2–6 sowie den Parallelstellen dieser Passage in Erscheinung, sonst aber nirgends in der Komposition.²⁵ Die Skizze **B:Sk[I–V]/15**, die die offenbar früheste Niederschrift der zweiten Reihe (mit einer abweichenden Anordnung der Töne 9 bis 12) enthält, ist auf derselben Seite notiert wie die frühesten Skizzen zu Satz IV (siehe Faksimile I).

Die Synchronisation der Komposition mit dem Film erfolgte mit größter Wahrscheinlichkeit anhand eines nunmehr verschollenen Rhythmogramms, das von Eislers Assistenten, dem im Vorspann von *White Flood* als *music synchronizer* genannten Toningenieur Harry Robin, erstellt wurde. Ein Rhythmogramm verzeichnet signifikante Ereignisse des Films als Markierungen auf einer in Takte und Taktschläge gemäß

vorheriger kompositorischer Setzung eingeteilten Zeitachse, so dass beim Komponieren leicht darauf Bezug genommen werden kann. In einem 1982 geführten Interview²⁶ bestätigte Robin, dass er für Eislers Arbeit an den Filmen *Pete Roleum and His Cousins*²⁷ und *Regen*²⁸ Rhythmogramme angefertigt hatte, und obwohl er sich an die Entstehung der *White Flood*-Musik nicht genau erinnern konnte, ist doch davon auszugehen, dass man hier nach derselben Methode vorgeht. Darauf deutet das Fehlen agogischer Bezeichnungen, die weitgehende Abwesenheit filmbezogener Eintragungen in den Quellen, die Tatsache, dass einzig in den Schlusstakten von Satz II und III die Taktart (im Sinne der Anzahl der Zählzeiten pro Takt) innerhalb eines Satzes wechselt,²⁹ und schließlich die Durchnummerierung der Takte in den particepartigen Skizzierungen längerer Abschnitte sowie – von fremder Hand – zum Teil im Autograph selbst. Mehrfach weichen diese Nummerierungen von den tatsächlichen und von Eisler selbst notierten Taktzahlen des Autographs (mit denen jene des edierten Notentextes übereinstimmen) um ein bis zwei Takte ab. Diese Abweichungen zeugen davon, dass die Anpassung der Musik an den Film durchaus nicht frei von Komplikationen war. Manches Detail der endgültigen musikalischen Gestalt scheint somit tatsächlich primär dem äußeren Zweck geschuldet zu sein.³⁰

Im Fall des zweiten Satzes ist die Abweichung der Taktzählung im Kontext einer überaus komplexen Genese zu betrachten: Nachdem Eisler den Satz fast vollständig skizziert und dabei nach T. [28] (entspricht T. 26) eine von der Endfassung stark abweichende Fortsetzung erwogen und wieder verworfen hatte (siehe Faksimile IV), stellte er anscheinend fest, dass seine Taktberechnung, sei es wegen eines Umschnitts oder eines Fehlers, auf die Bilder nicht (mehr) passte. Daraufhin schrieb er den Anfang des Satzes um und halbierte die Notenwerte des Streicher-„Chorals“ in – nach neuer Zählung – T. 12–19 (die Wiederholung dieses Komplexes in T. 82–95 blieb dagegen unverändert).³¹

21 Dass die Datierungen radiert (wenngleich noch lesbar) sind, könnte mit der Einreichung des Werkes beim 24. Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) 1950 in Brüssel zusammenhängen. Laut Statut der IGNM von 1937, Artikel 29, musste mindestens ein Drittel der von einer nationalen Sektion eingereichten Stücke in den fünf dem betreffenden Festival vorangehenden Jahren komponiert worden sein. Siehe den Abdruck des Statutes in: Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, S. 623–628, hier S. 624.

22 Eislers Aussage in *Film Music – Work in Progress* [Anm. 14], S. 148, die Partitur sei in drei Wochen fertiggestellt und aufgenommen worden, steht im Widerspruch zu diesen Datierungen.

23 Dabei zeigen ausgesonderte Partiturfragmente auf Blättern, auf denen auch Skizzen notiert sind, dass Eisler mit der Reinschrift von Sätzen schon begann, bevor diese durchgängig skizziert waren. (Siehe **B** fol. 7, 12, 23, 24, 26, 28, 31 und 33 sowie **C** fol. 33.)

24 Präzedenzfälle für den gleichzeitigen Gebrauch verschiedener Reihen bzw. Reihenvarianten finden sich im Schlusssatz der *Lyrischen Suite* (1925/26) von Alban Berg sowie in Arnold Schönbergs III. Streichquartett op. 30 (1927).

25 Auch für den Beginn von Satz V erwog Eisler offenbar eine quasi homophone Kombination der Grundformen beider Reihen: In einer Skizze (**B:SkV/1**) ist der auf der zweiten Reihe basierende Passacaglia-Bass wie in T. 1–4 dieses Satzes mit der ersten Reihe in Halben Noten gekoppelt.

26 *Interview with Harry Robin, conducted by Ted Cohen for WBAI, New York May '82*, Typoskript, AdK Berlin, HEA 7790.

27 Puppentricksfilm von Joseph Losey, produziert 1939 im Auftrag der amerikanischen Ölinindustrie für die Weltausstellung in New York.

28 Stummfilm von Joris Ivens (Niederlande 1929), von Eisler in einer Schnittfassung von 1932 für das Film Music Project herangezogen; seine Filmmusik (1941) ist identisch mit dem Quintett *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*.

29 Die Wechsel zwischen binärer und ternärer Mensur (Zweihälfte- und Sechsvierteltakt) in Satz III sind im Hinblick auf die Arbeit nach einem Rhythmogramm wenig relevant.

30 Beispielsweise wurden die Takte 1 und 2 von Satz III in einem relativ späten Stadium der kompositorischen Arbeit eingefügt, so dass der Einsatz der Musik bereits während eines kurzen Schwarzfilm-Abschnitts erfolgt, der das zweite vom dritten Filmkapitel trennt (siehe die Skizzen **B:SkIII/11** und [in Faksimile V] **C:SkIII/12**).

31 Eisler skizzierte diese Passage zunächst wohl unabhängig von ihrer zweifachen Einpassung in den Satzverlauf. Die Bezeichnung *Choral* begegnet explizit über der Skizze **B:SkII/12** (siehe Faksimile II).

Die elektroakustischen Instrumente

Die Instrumentation der *Kammersymphonie* geht dem *Bericht über das „Film Music Project“* zufolge „auf die ‚Kälte‘ der Naturbilder“ von *White Flood* ein.³² Wesentliche Träger dieser illustrativen Funktion sind zwei elektroakustische Tasteninstrumente – Elektrisches Klavier und Novachord –, die ein ansonsten „normal“ besetztes Kammerorchester auf unkonventionelle Weise erweitern: „Die elektrischen Instrumente wurden nicht, wie meist in den Studios, als harmonische Füller, sondern solistisch behandelt. Manchmal kommt es zu real zweistimmigen, aber durchbrochen gesetzten und vom Orchester begleiteten Duetten zwischen ihnen. Besonders ausgenutzt ist die Kälte und Schärfe ihrer ‚Manieren‘, wie Triller, Mordente [lies: Pralltriller], Vorschläge und Trillerketten.“³³

Das Elektrische Klavier, das bei der Aufnahme der Musik für *White Flood* zum Einsatz kam, war offenbar ein „Minipiano“ der Firma Hardman, Peck & Co.:³⁴ ein Instrument mit elektrostatischer Tonabnahme der Saiten auf der Grundlage des Patentes von Benjamin F. Miessner für ein *Electronic Piano*. Das Novachord, seinem Namen zum Trotz ein saitenloses, rein elektronisches Instrument, wurde von der Firma Hammond 1939 auf den Markt gebracht und bis 1942 produziert. Zu den ersten Komponisten, die sich dieses frühen Synthesizers bedienten, gehört Kurt Weill, der ihn in seinem auf der New Yorker Weltausstellung 1939 und 1940 gezeigten Festspiel *Railroads on Parade* sowie in zwei 1939 entstandenen Bühnenmusiken verwendete. Eisler hörte zumindest eine dieser Arbeiten Weills: die für Novachord solo geschriebene Musik zu dem Drama von Elmer Rice *Two on an Island*, dessen Premiere am 22. Januar 1940 er mit Clifford Odets besuchte.³⁵ Kurz darauf machte Eisler selbst vom „Novachord“, wie er das Instrument zu nennen pflegte, in einer Bühnenmusik Gebrauch, nämlich in jener zu Hoffman R. Hays' *Medicine Show* (Premiere im April 1940), und danach in der *Kammersymphonie*. Bereits in *Medicine Show* erprobte Eisler den parallelen Einsatz von Novachord und Elektrischem Klavier.

Das Novachord weist über einer normalen Klaviatur vierzehn Regler und Schalter auf, deren kombinierte Betätigung die Imitation verschiedenster akustischer Instrumente erlaubt. Die Partitur der *Kammersymphonie* enthält allerdings nur sehr pauschale Registrieranweisungen, die es der Ausführung überlassen, dafür eine passende Schalterkombination auszuwählen.³⁶

In späterer Zeit zeigte sich Eisler mit dem Klang des Novachords unzufrieden. Auf dem Blatt, das den deutschen

Titel *Kammersymphonie* enthält und das wohl erst nach 1949 dem Autograph beigelegt wurde, notierte der Komponist: *eventuell | zwei elektrische Klaviere | was besser, (jedenfalls besser) | wäre als das doch | schwache „Novachord“*.³⁷ Und an Jascha Horenstein, der im April 1961 Interesse an einer Aufführung der *Kammersymphonie* signalisierte,³⁸ schrieb er: „Bei der ‚Kammersymphonie‘ würde ich jetzt nicht mehr das Novachord, das doch zu schäbig klingt, sondern ein neueres elektrisches Instrument benützen. (Vielleicht Trautonium?) Auf der Platte [...] benütze ich eine Art elektrischer Orgel, aber das ist auch noch nicht das richtige.“³⁹ (Die Schallplatte, von der Eisler spricht, enthält die *Kammersymphonie* in einer 1957 entstandenen Aufnahme des Kammerorchesters Berlin unter der Leitung von Walter Goehr und war 1960 beim Label *Eterna* unter der Nummer 820117 erschienen.)

Für die meisten Aufführungen der *Kammersymphonie* sind die Mängel des Novachords ein hypothetisches Problem geblieben, da dieses in begrenzter Stückzahl hergestellte amerikanische Instrument höchst selten verfügbar war. Die Frage nach einem adäquaten Ersatz stellte sich, wie weiter unten näher ausgeführt werden soll, bereits bei den Vorbereitungen der Aufführung beim 24. Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) 1950 in Brüssel. Eisler selbst hat darauf keine abschließende Antwort gegeben, doch lassen sich aus seinen Äußerungen zum elektrischen Instrumentarium seines Werkes immerhin die Kriterien ableiten, an denen sich die Auswahl von Substituten orientieren sollte: Kälte, Schärfe, Krassheit, Brillanz und Durchschlagskraft des Klangs.

Hommage an Schönberg? Widmung an Adorno?

In zwei Werkverzeichnissen aus Eislers Nachlass, entstanden 1951 und 1956, ist die *Kammersymphonie* mit dem Zusatz „(f. 15 Instrumente)“ aufgeführt.⁴⁰ Damit suggeriert Eisler, dass seine Komposition auf das gleichnamige Werk seines Lehrers Arnold Schönberg Bezug nimmt, die *Kammersymphonie* op. 9 für fünfzehn Soloinstrumente (1906). Dass er sich indessen bereits beim Komponieren vom Gedanken an Schönbergs Stück leiten ließ, erscheint aus verschiedenen Gründen zweifelhaft. Wenngleich das von Eisler gewählte Ensemble fünfzehn Instrumentalisten umfasst, unterscheidet es sich doch beträchtlich von jenem Schönbergs, und auch sonst lassen sich keine besonders auffälligen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken ausmachen. Zudem erfolgte die Festlegung des Titels und damit der Gattungsbezeichnung für die *Kammersymphonie* Eislers erst mit einigem zeitlichen

32 Adorno/Eisler [Anm. 1], S. 107. Die unter Beteiligung der Tasteninstrumente begleiteten Aufnahmen von *White Flood* sind gleichwohl nicht stets ‚kalte‘ Bilder. Verwiesen sei nur auf die Lavaströme, mit denen in Satz I T. 22–27 eine Trillerkette im Novachord korrespondiert.

33 Adorno/Eisler [Anm. 1], S. 107.

34 Siehe die in Anm. 11 genannten Aufstellungen der Projektausgaben.

35 Siehe Odets [Anm. 12], S. 15. Weills Bühnenmusik ist verschollen.

36 Die Novachordstimme innerhalb des bei der Filmmusik-Aufnahme verwendeten Stimmensatzes (E:Fh^{ST1}) enthält Notizen zur Registrierung, die in der Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht wiedergegeben werden.

37 Zur Datierung dieses Blattes siehe Anm. 3.

38 Siehe den Brief von Horenstein an Eisler vom 8. April 1961, AdK Berlin, HEA 5633.

39 Brief von Eisler an Horenstein vom 22. April 1961, AdK Berlin, HEA 5630.

40 AdK Berlin, HEA 4008 und 4009.

Abstand zur Komposition und ergab sich aus der formalen Beschaffenheit dieses Werkes auch keineswegs zwangsläufig. Bezeichnenderweise vergleicht Eisler es in *Film Music – Work in Progress* mit einer Orchestersuite, nicht einer Sinfonie,⁴¹ und eine von Louise Eisler wohl 1942 im Zusammenhang mit dem Umzug der Eislers von New York nach Kalifornien erstellte Auflistung von Manuskripten verzeichnet die *Kammersymphonie* als *White Floods* [Abstand] *5 Pieces for orchestra*.⁴² Die Notwendigkeit, eine Verwechslung mit den aus der Filmmusik zu *The 400 Million* ausgekoppelten *Fünf Orchesterstücken* auszuschließen (ein Titel, der seinerseits eine Schönberg-Hommage impliziert), könnte Eisler schließlich dazu bewogen haben, die Komposition mit dem Titel zu versehen, unter dem sie heute bekannt ist.

Die Titel-Problematik der *Kammersymphonie* involviert auch die Frage, ob Eisler das Werk Theodor W. Adorno gewidmet hat, wie in der Sekundärliteratur gelegentlich zu lesen ist. Als Quelle dieser Behauptung lässt sich der Eintrag zur *Kammersymphonie* im ‚Eisler-Handbuch‘ von Manfred Grabs bestimmen.⁴³ Dort wird unter der Rubrik „Widmung“ auf ein separat überliefertes Blatt⁴⁴ verwiesen, auf dem Eisler offenbar mit blauem Kugelschreiber⁴⁵ notierte: *Symphonie | Th. W. Adorno gewidmet | ein groß[er] Wissenschaftler und Komponist*. Es fällt auf, dass die Papiersorte dieses Widmungsblattes im autographen Quellenmaterial der *Kammersymphonie* einschließlich der Skizzen sonst nicht vorkommt. Nun wäre es durchaus denkbar, dass Eisler mit einer nachträglichen Widmung etwa Adornos Mitarbeit am Buch *Komposition für den Film* zu würdigen gedachte; zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang auch an die von Adorno moderierte Vorführung der dem dritten und vierten Satz entsprechenden Sequenzen aus *White Flood* an der University of California, Los Angeles, am 16. September 1944 vor rund 1.500 Besuchern, eine Veranstaltung, die namentlich durch die Demonstration der Möglichkeiten dodekaphoner Filmmusik Aufsehen erregte.⁴⁶ Ohne Frage ist die *Kammersymphonie* in Anbetracht der Beteiligung Adornos an der Auswertung des Film Music Project unter den wenigen „Sinfonien“ Eislers (das sind im Übrigen die *Kleine Sinfonie*, die *Deutsche Symphonie* und eventuell noch das Projekt einer *Leipziger Symphonie*) diejenige, die für eine Widmung an den „großen Wissenschaftler und Komponisten“ am ehesten in Betracht kommt. Aber selbst wenn es zutreffen sollte, dass Eisler bei der Niederschrift der Widmung die *Kammersymphonie* im Sinn hatte, so ist

doch die Annahme, dieses Werk sei mit definitiver Wirkung Adorno gewidmet worden, offenkundig falsch; denn das Autograph selbst enthält, obwohl ihm zu verschiedenen Zeiten sogar zwei Titelblätter beigelegt wurden, nirgends eine Widmung. Die Erstveröffentlichung als Aufführungsmaterial der Internationalen Musikleihbibliothek in Berlin erfolgte 1961 ebenfalls ohne Widmung (freilich erscheint Adorno als Widmungsträger unter den politischen Rahmenbedingungen jener Zeit auch kaum vorstellbar). Und nicht zuletzt wird die ‚Gültigkeit‘ der Widmung dadurch in Frage gestellt, dass sich auf der Rückseite des betreffenden Blattes eine Bleistift-Notiz in der Handschrift Louise Eislers befindet, der jeglicher Bezug zum Inhalt der Vorderseite fehlt: *Holleywooder* [sic] | *Liederbuch*.⁴⁷

Die Brüsseler Aufführung 1950

Nach seiner Ausweisung aus den USA 1948 ließ sich Eisler zunächst in Wien nieder. Am 31. Januar 1949 wurde er in den Vorstand der österreichischen Sektion der IGNM berufen. Im Sommer 1949 siedelte er faktisch nach Berlin über, hielt sich jedoch um die Jahreswende 1949/50 noch einmal für einige Zeit in Wien auf. Hier wurde er von der IGNM-Sektion darüber unterrichtet, dass seine bis dahin noch nie konzertant aufgeführte *Kammersymphonie* ausgewählt worden war, der internationalen Jury für das 24. IGNM-Fest 1950 in Brüssel vorgelegt zu werden. Im Benachrichtigungsschreiben, datiert auf den 19. Dezember 1949 und unterzeichnet von Erwin Ratz, Felix Petyrek, Friedrich Wildgans und Herbert Häfner, heißt es, die *Kammersymphonie* habe unter den zur Einreichung in Brüssel bestimmten Werken „nicht nur die höchstmögliche Punktezahl erreicht“, sondern sei „in der mündlichen Debatte einstimmig als das repräsentativste, formal und inhaltlich überzeugendste Werk bezeichnet“ worden, „das den Juroren in den letzten Jahren an österreichischer Musik bekanntgeworden ist“; die „Synthese von strenger und konzessionsloser Gestaltung in der Kompositionsweise mit 12 Tönen und von echter, klassischer Formbewusstheit, verbunden mit einem stets überzeugenden Klangsinn und Musikantentum“, hebe sie „hoch über die meisten heute geschriebenen österreichischen Werke hinaus“.⁴⁸ Unausgesprochen wurde mit diesem Votum für die *Kammersymphonie* der Umstand kompensiert, dass bereits für das IGNM-Fest 1949 in Palermo die Aufführung eines Eisler-Werkes, des Quintetts *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*, als Beitrag Österreichs vorgesehen gewesen, aber kurzfristig wieder abgesetzt worden war.⁴⁹

41 Eisler [Anm. 14], S. 147: „The picture [*White Flood*] consists of a series of scenes from nature [...]. These suggested the composition of five musical pieces which would follow each other, as in an orchestral suite [...].“

42 FML [Anm. 16].

43 Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur. Ein Handbuch*, Leipzig 1984, S. 100.

44 AdK Berlin, *HEA 861*, fol. 12: Notenpapier, 12 Systeme, ohne Firmenzeichen. Format (hoch): 314 x 240 mm. Rissspuren am linken Rand (recto): von Bogen abgetrennt.

45 Kugelschreiber kamen in den USA im Herbst 1945 auf den Markt.

46 Zu Hinweisen auf Quellen und Literatur mit Bezug auf diese Vorführung während der Konferenz „Music in Contemporary Life Institute“ siehe Gall [Anm. 1], S. 150. Siehe ferner die Briefe von Warren D. Allen (Stanford University) an Eisler vom 27. September und 17. Oktober 1944 sowie den Brief von Russell G. Harris (Baylor University, Waco, Texas) an Eisler vom 24. Juli 1946 (alle FML [Anm. 16]).

47 Diese Eintragung steht in Bezug zur Widmung auf der Recto-Seite auf dem Kopf.

48 AdK Berlin, *HEA 5997*.

49 Siehe Anton Haefeli, *Hanns Eisler und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 13 (1981), Heft 2, S. 104–113, hier S. 109, sowie Thomas Gayda, *Zur Auseinandersetzung um Organisation und Ästhetik der zeitgenössischen österreichischen Musik im Konzertleben Wiens in den ersten Jahren nach 1945*, Wien, Univ., phil. Diss. 1988, S. 142 f.

Am 22. März 1950 teilten Wildgans und Häfner dem Komponisten im Namen der IGNM-Sektion mit, dass die Brüsseler Jury das Werk angenommen habe und es am 25. Juni im Konzertsaal des Belgischen Rundfunks (INR) unter Häfners Leitung zur Aufführung gelangen solle – neben einem Konzert für Klavier und Kammerorchester von Marius Flothuis, einem Konzert für Streichorchester von Alan Rawsthorne sowie, ebenfalls von Häfner dirigiert, der 2. Kantate op. 31 von Anton Webern.⁵⁰ Tatsächlich fand dieses Konzert, mit dem das Festival eröffnet wurde, bereits am 23. Juni statt; die *Kammersymphonie* wurde von Mitgliedern des belgischen Rundfunkorchesters gespielt.

Diese konzertante Uraufführung stand jedoch unter keinem guten Stern. Schon Wildgans' und Häfners Brief vom 22. März schließt mit einer Art Kapitulationserklärung hinsichtlich der Beschaffung der in der Partitur vorgeschriebenen elektrischen Instrumente: „Wir [...] bitten nur noch um Mitteilung, durch welches Instrument das ‚Novokord‘ und ‚das elektrische Klavier‘ ersetzt werden soll, da in Brüssel keines der beiden Instrumente vorhanden ist.“ Eislars Haltung zu einer möglichen Substitution der elektrischen Instrumente ist durch den undatierten Entwurf eines Briefes an Häfner dokumentiert: „Ich wiederhole: ohne die elektrischen Inst. verliert das Stück seinen Sinn. Beide elektr. Instr. müssen krass und brilliant hervortreten. Besonders in den Manieren Pralltriller, Figurationen etc. Dabei ist die Lautstärke das Wichtigste, denn bei den elektrischen Instrumenten kann ja der Laut durch den Lautsprecher beliebig verstärkt werden. Das kann bei Klavier und Harmonium etc.[.] nicht geschehen und so würden die Wirkungen sich nicht einstellen. Wie Sie sich nun in der Sache behelfen wollen, weiss ich nicht recht. Vielleicht kann man sich aus Paris zwei Martinots [lies: Ondes Martenot] bestellen, vielleicht drei und dazu noch ein Trautonium.⁵¹ Alles das müsste man sorgfältig probieren.“⁵²

Im selben Briefentwurf äußert Eisler auch Bedenken hinsichtlich der spieltechnischen Herausforderungen seiner Komposition: „Das Stück ist schwer in den Streichern, vor allem was Fingersätze anbelangt [...]. Ich denke mit Kummer daran, wie viel Plage Sie haben werden. Wenn sich die Streicher das nicht vorher ansehen, denn in ein paar Proben ist da sonst nicht viel zu machen.“ Etwa zwei Monate vor dem Auffüh-

rungstermin schlug er Häfner in einem heute verschollenen Brief vor – oder forderte ihn wahrscheinlich sogar dringend auf –, die *Kammersymphonie* in Brüssel durch *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* zu ersetzen.⁵³ Häfner antwortete Eisler am 4. Mai: „Leider ist Ihr Vorschlag nicht durchführbar, den Regen statt der Kammersymphonie aufzuführen, denn es sind inzwischen alle Vorbereitungen für die Aufführungen [sic] der letzteren getroffen worden. Ich habe mich in Paris wegen der Instrumentenfrage mit den Brüsseler Herrn unterhalten und ich werde die beiden elektrischen Instrumente teils durch Orgel, Trautonium bzw. Harmonium ersetzen, was m. E. ohne weiteres zu machen sein wird. – Die Herstellung des Materials, die über S. [lies: Schilling] 1000.- kostet, haben wir inzwischen bewerkstelligt, was unseren [sic] ohnehin nicht sehr vollen Beutel ziemlich weh getan hat. Eine Änderung des Programms hätte ich selbst auch gar nicht durchführen können, da die Brüsseler Jury ja die Programme festgelegt habe [sic] und ich in dieser Angelegenheit als reiner Privatmann figureiere und lediglich für die Leitung dieses Konzertes engagiert wurde. Ich werde Mitte Juni in Brüssel eintreffen um die nötige Probenvorarbeit zu leisten [...].“⁵⁴

Eisler ließ sich allerdings nicht umstimmen. Am 10. oder 11. Mai schrieb Louise Eisler an Hilde Glück: „Hanns hat heute dem Häfner telegraphiert, dass er ohne elektrische Instrumente die Kammersymphonie auf keinen Fall gespielt haben will, sondern den Regen.“⁵⁵ Da aber auch die IGNM nicht einlenkte, erfolgte die Aufführung in Brüssel schließlich gegen den Willen des Komponisten, der – aus anderen Gründen – dem Festival fernblieb.⁵⁶ Nach dem Musikfest versuchte die IGNM-Sektion vergeblich, die nunmehr präzise auf 882,20 Schilling bezifferten Herstellungskosten des Aufführungsmaterials bei ihm einzutreiben⁵⁷ – beziehungsweise bei Hilde Glück, die sich um die Belange von Hanns und Louise Eisler in Wien kümmerte. Die Unnachgiebigkeit der Eislars in dieser Frage wird u. a. durch einen Brief Louises an Glück vom 11. November 1950 belegt: „Er [Hanns Eisler] lässt Dir nochmals sagen, unter keinen Umständen die 1000 [sic] Schilling, die sie keine Berechtigung hatten zu fordern (da sie nicht nur auf ihre eigene Verantwortung die Sache für das Musikfest eingereicht haben, sondern es ihnen noch ausdrücklich von H. [lies: Hanns] verboten worden ist) zu zahlen oder ihnen etwas zu versprechen.“⁵⁸

50 AdK Berlin, HEA 7017.

51 Tatsächlich waren Ondes Martenot beim Festival in Brüssel vorhanden; sie gelangten bei der Aufführung eines Werkes von Karel Goeyvaerts zum Einsatz. Siehe Alan Frank, *The I. S. C. M. Festival in Brussels*, in: *The Musical Times*, Nr. 1290 (August 1950), S. 318 f., sowie Humphrey Searle, *The Brussels I. S. C. M. Festival*, in: *Music Survey* 3/1 (Sommer 1950), S. 44–46. Laut Searle (S. 45) wurde Eislars „curious *Sinfonietta*“ [sic] mit Klavier und Orgel gespielt.

52 AdK Berlin, HEA 5998. Falsche Kleinschreibung wurde gegebenenfalls korrigiert.

53 Die Existenz dieses Briefes ist durch Häfners Antwort (siehe Anm. 54) zu erschließen. Siehe auch den „Montag früh“ (= 17. April 1950) datierten Brief von Hilde Glück (der Überbringerin des Briefes an Häfner) an Louise Eisler, in dem sie die Vorbereitung des noch in Wien befindlichen Notenmaterials der *Vierzehn Arten* sowie das Kopieren der Schallplatten dieses Werkes für den verreisten, wohl noch ahnungslosen Häfner zusagt (AdK Berlin, HEA 4185).

54 AdK Berlin, HEA 7018. Zum Ersatz der elektrischen Instrumente siehe auch Searle [Anm. 51]. Laut Auskunft von Leen Uytterschaut, Bibliothek des Vlaams Radio Orkest – Vlaams Radio Koor, E-Mail vom 5. März 2008 an den Herausgeber, wurde die Ausleihe des Aufführungsmaterials über den Verlag Universal Edition, Wien, abgewickelt. Dieses Material ist jetzt verschollen; siehe die Quellenübersicht im Kritischen Bericht.

55 Undatierte Postkarte in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Österreichisches Literaturarchiv (im Folgenden: ÖLA), Briefsammlung Hilde Glück 109/98.

56 Eisler hatte sich Anfang Juni wegen der Belastung durch andere Verpflichtungen entschlossen, nicht nach Brüssel zu reisen; siehe den Brief von Louise Eisler an Hilde Glück vom 4. Juni 1950, ÖLA 109/98, sowie den undatierten Entwurf eines Briefes von Eisler an Häfner [Anm. 52].

57 Siehe dazu den Brief der österreichischen IGNM-Sektion (Herbert Häfner) an Eisler vom 8. Juli 1950, AdK Berlin, HEA 7019.

58 ÖLA 109/98 [Anm. 55]. Siehe dort auch den Brief von Eisler an Glück vom 6. Oktober 1950 (Poststempel) und die Briefe von Louise Eisler an Glück vom 1. (Postkarte), 11., 15. und 16. November sowie im Hanns-Eisler-Archiv die Briefe von Glück an Louise Eisler vom 9. und 17. November 1950 (AdK Berlin, HEA 4815). Der Konflikt zwischen Eisler und der österreichischen IGNM-Sektion mündete in ein tiefes Zerwürfnis.

Sofern die *Kammersymphonie* in den Berichten der Fachpresse über das IGNM-Fest überhaupt Erwähnung fand, fielen die Reaktionen reserviert bis ablehnend aus, wodurch Eisler seine Befürchtungen bestätigt sehen mochte. Alan Frank, der Rezensent der *Musical Times*, schrieb: „The large orchestral works on the whole came off badly. They included [...] a monotonous five-movement Chamber Symphony by Han[n]s Eisler. Hard going, too, but of greater worth and purpose, was Karl [Amadeus] Hartmann's Symphony no. 4, for strings.“⁵⁹ Mario Peragallo nannte die Komposition in der *Rassegna musicale* „eine Arbeit von solider Konstruktion, aber von diskutablen Geschmack“.⁶⁰ Herbert Häfner selbst, der in der *Österreichischen Musikzeitschrift* über das Brüsseler Festival berichtete, vermerkte wohl, dass im Eröffnungskonzert die Aufführung der Webern-Kantate frenetisch gefeiert worden war, ging aber auf den Charakter der *Kammersymphonie* und ihren Widerhall beim Publikum mit keinem Wort ein.⁶¹

Aufführungsgeschichte und Rezeption bis 1963

Nach dem Brüsseler Festival blieb es einige Jahre still um die *Kammersymphonie*. Die nächste dokumentierte Aufführung ist eine Rundfunksendung: Als Teil eines „Concert of Contemporary Music“ im dritten Programm der BBC erklang das Werk am 22. Juli 1957 in einer Interpretation, die Walter Goehr sechs Tage zuvor mit Mitgliedern des London Symphony Orchestra eingespielt hatte. Diese Aufnahme scheint leider verschollen.⁶² Im November und Dezember desselben Jahres leitete Goehr das Kammerorchester Berlin in der bereits erwähnten, später auf einer *Eterna*-Schallplatte veröffentlichten Einspielung der *Kammersymphonie*; sie wurde am 31. Januar 1958 im Berliner Rundfunk gesendet. Ein Tonband mit einem Umschnitt vermutlich derselben Aufnahme sandte Eisler im August 1959 an Alois Hába, der es bei den 14. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt verwenden wollte;⁶³ Hába hielt dort einen Kurs mit dem Titel „Modale, tonale, bichromatische Melodik und

Harmonik“.⁶⁴ Am 6. September, einen Tag nach dem Ende der Ferienkurse, meldete er Eisler per Postkarte: „gestern habe ich in meinem Seminar Deine Kammersymphonie aufgeführt und besprochen. Dein Werk fand lebhaftes Interesse, was mich sehr freut.“⁶⁵

Vermutlich im Frühjahr 1961 stellte die Internationale Musiklehbibliothek (IMLB)⁶⁶ in Berlin wie zuvor schon von anderen Exilwerken Eislers Aufführungsmaterial der *Kammersymphonie*, nämlich eine von dem Kopisten Erich Mache erstellte Partiturabschrift und Stimmen bereit.⁶⁷ Damit war der Notentext des Werkes erstmals der Allgemeinheit zugänglich. Die konzertante deutsche Erstaufführung erfolgte jedoch erst am 11. Januar 1963, gut vier Monate nach Eislers Tod, in Ost-Berlin durch die Staatskapelle Berlin unter der Leitung von Charles Mackerras. Laut Programmheft – und in der Presse wurde diese Angabe mehrfach übernommen – handelte es sich dabei um die „erste öffentliche Aufführung“ der *Kammersymphonie*.⁶⁸ Offenbar war die Brüsseler Aufführung inzwischen der Vergessenheit – oder Verdrängung – anheimgefallen.

Viereinhalb Monate später kam es in Leipzig zu einer weiteren Aufführung, in deren fast ein Jahr lang währende Vorbereitungen Eisler anfangs noch einbezogen gewesen war. In einem auf den 19. Juli 1962 datierten Schreiben hatte ihn Hans Größ im Namen des Instituts für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität in Leipzig über die Absicht informiert, im April 1963 einige seiner Kantaten und die *Kammersymphonie* aufzuführen. Dabei ersuchte Größ Eisler auch um Rat hinsichtlich der Beschaffung oder Konstruktion eines elektrischen Klaviers; eine elektronische Orgel als Ersatz des Novachords wie auf der Goehr-Aufnahme meinte man über den Sender Leipzig bekommen zu können.⁶⁹ Eisler antwortete am 25. Juli: „Die Tasteninstrumente der Kammersymphonie kann Ihnen am besten der Toningenieur Stüwen [gemeint ist wohl Claus Strüben, der Aufnahmeleiter und Tonmeister der Einspielung unter Goehr⁷⁰] von der Deutschen Schallplatte einrichten,

59 Frank [Anm. 51], S. 318. Hartmanns Werk erklang in einem späteren Konzert.

60 Zitiert nach Haefeli (1981) [Anm. 49], S. 109, in Haefelis Übersetzung aus dem Italienischen.

61 Herbert Häfner, XXIV. Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Brüssel, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 5/9 (September 1950), S. 197 f., hier S. 197.

62 Angaben laut Auskunft von Trish Hayes, BBC Written Archives Center, E-Mails an den Herausgeber vom 6. und 9. Februar 2009. Siehe auch den Brief von Goehr an Eisler vom 10. Juli 1957, AdK Berlin, HEA 5701. Darin erwähnt Goehr auch, dass man bei der Aufnahme über ein Novachord verfügen würde.

63 Siehe die Briefe von Hába an Eisler vom 7. August 1959, AdK Berlin, HEA 6939, und von Eisler an Hába vom 11. August 1959, AdK Berlin, HEA 6940.

64 Siehe Gianmario Borio und Hermann Danuser (Hrsg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Freiburg im Breisgau 1997, Bd. 3, S. 596.

65 AdK Berlin, HEA 5262.

66 Zu dieser Institution, die später als Internationale Musikbibliothek (IMB) bezeichnet wurde, siehe die zusammengefasste Darstellung in: Sean Nowak, *Die USA-Sammlung der Musikabteilung der Zentral- und Landesbibliothek Berlin unter besonderer Berücksichtigung der Interalliierten Musiklehbibliothek* (= *Berliner Handreichungen zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft*, Heft 191), Berlin 2006, S. 15 f., besonders Anm. 24.

67 Eislers Auskunft an Jascha Horenstein im Brief vom 22. 4. 1961 [Anm. 39], die *Fünf Orchesterstücke* und die *Kammersymphonie* seien zwar im Druck, aber das dauere noch seine Zeit, kann sich im Fall der letzteren nur auf diese Bereitstellung durch die IMLB beziehen, also nicht auf eine Drucklegung im eigentlichen Sinn.

68 Programmheft zum III. Sinfoniekonzert der Staatskapelle Berlin, Deutsche Staatsoper Berlin 1962/63 (Redaktion Horst Richter) im Hanns-Eisler-Archiv, AdK Berlin, HEA 8437; Ausschnitte aus *BZ am Abend* (10. und 12. 1. 1963), *Der Morgen* (16. 1.), *Berliner Zeitung* (22. 1.) und *Neues Deutschland* (23. 1.) ebd., HEA 8525/1. Siehe ferner Manfred Schubert, *Erstaufführungen in Berliner Konzertsälen*, in: *Musik und Gesellschaft* 13 (1963), S. 236 f., hier S. 236.

69 AdK Berlin, HEA 6546.

70 Laut Dokumentation der Aufnahmedaten im Deutschen Rundfunkarchiv, Tonband (Original) ZME 2397. Siehe auch die Angabe „Sdf.: Strüben, am 14.12.57“ auf einer Karte, die einem Tonband mit u. a. einer Kopie dieser Aufnahme im Archiv der Akademie der Künste, Berlin (HEA 7329 [fb 155]) beiliegt.

der sie auch seinerzeit im Rundfunk gemacht hat. (Elektronen-Orgel und elektrische Amplifikation des Klaviers[.]) Ich möchte Sie darauf aufmerksam machen, dass die Aufführung der *Kammersymphonie* hervorragende Solisten braucht. Für mich ist eine Aufführung im Rahmen einer Universität viel wichtiger und erfreulicher, als in einem normalen Konzert, aber die Ansprüche, die die *Kammersymphonie* an Dirigenten und Orchester stellt[,] sind sehr hoch. Bitte schreiben Sie mir[,] wer das spielen wird.“⁷¹ Grüß konnte Eisler bereits am 17. August 1962 annonciieren, dass die *Kammersymphonie* von Mitgliedern des Gewandhausorchesters unter der Leitung von Max Pommer gespielt werden würde.⁷²

Als das geplante Konzert am 27. Mai 1963 endlich stattfinden konnte – es war nun dem Gedenken an Hanns Eisler gewidmet –, umfasste das Programm neben der *Kammersymphonie* die *Hollywood-Elegien*, Teile der *Zeitungsausschnitte* sowie fünf als „Kantaten“ angekündigten Balladen von 1929 und 1930. Anstelle des Novachords kam eine „Ionika“, eine elektronische Orgel aus der Produktion der Blechblas- und Signal-Instrumenten-Fabrik Markneukirchen zum Einsatz (die technische Einrichtung der Tasteninstrumente besorgte nicht Claus Strüben, sondern Hagen Pfau).⁷³

Interesse verdient diese Veranstaltung vor allem deshalb, weil sich an den Reaktionen darauf exemplarisch die Schwierigkeiten nachvollziehen lassen, mit denen die *Kammersymphonie* die ‚offizielle‘ Musikästhetik der DDR in doppelter Weise konfrontierte: einmal, ihrer ursprünglichen filmischen Verwendung gemäß, als Manifestation einer politisch an sich unverbundlichen Naturlyrik, dann als ein autonomes, dodekaphon gearbeitetes Werk Neuer Musik. Anders als in Ost-Berlin, wo die Kritiken der Erstaufführung durchweg freundlich, wenn auch etwas knapp ausgefallen waren, schien in Leipzig die Anti-Formalismus-Kampagne der fünfziger Jahre wieder aufzuleben. Tatsächlich stehen die Reaktionen auf das Leipziger Gedenkkonzert im Kontext einer kurz zuvor aufgeflammtten Kontroverse, die sich, so Lars Klingberg, „zur wichtigsten derartigen Auseinandersetzung in der DDR seit 1951 entwickelte: zur [...] sogenannten Mittel- bzw. Materialdiskussion [...] über die Verwendung der Zwölftontechnik – und überhaupt von avanciertem Material – im zeitgenössischen Musikschaffen der DDR“.⁷⁴

Am 8. Juni 1963 erschien in der *Leipziger Volkszeitung* unter der Überschrift „Einseitiges Eisler-Bild“ ein Artikel von Werner Wolf („-lf“) über das Gedenkkonzert. In der

Kammersymphonie, schreibt Wolf, habe Eisler versucht, „sinfonische Formen und Elemente der freizügig behandelten Zwölftontechnik für Naturfilmszenen nutzbar zu machen“. „Selbstverständlich“, fährt der Autor fort, „erhält bei einem Künstler vom Range Hanns Eisler[s] auch ein solches Experiment Gewicht. Aber es darf dennoch durch eine nicht genau bedachte Programmgestaltung [nicht] überbewertet werden.“⁷⁵ Nachdem am 13. Juni Eberhardt Klemm in der Leipziger *Universitätszeitung* aus der Sicht der Veranstalter über das Eisler-Gedenkkonzert berichtet und die *Kammersymphonie* dabei als „Eislers bedeutendstes Instrumentalwerk“ bezeichnet hatte,⁷⁶ erschienen in den folgenden Nummern dieses Organs zunächst eine Entgegnung von Günther Rudolph und schließlich ein langer Artikel von Eberhard Lippold, der sich allgemein mit der „Situation am Institut für Musikwissenschaft“ und dessen „Zurückbleiben gegenüber der sozialistischen Praxis“ befasste.⁷⁷ In beiden Beiträgen wurde erneut entschieden gegen die angeblich einseitige Programmkonzeption des Gedenkkonzerts Stellung bezogen. In Lippolds Text ist mit Bezug auf die dort präsentierten Exilwerke die Rede von Versuchen Eislers, „die Mittel der Moderne – zwar schöpferisch und mit technischer Perfektion, aber doch eindeutig im Sinn von Experimenten – zur Gestaltung des Zerfalls und der Antihumanität des morschen Imperialismus zu verwenden“.

Die Polemik gegen das Leipziger Eisler-Konzert mag in ihrem bornierten Dogmatismus befremdlich anmuten; doch indem sie Eislers Anwendung von „Mitteln der Moderne“ mit der „Gestaltung von Antihumanität“ gleichsetzt, treibt sie lediglich ein Deutungsmuster auf die Spitze, das im entgegengesetzten Sinne einer Apologie der *Kammersymphonie* bereits etabliert war. Ihren Ursprung hat diese apologetische Argumentation vermutlich im folgenden Abschnitt der 1961 veröffentlichten Eisler-Biographie von Heinz Alfred Brockhaus:

„Hanns Eisler hat in Gesprächen darauf hingewiesen, daß er die *Kammersinfonie* zu jener Zeit schuf, als die Nachrichten über den ‚siegreichen‘ Einmarsch der faschistischen Truppen nach Frankreich im Mittelpunkt der Radiomeldungen standen. Die Empfindungen, die solche Meldungen in dem Komponisten Eisler auslösten, haben bei der Gestaltung der *Kammersinfonie* eine große Rolle gespielt: Empörung, Haß, Résistance! [...] Wenn Eisler in seiner *Kammersinfonie* Material verwendet, das ursprünglich schneidende Kälte arktischer Gletscher, das drohende Heulen eines Schneesturms,

71 Brief von Eisler an Grüß, AdK Berlin, HEA 6547.

72 Brief von Grüß an Eisler, AdK Berlin, HEA 6548.

73 Siehe zwei Exemplare eines Programmzettels zu diesem Konzert im Hanns-Eisler-Archiv, AdK Berlin, HEA 8437.

74 Lars Klingberg, *Die Debatte um Eisler und die Zwölftontechnik in der DDR in den 1960er Jahren*, in: Michael Berg, Albrecht von Massow, Nina Noeske (Hrsg.), *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, Köln/Weimar/Berlin 2004, S. 39–61, hier S. 39.

75 Zitiert nach einem Ausschnitt des Artikels im Hanns-Eisler-Archiv, AdK Berlin, HEA 8525/3.

76 Eberhardt Klemm, *Hanns-Eisler-Gedenkkonzert*, Ausschnitt des Artikels im Hanns-Eisler-Archiv, AdK Berlin, HEA 8525/3. Siehe bereits Heinz Alfred Brockhaus, *Hanns Eisler*, Leipzig 1961, S. 132: „Insgesamt kann man die *Kammersinfonie* als eines der bedeutendsten Instrumentalwerke Hanns Eislers bezeichnen.“

77 Günter Rudolph, *Unter der Flagge der Vielfalt. Gedanken zu einem Konzert und zu einer Rezension*, in: *Universitätszeitung*, Leipzig, 20. Juni 1963; Eberhard Lippold (Berater: Erhard John, Rudolf Gehrke, Georg Perlach, Günter Rudolph), *Quo vadis, Musikwissenschaftler?*, in: *Universitätszeitung*, Leipzig, 27. Juni 1963; Ausschnitte der Artikel im Hanns-Eisler-Archiv, AdK Berlin, HEA 8525/3.

die vernichtende Gewalt eines Vulkanausbruches musikalisch erfassen sollte, so benutzt er folgerichtig unter anderem elektrische Instrumente [...]. Er erreicht dadurch die Wirkung des ‚Eisigen‘, des ‚Eruptiven‘. Gleichzeitig bringt die Musik die ideologisch-psychische Haltung des Komponisten in einer bestimmten gesellschaftlich historischen Situation zum Ausdruck, sie zeigt die Reaktion Hanns Eislers auf Zeitereignisse, die hier mit den ‚unmenschlichen‘ Naturerscheinungen des filmischen Objektes gekoppelt werden.“⁷⁸

Brockhaus' zentrale Aussagen – Eisler komponierte das Werk unter dem Eindruck des deutschen Einmarsches in Frankreich; Vergletscherung, der Gegenstand der Komposition als Filmmusik, ist als gesellschaftlich-politische Metapher zu lesen; Kälte und Schärfe der musikalischen Charaktere bringen Hass und Empörung (gegenüber Faschismus und Imperialismus) zum Ausdruck – kehren mehr oder minder modifiziert nicht nur im Programmheft der Erstaufführung und in Klemms Bericht über das Leipziger Eisler-Gedenkkonzert wieder; sie sind darüber hinaus wohl in den meisten, ja nahezu allen Programm-, Plattencover- und Booklet-Texten zu finden, die seither über die *Kammersymphonie* in Ost wie West geschrieben worden sind.

Dass Eisler selbst auf die Koinzidenz der Entstehung der *Kammersymphonie* mit dem Einmarsch in Frankreich hingewiesen hat, ist wohl zutreffend; laut Dieter B. Herrmann erklärte er aber auch: „Das hat mit der Sinfonie direkt nichts zu tun. Man soll nicht immer nach sonstwelchen Zusammenhängen suchen. Ich war einfach schlecht gelaunt. [...] Es würde mich wundern, wenn der Kummer nicht in der Musik erschienen wäre.“⁷⁹

Inwieweit Eisler die metaphorische Interpretation der *Kammersymphonie* mitrug oder bewusst anregte, bleibt offen. Allerdings kann es als durchaus wahrscheinlich gelten, dass er mit ihr einverstanden war. Die vorgebliche Gleichnishaftigkeit musikalischer Naturschilderung mag ihm eine Möglichkeit geboten haben, seine Arbeit vor der Überzeugung zu rechtfertigen, dass seine Aufgabe als Künstler eine politische sei. Sehr erhellend sind in dieser Hinsicht seine Aussagen zu Bertolt Brechts zwiespältiger Aufnahme der *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*, die sich als Filmmusik ebenfalls und mit ähnlichen Mitteln – mit Brechts Worten in der Art einer „chinesischen Tuschzeichnung“ – der Illustration von Naturphänomenen widmen.⁸⁰ Brechts oft zitierter Satz aus dem Exil-Gedicht *An die Nachgeborenen* umreißt wohl auch Eislers Konflikt: „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“⁸¹ Doch unabhängig davon,

wie sich Eisler zur inhaltlichen Deutung seiner *Kammersymphonie* im Sinne Brockhaus' stellte, ist zu konstatieren, dass sich in der kompositorischen Struktur selbst keinerlei Anhaltspunkte dafür ergeben. Noch nicht einmal in Verbindung mit dem Film erscheint die politische Lesart besonders naheliegend, geschweige denn zwingend.

Zur Edition

Die vorliegende Edition berücksichtigt alle autographen und erkennbar autorisierten Änderungen, die noch bis 1961 am Werk vorgenommen wurden. Ediert wird die *Kammersymphonie* somit nicht in ihrer Gestalt als Filmmusik zu *White Flood*, mögen auch deren Unterschiede zur ‚Fassung letzter Hand‘ im Ganzen genommen gering sein. Als Hauptquelle dient die letzte Quelle der Überlieferung: die nur noch als Fotokopie vorliegende, 1961 von der IMLB als Aufführungsmaterial bereitgestellte Partiturabschrift (**K:Fh^{PA/FI}**), die allerdings in zahlreichen Fällen nach dem Autograph und gelegentlich nach anderen Quellen zu korrigieren war.

Die maßgeblichen Quellen der vorliegenden Edition wurden vom Archiv der Akademie der Künste Berlin bereitgestellt. Dafür danke ich den Mitarbeitern dieser Einrichtung, insbesondere dem Leiter des Musikarchivs Werner Grünzweig und den Betreuerinnen des Hanns-Eisler-Archivs, Helgard Rienäcker und ihrer Nachfolgerin Anouk Jeschke. Marje Schuetze-Coburn von der Feuchtwanger Memorial Library, University of Southern California, versorgte mich dankenswerterweise mit Kopien von Dokumenten aus der dortigen Hanns-Eisler-Sammlung. Für hilfreiche Hinweise und Auskünfte danke ich Albrecht Dümling, Hartmut Fladt, Trish Hayes, Thomas Heyn, Yakov Horenstein, Axel Mütze, Sean Nowak, Libby Rice, Dave Stein, Leen Uytterschaut, Breixo Viejo und besonders Peter Deeg, Johannes Carl Gall und Hannes Heher. Gedankt sei auch den an der Arbeit beteiligten Praktikanten: Oliver Pfau für seine Beiträge zur Quellenbeschreibung; Dorothea Book, Sandra Kebig und Stefan Münnich für Korrekturlesen. Nicht zuletzt gilt mein Dank den mit diesem Band befassten Lektoren beim Verlag Breitkopf & Härtel, Bettina Dissinger und ihrem Nachfolger Thomas Frenzel. Christian Martin Schmidt, Editionsleiter (Noten) der Hanns Eisler Gesamtausgabe bis 2010, hat das Entstehen des Bandes mit Rat und Kritik hilfreich begleitet. Besonders hervorheben möchte ich die von Thomas Ahrend fachkundig und kollegial ausgeübte Redaktionstätigkeit.

Berlin, im September 2010

Tobias Faßhauer

⁷⁸ Brockhaus [Anm. 76], S. 130 f.

⁷⁹ Dieter B. Herrmann, „*Ich bin mit jedem Lob einverstanden*“. *Hanns Eisler im Gespräch 1960–1962*, Leipzig und Hildburghausen 2009, S. 14. Siehe auch den Vermerk auf der Karte mit Angaben zur Goehr-Aufnahme im Archiv der Akademie der Künste, Berlin [Anm. 70]: „Der Komp. Hanns Eisler sagt zu diesem Werk: Die Komposition entstand unmittelbar unter dem Eindruck des Einbruchs meiner Landsleute in Frankreich [...]. Hitler war in Paris!“ Siehe ferner Clifford Odets' Tagebucheintrag vom 5. Juni 1940: „[Eisler] is very cool about the war, seems well informed; perhaps because he has been through one, not to mention revolutions and numerous difficult times. He is living on his farm, minding his business, steadily doing his work.“ (Odets [Anm. 12], S. 180.)

⁸⁰ Hanns Eisler, *Gespräche mit Ernst Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*, hrsg. von Ernst Bunge, Leipzig 1975 (= EGW III/7), S. 16.

⁸¹ In: Bertolt Brecht, *Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956*, bearbeitet von Jan Knopf, Frankfurt am Main 1988 (= *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 12), S. 85–87, hier S. 85.

Introduction

In January 1940, the Rockefeller Foundation granted Hanns Eisler the resources to carry out his *Film Music Project* at the New School for Social Research in New York, the city in which, following a six-month sojourn in Mexico necessitated by visa complications, he had in October 1939 for the third time begun a substantial teaching post. By using film scores composed himself, as Eisler, together with Theodor W. Adorno, later put it in the book *Composing for the Films*, “methods were to be studied for closing the gap between the highly evolved technique of the motion picture and the generally far less advanced technique of motion-picture music”.¹ Eisler’s first composition for the project, written in the spring and summer of 1940 in New York and for the most part on Clear View Farm, the home of his married friends Hede and Paul Massing near Quakertown, Pennsylvania, was the original music to the educational nature film *White Flood*.² Probably no later than 1946, the composer designated this music a *Chambersymphonie* or *Chamber-Symphonie* and thus an independent concert work, from now on entering it in various lists of his works with the opus number 69; after his return to Europe in 1948, Eisler used the German title variant *Kammersymphonie*.³ As the functional redesignation of the composition entailed neither a profound revision nor, as otherwise typical in Eisler, a selection or reordering of the individual movements, there do not appear to be any fruitful grounds for differentiating a priori between the film music and concert work, all the more so as Eisler openly intended to demonstrate the blending of dramaturgical functionality and autonomous formal musical principles in this work. Furthermore, the original use of the *Chamber Symphony* as film music played a significant role in its reception as an autonomous work. However, the assertion that a largely common identity exists between the functional and autonomous

guises of this work is rooted in its fixed status as a score: the film soundtrack deviates from this score at various points, sometimes significantly, including added sounds as well as timpani and cymbal rolls in movement V and the appropriation of bars 1 to 20 from movement IV as the title music.

“A Series of Nature Shots”

White Flood, a fifteen-minute documentary on the impact of the Ice Age and the formation of glaciers, was produced by Frontier Films, a left-thinking alliance of filmmakers⁴ formed from the Nykino group in 1937, although the subject of this particular film was not explicitly political.⁵ For the most part, the film comprises material shot in Alaska by the geologist William Osgood Field, Jr., a board member of Frontier Films; Ben Maddow (as “David Wolff”), Sidney Meyers (as “Robert Stebbins”), and Lionel Berman were responsible for the script and editing; the voice-over was spoken by Colfax Sanderson. The filmic narrative is divided into five ‘chapters’, exactly corresponding to the five movements of the composition. In order, these episodes portray the constant metamorphosis of the Earth’s surface caused by various forces of nature, including volcanism, wind, water, and ice (movement I), the return of life to areas again opened up by the movement of glaciers at the end of a glacial stage (movement II), the voyage of a ship across a bay in Alaska (movement III), the ‘birth’ of a glacier in high mountains and its downward drift (movement IV), and the ‘death’ of the glacier on reaching the coast (movement V).⁶ In Eisler’s reports to the Rockefeller Foundation of 1942, the film is not mentioned by its title but rather vaguely referred to as ‘different’ or ‘several nature scenes’;⁷ while in the *Report on the Film Music Project* contained in the book *Composing for the Films*,⁸ it is named simply as ‘nature scenes’. Exactly how Eisler and Frontier Films came into contact

1 Theodor W. Adorno and Hanns Eisler, *Composing for the Films* (London: Athlone, 1994), 138. On the Film Music Project, see Breixo Viejo, *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project*, (Madrid: Akal Música, 2008), and Johannes C. Gall, ‘An “Art of Fugue of Film Scoring”: Hanns Eisler’s Rockefeller Foundation-Funded Film Music Project (1940–1942)’, in William J. Buxton (ed.), *Patronizing the Public. American Philanthropy’s Transformation of Culture, Communication, and the Humanities*, (Plymouth: Lexington, 2009), 123–151.

2 Johannes C. Gall’s edition of *Composing for the Films* (*Komposition für den Film* [Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006]) includes a DVD with this film.

3 The first of two title pages subsequently appended to the autograph (D:Ag) includes the title *Kammersymphonie*, the second the title ‘*Chamber-Symphonie*’ (see the Description of the Sources in the Critical Report, fol. 2–3); the term *Autriche* on the second page suggests that the page with the German title was first added after the acceptance of the work as the Austrian entry at the 24th Festival of the International Society for Contemporary Music (Brussels, 1950). In the undated typescript of a catalogue of Eisler’s works to 1946 (Archive of the Academy of Arts [hereafter AdK] Berlin, Hanns Eisler Archive [hereafter HEA] 4007), the spelling *CHAMBERSYMPHONIE* can be found. The opus number is not given on the autograph title pages and, on the photocopy of the score copy which serves as the primary source in the present edition (K:Fh^{PA/F1}), has been added by an unknown hand.

4 On Frontier Films, see William Alexander, *Film on the Left. American Documentary Film from 1931 to 1942*, (Princeton: Princeton University Press, 1981), 206–242, and Russell Campbell, *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930–1942*, (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982), 145–164.

5 The only other ‘apolitical’ Frontier production is the film made for the New York World’s Fair, *History and Romance of Transportation* (1939).

6 On the occasionally misleading synopses in Adorno/Eisler [note 1], 145, see Tobias Faßhauer, ‘Hanns Eislers *Kammersymphonie* als Filmmusik zu *White Flood* (1940)’, *Musik & Ästhetik* 31 (July 2004), 30–48, here 35 f. and 42.

7 a) ‘Report Concerning the Project: The Relationship Between Music and the Movies’, in Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften. Addenda*, ed. Günter Mayer, (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983) (= *Gesammelte Werke* [hereafter EGW] III/3), 152–153, here 152; b) ‘Final Report on the Film Music Project on a Grant by the Rockefeller Foundation’, *ibid.*, 154–158, here 154.

8 Adorno/Eisler [note 1], 135–165, here 144 f.

remains unknown, but one of the most likely possibilities is that Eisler was recommended by the documentary film director Joris Ivens:⁹ Ivens, who had most recently worked with Eisler on *The 400 Million* (USA 1939), had in June 1939 been elected to president of the newly-founded Association of Documentary Film Producers, in which Field and Berman held key administrative functions.¹⁰

The music for *White Flood* was recorded between mid-July and early August 1940 at Reeves Sound Studios on Broadway. The conductor was Jascha Horenstein, Eisler's childhood friend in Vienna, who had arrived in the USA a few months previously, and in Tossy Spivakovsky, the first violin part was also given to an exceptional performer.¹¹ One of the first outside observers to see and hear the image-music montage (or parts of it) was the dramatist Clifford Odets, who on 5 August 1940 wrote in his diary: "In the afternoon I went up to a private projection room and saw some of Hanns' work, a musical score fitted to a series of nature shots. [...] The music I heard was purposely objective, intelligent, very workmanlike, and unemotional. I liked it, appreciated it for what it was, but did not find myself moved by it."¹²

Music and Film

Eisler described the experimental objectives in the composition of the *Chamber Symphony* on several occasions – in his reports to the Rockefeller Foundation,¹³ in the essay *Film Music – Work in Progress* of 1941,¹⁴ and in the lecture *Contemporary Music and the Film [II]* of 1944.¹⁵ The most extensive account of his intentions is found in the *Report on the Film Music Project*, in which he describes his approach as linking the musical details as closely as possible with the on-screen images while embedding them within independent forms, albeit prompted by the film, and beyond this assuring

their continuity with an avowedly "strictly" applied twelve-tone technique (to be understood in the sense of Eisler's personal, relatively permissive conception of the method).¹⁶

In *Film Music – Work in Progress* and *Contemporary Music and the Film [II]*, Eisler wholly subsumed the functional aspect of the composition – the alignment of details with the filmic image – under the concept of Mickey-Mousing, the precise and obvious synchronisation of visual and musical movement typical in cartoons. The *Report on the Film Music Project* also identifies this technique as the basis of the musical dramaturgy in *White Flood*, even if it is here not referred to as Mickey-Mousing: "The autonomy of the music was balanced by an attempt to achieve the exactitude of an animated cartoon in the synchronised treatment of single visual elements."¹⁷ On closer inspection, Eisler appears to achieve a productive relationship with the image less through Mickey-Mousing in the narrower sense of the term – especially given the lack of possibilities in a film with no "action or any human elements"¹⁸ – than through a method which could be characterised as an illustration of the presented natural phenomena which is occasionally highly graphic but always concerned to avoid clichés.¹⁹

The *Report on the Film Music Project* mentions the "specific musical forms" which are then "made to correspond to the picture by the precision of their details". Perhaps the most significant indicator of these "specific forms" is that each movement of the *Chamber Symphony* closes with a more or less literal repeat of its opening. However, even if these repetitions cannot be immediately recognised as being motivated by the film, they encourage a reading of the images as similarly interrelated and to that extent function interpretatively. Eisler even seems to have at some point considered concluding the entire five-movement work cyclically with a recollection of

9 On other ways in which contact may have been initiated, see Viejo [note 1], 75 f. According to the recollection of Frontier member Leo Hurwitz, it was the filmmakers who initiated cooperation: "We showed him [Eisler] the rough cut and suggested he use this film for the project." (Cited in Jürgen Schebera, *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, [Mainz: Schott, 1998], 176).

10 See Campbell [note 4], 162.

11 See two expenditure lists for the Film Music Project: a) attachment to a letter from Alvin Johnson, New School for Social Research, to George J. Beal, Rockefeller Foundation, of 12 February 1941, Rockefeller Archive Center, photocopy: AdK Berlin, HEA 6061, fol. 45–46; b) *Hearings Regarding Hanns Eisler / Hearings before the Committee on Un-American Activities*, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Washington 1947, 87. These documents provide the names of six musicians paid for rehearsals in July 1940, albeit almost entirely with only the initials of their first names and in part with incorrect spelling. In addition to Spivakovsky, three members of the New York Philharmonic Orchestra can be identified with some certainty as having performed on the *White Flood* recordings: Sam Borodkin (percussion), Calmen Fleisig (viola), and R. Sims (violoncello); the keyboard instruments were possibly played by Leopold Mittman and Alexander Zakin.

12 Clifford Odets, *The Time is Ripe. The 1940 Journal of Clifford Odets* (New York: Grove, 1988), 237.

13 See note 7.

14 In EGW III/3 [note 7], 146–151. (First published in *Modern Music* 18/4 [May/June 1941], 250–254.)

15 In Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, ed. Günter Mayer, (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik,² 1985) (= EGW III/1), 479–487.

16 See the 'Final Report on the Film Music Project' [note 7], 155, in which Eisler claims to have applied a "rigid twelve tone technique"; see also the letter from Hanns Eisler to Warren D. Allen of 10 October 1944: "In 'White Floats' the twelve tone technique was used in the strictest sense." (University of Southern California, Feuchtwanger Memorial Library, Hanns Eisler Collection [hereafter FML].)

17 Adorno/Eisler [note 1], 144.

18 Ibid.

19 For more detail on this, see Faßhauer [note 6].

the opening: a sketch for the fifth movement²⁰ (**B:SkV/15**) includes a return of the “invention theme” from the first movement (see horn bb. 1–4) from bar [59].

The Compositional Process

The autograph score of the *Chamber Symphony* (**D:Ag**) contains erased dates at the end of each movement,²¹ attesting to the fact that Eisler completed the movements in numerical sequence between 30 May and 9 July 1940.²² Investigation of the sketches essentially confirms the successive composition of movements I to V²³ – with the qualification that Eisler appears to have conceived the beginning of movement IV before having completed movement II. This assumption is suggested by a peculiarity in the twelve-tone design of the *Chamber Symphony*, i.e. the way in which a twelve-tone row is employed in movements II to V in addition to the row underlying movement I.²⁴ The origins of this second row (which Eisler reused in the song *Über den Schlaf* for voice and piano in August 1940) lie, so to speak, in a harmonisation of the first: two tone-row tables or tone-row sketches (**B:Sk[I-V]/15** and **19**, see “Reihentabellen und Reihenskizzen” [“Tone-Row Tables and Tone-Row Sketches”]) present both tone rows combined note for note, predominantly resulting in harmonies of major and minor thirds or sixths. It is in precisely this direct combination (albeit in varied form) that the two rows are heard in movement IV, bars 2–6, and in equivalent passages, but nowhere else within the composition.²⁵ The sketch **B:Sk[I-V]/15**, which appears to contain the earliest notation of the second tone row (with a different ordering of tones 9 to 12) is notated on the same page as the earliest sketches for movement IV (see facsimile I).

The music and film were in all probability synchronised using a now-lost rhythmogram prepared by Eisler’s assistant, the sound engineer Harry Robin named as *music synchronizer* in the titles to *White Flood*. A rhythmogram records significant events in the film as markings on a time axis divided into bars

and beats of a pre-prepared compositional plan, to which easy reference can then be made when then composing the music. In a 1982 interview,²⁶ Robin confirmed that he made up rhythmograms for Eisler’s work on the films *Pete Roleum and His Cousins*,²⁷ and *Regen*,²⁸ and although he could not clearly remember how the music for *White Flood* was made, it can be assumed that the same method was used there. Indications of this include the absence of agogic indications, the general lack of references to the film in the sources, the fact that the time signature (i.e. the number of beats per bar) within a movement is only altered in the final bars of movement II and III,²⁹ and finally the consecutive numbering of bars in the short score-like sketches of longer sections and – by a foreign hand – in part in the autograph itself. These numberings repeatedly deviate by one to two bars from the actual bar numbers notated by Eisler himself in the autograph (and with which those in the edited musical text agree). These discrepancies indicate that fitting the music to the film was by no means an uncomplicated affair. A number of details in the final musical construct indeed appear primarily to serve external interests.³⁰ In the case of the second movement, the deviation in bar numberings must be seen within the context of an extremely complex genesis: after Eisler had almost completely sketched out the movement and both considered and then rejected a continuation after bar [28] (corresponds to bar 26) greatly differing from the final version (see facsimile IV), he appears to have realised that his bar numbering calculation, whether a consequence of a film cut or an error, did not fit the images (any longer). He then rewrote the opening of the movement and halved the note values of the string “choral” in – corresponding to the new count – bars 12–19 (by contrast, the repeat of this section in bars 82–95 remained unchanged).³¹

The Electroacoustic Instruments

According to the *Report on the Film Music Project*, the orchestration of the *Chamber Symphony* reflects the “‘coldness’ of

20 Movement V in Adorno/Eisler [note 1], 106 f., is characterised as a “sonata finale” with exposition (accordingly to be interpreted as monothematic), development, and recapitulation.

21 The erasure of the dates (which are still, however, legible) may be understood in the context of the submission of the work for the 24th festival of the International Society for Contemporary Music (ISCM) in Brussels in 1950. According to the 1937 statutes of the ISCM, article 29, at least one third of the works submitted by a national section must have been composed within the five years prior to the respective festival. See the reproduction of the statute in Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart* (Zürich: Atlantis, 1982), 623–628, here 624.

22 Eisler’s statement in ‘Film Music – Work in Progress’ [note 14], 148, that the score was completed and performed within three weeks, contradicts these dates.

23 Isolated score fragments on sheets which also include sketches show that Eisler began the fair copy of movements before completely sketching them. (See **B** fol. 7, 12, 23, 24, 26, 28, 31, and 33, and **C** fol. 33.)

24 Precedents for the simultaneous use of different rows or row variants can be found in the closing movement of the *Lyric Suite* (1925/26) by Alban Berg and in Arnold Schoenberg’s third string quartet, op. 30 (1927).

25 For the opening of movement V, Eisler evidently also considered a quasi-homophonic combination of the basic form of both rows. In one sketch (**B:SkV/1**), the passacaglia bass based on the second row is coupled with the first row in minims, as in bars 1–4 of this movement.

26 *Interview with Harry Robin, conducted by Ted Cohen for WBAI, New York May ’82*, typescript, AdK Berlin, HEA 7790.

27 Puppet animation film by Joseph Losey, produced in 1939 on the commission of the American oil industry for the New York World’s Fair.

28 Silent film by Joris Ivens (Netherlands 1929), cited by Eisler in a 1932 cut for the Film Music Project, his film music is identical to the quintet *Fourteen Ways to Describe Rain*.

29 The shifts between binary and ternary meter (2/2 and 6/4 bars) in movement III are of little relevance with regard to the use of a rhythmogram.

30 For example, bars 1 and 2 of movement III were added at a relatively late stage of the composition process, with the result that the music enters during a short section of black screen dividing the second and third chapters of the film (see the sketches **B:SkIII/11** and [in facsimile V] **C:SkIII/12**).

31 Eisler initially sketched this passage seemingly independently of its use twice in the course of the movement. The designation *Choral* is found above the sketch **B:SkII/12** (see facsimile II).

the nature scenes” in *White Flood*.³² Chiefly responsible for this illustrative function are two electroacoustic instruments – electric piano and Novachord – which enlarge the otherwise “normal” scoring for a chamber orchestra in an unconventional way: “The electrical instruments were not added for harmonic padding, as is usually done in the studios, but were treated soloistically. Sometimes there were real two-voice duets between them, accompanied by the orchestra. The coldness and sharpness of their ‘manner’, such as trills, mordents, appoggiaturas, chain trills, were fully exploited.”³³

The electric piano used on the recording of the music for *White Flood* was evidently a “mini piano” made by Hardman, Peck & Co.:³⁴ an instrument with electrostatic pickups on the basis of Benjamin F. Miessner’s patent for an *Electronic Piano*. The Novachord, despite its name a stringless, purely electronic instrument, was launched by Hammond in 1939 and manufactured up until 1942. One of the first composers to employ this early synthesiser was Kurt Weill, who used it in the pageant *Railroads on Parade* shown at the 1939–40 New York World’s Fair as well as in incidental stage music written in 1939. Eisler heard at least one of these works by Weill: the solo Novachord music for the drama by Elmer Rice, *Two on an Island*, the première of which he attended with Clifford Odets on 22 January 1940.³⁵ Shortly thereafter, Eisler himself made use of the “Novochord”, as he tended to call the instrument, in the incidental music for Hoffman R. Hays’ *Medicine Show* (première in April 1940), and then in the *Chamber Symphony*. In *Medicine Show*, Eisler already experimented with the parallel use of Novachord and electric piano.

In addition to a regular keyboard, the Novachord features fourteen switchable rotary knobs which, when combined, enable the imitation of a wide range of acoustic instruments. However, the score of the *Chamber Symphony* contains only very general registrations, leaving it to the performer to select a suitable combination of switches.³⁶ Eisler later expressed his dissatisfaction with the sound of the Novachord. On the sheet of paper containing the German title *Kammersymphonie* probably first appended to the autograph score after 1949, he noted: *perhaps | two electric pianos | which would be better (definitely better) | than the | weak “Novochord”*.³⁷ And to Jascha Horenstein, who indicated his interest in a performance

of the *Chamber Symphony* in April 1961,³⁸ he wrote: “In the ‘Chamber Symphony’, I would now no longer use the Novochord, which does after all sound too tatty, but rather a more modern electrical instrument. (Perhaps Trautonium?) On the record, [...] I use a type of electric organ, but that too is still not right.”³⁹ (The record Eisler mentions contains the *Chamber Symphony* in a 1957 recording by the Kammerorchester Berlin, conducted by Walter Goehr, and was released on the *Eterna* label, number 820117, in 1960.)

The shortcomings of the Novachord have remained a hypothetical issue for the majority of performances of the *Chamber Symphony*, as this American instrument produced in limited numbers was seldom available. The question of a suitable alternative, as discussed below, already arose during preparations for the performance at the 24th Festival of the International Society for Contemporary Music (ISCM) in Brussels in 1950. Eisler himself never provided the last word on this issue, but criteria on the qualities substitutes should exhibit can at least be derived from his comments on the sound of electrical instruments in his work: coldness, stridency, starkness, brilliance, and penetration.

Homage to Schoenberg? Dedication to Adorno?

In two catalogues of his works in Eisler’s estate compiled in 1951 and 1956, the *Chamber Symphony* includes the designation “(f. 15 Instrumente)”.⁴⁰ Eisler here posits a relationship between his composition and the eponymous work by his teacher Arnold Schoenberg, the *Chamber Symphony* op. 9 for fifteen solo instruments (1906). Nevertheless, there are many reasons to doubt that the actual compositional process was influenced by Schoenberg’s work. Even though the ensemble selected by Eisler comprises fifteen instrumentalists, it is still considerably different to Schoenberg’s, and there are otherwise also few discernible similarities between the two works. Furthermore, the concretisation of the title and with it the generic classification of Eisler’s *Chamber Symphony* followed a good time after the composition itself and was in no way an inevitable consequence of the work’s formal structure. Significantly, Eisler compares it to an orchestral suite in *Film Music – Work in Progress*, and not a symphony,⁴¹ and a list of manuscripts likely made in 1942 by Louise Eisler associated

32 Adorno/Eisler [note 1], 145. The scenes in *White Flood* in which keyboard instruments are used are, however, not always ‘cold’. A single example are the streams of molten lava, corresponding to a chain of trills in the Novachord in bars 22–27 of movement I.

33 Adorno/Eisler [note 1], 145.

34 See the project expenditure lists cited in note 11.

35 See Odets [note 12], 15. Weill’s incidental music is lost.

36 The Novachord part in the set of parts used in the film music recording (E:Fh^{ST1}) contains notes on registrations which are given in the Description of Sources in the Critical Report.

37 On the dating of this sheet of paper, see note 3.

38 See the letter from Horenstein to Eisler of 8 April 1961, AdK Berlin, HEA 5633.

39 Letter from Eisler to Horenstein of 22 April 1961, AdK Berlin, HEA 5630.

40 AdK Berlin, HEA 4008 and 4009.

41 Eisler [note 14], 147: “The picture [*White Flood*] consists of a series of scenes from nature [...]. These suggested the composition of five musical pieces which would follow each other, as in an orchestral suite [...].”

with the Eislers move from New York to California records the *Chamber Symphony* as *White Floodes* [gap] *5 Pieces for orchestra*.⁴²

The need to rule out any confusion with the *Five Pieces for Orchestra* (a title which in turn implies a homage to Schoenberg) lifted from the film music for *The 400 Million* may have moved Eisler to provide the composition with the title with which it is known today. The titling issue of the *Chamber Symphony* also involves the question of whether Eisler dedicated the work to Theodor W. Adorno, as is sometimes claimed in the secondary literature. The source of this claim can be ascertained from the entry for the *Chamber Symphony* in the 'Eisler Handbook' by Manfred Grabs.⁴³ There, the "dedication" category makes reference to a separately surviving sheet of paper⁴⁴ on which Eisler, probably in blue ballpoint pen,⁴⁵ noted: *Symphony | dedicated to Th. W. Adorno | a major scholar and composer*. It is striking that the paper type used for this dedication is otherwise not present in the autograph source material of the *Chamber Symphony* and its sketches. It is quite conceivable that Eisler intended to pay tribute to, say, Adorno's collaboration on the book *Composing for the Films* with a belated dedication; in this context, it is worth recalling the performance moderated by Adorno of the sequences from *White Flood* corresponding to the third and fourth movements at the University of California, Los Angeles, on 16 September 1944 before some 1,500 visitors, an event which caused a particular stir with its demonstration of the possibilities of dodecaphonic film music.⁴⁶ Without doubt, the *Chamber Symphony*, considering Adorno's participation in the evaluation of the Film Music Project, is the most likely candidate amongst Eisler's few "symphonies" (the others being the *Little Symphony*, the *Deutsche Symphonie*, and possibly also the projected *Leipziger Symphonie*) for a dedication to the "major scholar and composer". However, even if it were true that Eisler had the *Chamber Symphony* in mind when composing the dedication, the assumption that this work was intended for dedication to Adorno is evidently false; the autograph itself, despite the fact that two title pages were added to it at various points in time, contains nowhere a dedication. The first publication as performance material by the International Music Hire Library

in Berlin in 1961 also bore no dedication (given the political situation at the time, Adorno is in any case barely conceivable as dedicatee). Finally, the 'validity' of the dedication is questionable because the back of the sheet of paper on which it is notated contains a note in pencil in Louise Eisler's hand which bears no reference to the content of the front side: *Holleywooder* [sic] | *Liederbuch*.⁴⁷

The 1950 Brussels Performance

Following his expulsion from the USA in 1948, Eisler initially took up residence in Vienna. On 31 January 1949, he was appointed to the board of the Austrian section of the ISCM. He effectively moved to Berlin in the summer of 1949, but again spent some time in Vienna around the end of 1949 and beginning of 1950. Here, he was informed by the ISCM section that his *Chamber Symphony*, which had never before been given a concert performance, had been selected for submission to the international jury of the 24th ISCM festival in Brussels in 1950. The letter of notification dated 19 December 1949 and signed by Erwin Ratz, Felix Petyrek, Friedrich Wildgans, and Herbert Häfner states that, among the works submitted for Brussels, the *Chamber Symphony* has "not just obtained the highest possible number of points" but has been described "unanimously in the verbal discussion as the most representative and convincing work in terms of form and content [...] of Austrian music which has come to the attention of the jurors in recent years"; the "synthesis of strict and uncompromising design in the compositional process with 12 tones and of genuine, classical awareness of form, combined with an always convincing sense of tonal colouring and musicianship" lifts it "high above the majority of Austrian works written today".⁴⁸ This vote for the *Chamber Symphony* tacitly compensated for the fact that the performance of an Eisler work, the quintet *Fourteen Ways to Describe Rain*, had previously been planned for the 1949 ISCM festival in Palermo as the Austrian entry but was then later dropped from the competition at short notice.⁴⁹

On 22 March 1950, Wildgans and Häfner, on behalf of the ISCM section, informed the composer that the Brussels jury had accepted the work, which was due to be performed in the concert hall of Belgian radio (INR) on 25 June and conducted

42 FML [note 16].

43 Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur. Ein Handbuch*, (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984), 100.

44 AdK Berlin, *HEA 861*, fol. 12: manuscript paper, 12 staves, no company logo. Format (portrait): 314 x 240 mm. Tears on left edge (recto): detached from folded sheet.

45 Ballpoint pens were launched in autumn 1945 in the USA.

46 For references to sources and literature in connection with this performance during the conference entitled "Music in Contemporary Life", see Gall [note 1], 150. See also the letters from Warren D. Allen (Stanford University) to Eisler of 27 September and 17 October 1944, and the letter from Russell G. Harris (Baylor University, Waco, Texas) to Eisler of 24 July 1946 (all FML [note 16]).

47 Compared to the dedication on the recto page, this entry is written upside-down.

48 AdK Berlin, *HEA 5997*.

49 See Anton Haefeli, 'Hanns Eisler und die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)', *Beiträge zur Musikwissenschaft* 13 (1981), issue 2, 104–113, here 109, and Thomas Gayda, *Zur Auseinandersetzung um Organisation und Ästhetik der zeitgenössischen österreichischen Musik im Konzertleben Wiens in den ersten Jahren nach 1945*, PhD dissertation, University of Vienna, 1988, 142 f.

by Häfner – in addition to a concerto for piano and chamber orchestra by Marius Flothuis, a concerto for string orchestra by Alan Rawsthorne, and, also conducted by Häfner, Anton Webern's second cantata, op. 31.⁵⁰ This concert, which opened the festival, did indeed take place on 23 June; the *Chamber Symphony* was played by members of the Belgian Radio Orchestra. However, the concert performance was somewhat ill-fated. Wildgans' and Häfner's letter of 22 March already closes with a kind of capitulation regarding the procurement of the electric instruments specified in the score: "We [...] now only request advice on which instrument should replace the 'Novokord' and 'the electric piano', as neither of these instruments is available in Brussels." Eisler's stance towards the possible substitution of the electric instruments is revealed in the undated draft of a letter to Häfner: "I repeat: without the electrical instruments, the piece does not make sense. Both electric instruments must stand out with stridence and brilliance. Especially in the ornamental mordents, figurations etc. The volume is the most important thing, as the tone of electrical instruments can be amplified at will with a loud-speaker. This cannot be done with the piano and harmonium etc., and the effects could therefore not be generated. I really have no idea how you can now resolve this situation. Perhaps one could order two Martinots [recte: Ondes Martenot] from Paris, maybe three and then a Trautonium as well."⁵¹ All this needs to be tried out carefully."⁵²

In the same draft letter, Eisler voices reservations regarding the challenge to performance of his composition: "The work is difficult in the strings, especially with regard to fingerings [...]. It worries me to think what a nuisance it will be for you. If the strings don't look at it in advance, there isn't much that can be done in a few rehearsals." In a letter now lost written around two months before the date of the performance, he suggested to Häfner – most likely with considerable urgency – that he replace the *Chamber Symphony* in Brussels with *Fourteen Ways to Describe Rain*.⁵³ Häfner answered Eisler on 4 May: "Your suggestion to perform *Rain* instead of the *Chamber*

Symphony, is unfortunately unworkable, as all preparations for the performances [sic] of the latter have now been made. I discussed the instrument issue with the gentlemen from Brussels while in Paris and will replace the two electric instruments in part by an organ, Trautonium, and harmonium, which in my opinion should not be detrimental to the work. – We have now arranged for the production of the material, which cost over 1000 schillings and was quite painful for our already strained coffers. I myself could in any case not have made a change to the programme, as the Brussels jury has fixed the programme and I figure in this matter as a purely private person and was only hired to direct this concert. I will arrive in Brussels in mid-June in order to complete the necessary preparatory work for the rehearsals [...]"⁵⁴

However, Eisler could not be persuaded to change his mind. On 10 or 11 May, Louise Eisler wrote to Hilde Glück: "Hanns sent a telegraph to Häfner today, saying that he under no circumstances wants the *Chamber Symphony* performed without electric instruments, preferring *Rain* instead."⁵⁵ However, as the ISCM would not relent, the performance in Brussels ultimately went ahead against the will of the composer, who – for other reasons – did not attend the festival.⁵⁶ After the music festival, the ISCM attempted in vain to recover the production costs of the performance materials from him, now precisely calculated at 882.20 schillings⁵⁷ – or from Hilde Glück, who attended to Hanns and Louise Eisler's affairs in Vienna. The Eislers' unyielding stance on this matter can be gleaned from a letter Louise wrote to Glück on 11 November 1950: "He [Hanns Eisler] asks me to tell you not to pay the 1,000 [sic] schillings under any circumstances or promise them anything else, as they had no authorisation to demand this (they did not just submit the work for the festival at their own responsibility but were furthermore expressly forbidden from doing so by H. [= Hanns])."⁵⁸

To the extent that the *Chamber Symphony* was mentioned at all in the reports by the specialist press on the ISCM festival, the reactions ranged from reserved to negative, and are very

50 AdK Berlin, HEA 7017.

51 Ondes Martenot were actually available at the festival in Paris; they were used in the performance of a work by Karel Goeyvaerts. See Alan Frank, 'The I. S. C. M. Festival in Brussels', *The Musical Times* 1290 (August 1950), 318 f., and Humphrey Searle, 'The Brussels I. S. C. M. Festival', *Music Survey* 3/1 (Summer 1950), 44–46. According to Searle (p. 45), Eisler's "curious *Sinfonietta*" [sic] was performed with piano and organ.

52 AdK Berlin, HEA 5998.

53 The existence of this letter can be inferred from Häfner's response (see note 54). See also the letter dated "Monday morning" (= 17 April 1950) from Hilde Glück (who delivered the letter to Häfner) to Louise Eisler, in which she promises to prepare the score materials of *Fourteen Ways to Describe Rain* still located in Vienna and copy the records of this work for the currently absent and probably still unsuspecting Häfner (AdK Berlin, HEA 4185).

54 AdK Berlin, HEA 7018. On the replacement of the electric instruments, see also Searle [note 51]. According to Leen Uytterschaut, Library of the Vlaams Radio Orkest – Vlaams Radio Koor, in an e-mail of 5 March 2008 to the editor, the hire of the performance material was handled via Universal Edition, Vienna. This material is now lost; see the Overview of Sources in the Critical Report.

55 Undated postcard in the Austrian National Library, Vienna, Austrian Literature Archive (*Österreiches Literaturarchiv*, hereafter ÖLA), correspondence collection Hilde Glück 109/98.

56 Due to other commitments, Eisler decided not to travel to Brussels in early June; see the letter from Louise Eisler to Hilde Glück of 4 June 1950, ÖLA 109/98 and the undated draft of a letter from Eisler to Häfner [note 52].

57 See the letter from the Austrian ISCM section (Herbert Häfner) to Eisler of 8 July 1950, AdK Berlin, HEA 7019.

58 ÖLA 109/98 [note 55]. See also the letter from Eisler to Glück of 6 October 1950 (postmark), the letters from Louise Eisler to Glück from 1 (postcard), 11, 15, and 16 November, and the letters from Glück to Louise Eisler of 9 and 17 November 1950 held in the Hanns Eisler Archive (AdK Berlin, HEA 4815). The conflict between Eisler and the Austrian ISCM section ended in profound disagreement.

likely to have confirmed Eisler's fears. Alan Frank, reviewer on the *Musical Times*, wrote: "The large orchestral works on the whole came off badly. They included [...] a monotonous five-movement Chamber Symphony by Han[n]s Eisler. Hard going, too, but of greater worth and purpose, was Karl [Amadeus] Hartmann's Symphony no. 4, for strings."⁵⁹ In the *Rassegna musicale*, Mario Peragallo described the composition as "a work of solid construction but questionable taste".⁶⁰ Herbert Häfner himself, who reported on the Brussels festival in the *Österreichische Musikzeitschrift* and noted that the performance of the Webern cantata was wildly received in the opening concert, did not expend a single word on the character of the *Chamber Symphony* and the audience response to it.⁶¹

Performance History and Reception to 1963

After the Brussels festival, the *Chamber Symphony* was not heard for a number of years. The next documented performance is a radio broadcast: as part of a "Concert of Contemporary Music" on the BBC's Third Programme, the work was heard on 22 July 1957 in an interpretation recorded six days earlier with Walter Goehr and members of the London Symphony Orchestra. The recording unfortunately appears to be lost.⁶² In November and December of the same year, Goehr conducted the Kammerorchester Berlin for the previously noted recording of the *Chamber Symphony* later released on an *Eterna* record; it was broadcast on Berliner Rundfunk on 31 January 1958. In August 1959, Eisler sent a tape containing a recording of presumably the same performance to Alois Hába, who intended to use it at the 14th International Summer Courses for New Music in Darmstadt.⁶³ Hába gave a course there entitled "modal, tonal, bichromatic melody and harmony".⁶⁴ On 6 September, one day after the end of the

summer course, Hába sent Eisler a postcard: "In my seminar yesterday, I played and discussed your *Chamber Symphony*. The work was met with lively interest, which pleased me greatly."⁶⁵

Most probably in the spring of 1961, the International Music Library (IMLB)⁶⁶ in Berlin made available, as it had done with other works composed by Eisler in exile, the performance material of the *Chamber Symphony*, in this case a copy of the score prepared by the copyist Erich Mache and parts.⁶⁷ As a consequence, the score of the work became generally available for the very first time. However, the German concert premiere had to wait until 11 January 1963, a good four months following Eisler's death, and was performed by the Staatskapelle Berlin, conducted by Charles Mackerras. According to the programme – and this information was repeated by large sections of the press – it was the "first public performance" of the *Chamber Symphony*.⁶⁸ The Brussels performance had evidently now been forgotten – or repressed.

A further performance took place four and a half months later in Leipzig; Eisler was initially involved in the preparations which extended for almost a whole year. In a letter dated 19 July 1962, Hans Größ informed him in the name of the Institute of Musicology at Karl Marx University in Leipzig of the planned performance of a number of his cantatas and the *Chamber Symphony* in April 1963. Größ also requested Eisler's advice on obtaining or constructing an electric piano; he went on to say that an electronic organ to replace the Novachord as in the Goehr recording could be obtained via Leipzig radio.⁶⁹ Eisler responded on 25 July: "The keyboard instruments for the *Chamber Symphony* can best be organised by sound engineer Stüwen [this presumably refers to Claus Strüben, the recording manager and sound engineer of the

59 Frank [note 51], 318. Hartmann's work was performed in a later concert.

60 Cited in Haefeli (1981) [note 49], 109.

61 Herbert Häfner, 'XXIV. Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Brüssel', *Österreichische Musikzeitschrift* 5/9 (September 1950), 197–198, here 197.

62 Information from Trish Hayes, BBC Written Archives Centre, e-mails to the editor of 6 and 9 February 2009. See also the letter from Goehr to Eisler of 10 July 1957, AdK Berlin, HEA 5701, in which Goehr also mentions that a Novachord would be available for the recording.

63 See the letter from Hába to Eisler of 7 August 1959, AdK Berlin, HEA 6939, and from Eisler to Hába of 11 August 1959, AdK Berlin, HEA 6940.

64 See Gianmario Borio and Hermann Danuser (eds.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997), vol. 3, 596.

65 AdK Berlin, HEA 5262.

66 On this institution, see the summary in Sean Nowak, *Die USA-Sammlung der Musikabteilung der Zentral- und Landesbibliothek Berlin unter besonderer Berücksichtigung der Interalliierten Musik-Leihbibliothek* (= *Berliner Handreichungen zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft*, issue 191), Berlin 2006, 15 f., in particular note 24.

67 Eisler's letter to Jascha Horenstein of 22 April 1961 [note 39], in which he writes that although the *Five Pieces for Orchestra* and the *Kammersymphonie* have reached the printing stage, but this will take some time, can in the latter case only refer to the availability from the IMLB and not to a printed edition as such.

68 Programme for the III. symphony concert of the Staatskapelle Berlin, Deutsche Staatsoper Berlin 1962/63 (edited by Horst Richter) in the Hanns Eisler Archive, AdK Berlin, HEA 8437; excerpts from the newspapers *BZ am Abend* (10 and 12 January 1963), *Der Morgen* (16 January), *Berliner Zeitung* (22 January), and *Neues Deutschland* (23 January) *ibid.*, HEA 8525/1. See also Manfred Schubert, 'Erstaufführungen in Berliner Konzertsälen', *Musik und Gesellschaft* 13 (1963), 236 f., here 236.

69 AdK Berlin, HEA 6546.

Goehr recording^{70]} of Deutsche Schallplatte, who was also responsible for them for the Berliner Rundfunk. (Electronic organ and electrical amplification of the piano[.]) I would like to remind you that the performance of the *Chamber Symphony* requires outstanding soloists. For me, a performance at a university is far more important and welcome than in a normal concert, but the demands the *Chamber Symphony* places on the conductor and orchestra are immense. Please write and let me know who will play it.”⁷¹ Größ was able to tell Eisler as early as 17 August 1962 that the *Chamber Symphony* would be performed by members of the Gewandhaus Orchestra conducted by Max Pommer.⁷²

When the planned concert was finally given on 27 May 1963 – now dedicated to the memory of Hanns Eisler – the programme included the *Hollywood Elegies*, parts of the *Zeitungsausschnitte*, and five ballads of 1929 and 1930 described as “cantatas” in addition to the *Chamber Symphony*. In place of the Novachord, an “Ionika” was used, an electronic organ produced by the Brass and Signalling Instruments Factory Markneukirchen (the technical setup of the keyboard instruments was carried out by Hagen Pfau and not Claus Strüben).⁷³

This event is primarily of interest for the representative light shed by the commentaries on it regarding the difficulties with which the *Chamber Symphony*, on two fronts, challenged the ‘official’ music aesthetics of the GDR: on the one hand, in keeping with its original film music use, as the manifestation of a politically neutral natural event, on the other as an autonomous, dodecaphonic work of contemporary music. In contrast to East Berlin, where the reviews of the première were without exception warm, albeit brief, the anti-formalism campaign of the 1950s appears to have been experiencing a revival in Leipzig. Indeed, the reactions to the memorial concert in Leipzig must be placed in the context of a recent controversy which, according to Lars Klingberg, “grew into the most significant debate of its type in the GDR since 1951: the [...] so-called method or material discussion [...] on the use of the twelve-tone technique – and of advanced material generally – in contemporary music-making in the GDR.”⁷⁴

An article by Werner Wolf (“-lf”) on the memorial concert was published in the *Leipziger Volkszeitung* on 8 June 1963 with the heading “A one-sided picture of Eisler”. In the *Chamber Symphony*, as Wolf writes, Eisler tried to “utilise symphonic

forms and elements of a freely-applied twelve-tone technique for nature film scenes”. As the author continues, “an experiment of this type is naturally of importance for an artist of Hanns Eisler’s stature. Nevertheless, it should [not] be overestimated on the basis of an imprecisely conceived programme.”⁷⁵ After Eberhardt Klemm reported on the Eisler memorial concert in the Leipzig *Universitätszeitung* from the point of view of the organisers on 13 June, describing the *Chamber Symphony* as “Eisler’s most significant instrumental work”,⁷⁶ the following issues of this publication initially featured a retort by Günther Rudolph and finally a longer article by Eberhard Lippold, who dealt generally with the “situation at the Institute for Musicology” and its “lag behind socialist practice”.⁷⁷ Both articles again took a clear stand against the allegedly one-sided programme conception of the memorial concert. Lippold’s text, in the context of the works written in exile, discusses attempts by Eisler to “use the methods of modernism – creatively and with technical perfection, but still clearly in the sense of experiments – to present the decay and the inhumanity of rotten capitalism”.

With its narrow-minded dogmatism, the polemic against the Eisler concert in Leipzig may appear strange; but by equating Eisler’s use of the “methods of modernism” with the “presentation of inhumanity”, it merely exacerbates an interpretation which was already well-established in its contrary sense as an apology for the *Chamber Symphony*. This apologetic style of argument presumably has its origins in the following excerpt of Heinz Alfred Brockhaus’ Eisler biography published in 1961: “In conversation, Hanns Eisler pointed out that he wrote the *Chamber Symphony* at the time in which news of the ‘victorious’ invasion of fascist troops in France was the central theme of radio broadcasts. The emotions which such broadcasts released in the composer Eisler played a major role in the composition of the *Chamber Symphony*: outrage, hatred, résistance! [...] When Eisler uses material in his *Chamber Symphony* which was originally intended to capture the biting cold of arctic glaciers, the menacing whistling of a snowstorm, the destructive power of a volcanic eruption musically, he logically also made use of electric instruments [...]. In this way, he achieves the effect of the ‘icy’, the ‘eruptive’. At the same time, the music expresses the ideological and psychic frame of mind of a composer in a specific societal and historic situation, it shows Hanns Eisler’s reaction to contemporary events

70 According to documentation of the recording in the German Radio Archive, tape (original) ZME 2397. See also the note “Sdf.: Strüben, on 14.12.57” on a card accompanying the tape which includes a copy of this recording in the Archive of the Academy of Arts, Berlin (HEA 7329 [tb 155]).

71 Letter from Eisler to Größ, AdK Berlin, HEA 6547.

72 Letter from Größ to Eisler, AdK Berlin, HEA 6548.

73 See to copies of a programme note for this concert in the Hanns Eisler Archive, AdK Berlin, HEA 8437.

74 Lars Klingberg, ‘Die Debatte um Eisler und die Zwölftontechnik in der DDR in den 1960er Jahren’, in Michael Berg, Albrecht von Massow, Nina Noeske (eds.), *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR* (Cologne/Weimar/Berlin: Böhlau, 2004), 39–61, here 39.

75 Cited from a cutting of the article in the Hanns Eisler Archive, AdK Berlin, HEA 8525/3.

76 Eberhardt Klemm, ‘Hanns-Eisler-Gedenkkonzert’, cutting of the article in the Hanns Eisler Archive, AdK Berlin, HEA 8525/3. See also Heinz Alfred Brockhaus, *Hanns Eisler*, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961), 132: “As a whole, the *Kammersymphonie* can be described as one of Hanns Eisler’s most important instrumental works.”

77 Günter Rudolph, ‘Unter der Flagge der Vielfalt. Gedanken zu einem Konzert und zu einer Rezension’, *Universitätszeitung*, Leipzig, 20 June 1963; Eberhard Lippold (advisers: Erhard John, Rudolf Gehrke, Georg Perlach, Günter Rudolph), ‘Quo vadis, Musikwissenschaftler?’, *Universitätszeitung*, Leipzig, 27 June 1963; cuttings of the articles in the Hanns Eisler Archive, AdK Berlin, HEA 8525/3.

which are here allied to the ‘inhumane’ natural phenomena of the filmic object.”⁷⁸

Brockhaus’ key assertions – Eisler composed the work in the shadow of the German invasion of France; glaciation, the object of the composition as film music, is to be read as a societal and political metaphor; coldness and stridency of the musical characters express hatred and outrage (towards fascism and imperialism) – recur more or less unmodified not just in the programme for the première and in Klemm’s report on the Eisler memorial concert in Leipzig; they can also be found in the majority, indeed virtually all programme, record sleeve, and booklet texts which have since been written in East and West on the *Chamber Symphony*.

It is probably true that Eisler himself pointed out the coincidence between the composition of the *Chamber Symphony* and the invasion of France: however, according to Dieter B. Herrmann, he added: “That has nothing to do with the symphony directly. One shouldn’t always look for connections. I was simply in a bad mood. [...] I would be surprised if this did not appear in the music.”⁷⁹

The extent to which Eisler shared the metaphorical interpretation of the *Chamber Symphony* or consciously suggested it is not known. However, it is by all means likely that he approved of it. The ostensible symbolism of depicting nature musically may have presented him with the opportunity to justify his work to the demand that his task as an artist was a political one. In this context, his statements on Bertolt Brecht’s mixed reception of *Fourteen Ways to Describe Rain*, which as film music is also dedicated to illustrating natural phenomena with similar means – in Brecht’s words, in the style of a “Chinese ink drawing” – are highly illuminating.⁸⁰ Brecht’s oft-cited line from the exile poem *An die Nachgeborenen* also outlines Eisler’s conflict: “What kind of times are they, when / A talk about trees is almost a crime / Because it implies silence about so many horrors?”⁸¹ But irrespective of Eisler’s feelings towards the interpretation of his *Chamber Symphony* as related by Brockhaus, it must be noted that there are no indications of any kind to this effect in the compositional structure itself. Not even in connection with the film does a political reading appear particularly obvious, let alone compelling.

On the Edition

The present edition considers all autograph and recognisably authorised changes to the work up until 1961. The *Chamber Symphony* is consequently not edited in its form as film music for *White Flood*, even if the differences to the ‘final version’ are negligible overall. The last surviving source is used as the primary source: the score copy provided by the IMLB as performance material in 1961 and presently only available as a photocopy (**K:Fh**^{PA/F1}), which has in numerous cases been subject to corrections based on the autograph and, in some cases, other sources.

The key sources for the present edition were made available by the archive of the Academy of Arts in Berlin. Accordingly, I thank the employees of this institution, in particular the director of the music archives, Werner Grünzweig, and the director of the Hanns Eisler Archive, Helgard Rienäcker, and her successor Anouk Jeschke. Marje Schuetze-Coburn of the Feuchtwanger Memorial Library, University of Southern California, kindly provided me with copies of documents from the Hanns Eisler Collection held there. For their helpful comments and information, I thank Albrecht Dümmling, Hartmut Fladt, Trish Hayes, Thomas Heyn, Yakov Horenstein, Axel Mütze, Sean Nowak, Libby Rice, Dave Stein, Leen Uytterschaut, Breixo Viejo, and in particular Peter Deeg, Johannes Carl Gall, and Hannes Heher.

Thanks also go to assistants involved in the project: Oliver Pfau for his contribution to the source descriptions; Dorothea Book, Sandra Kebig, and Stefan Münnich for proofreading. My further thanks not least go to the editors at Breitkopf & Härtel involved in preparations for this volume, Bettina Dissinger and her successor Thomas Frenzel.

Christian Martin Schmidt, Chief Editor (musical works) of the Hanns Eisler Complete Edition to 2010, provided valuable advice and criticism in the course of work on this volume. I also particularly wish to thank Thomas Ahrend for his expert and cooperative editorial assistance.

Berlin, September 2010

Tobias Faßhauer
Translation: Oliver Dahin

⁷⁸ Brockhaus [note 76], 130 f.

⁷⁹ Dieter B. Herrmann, “*Ich bin mit jedem Lob einverstanden*”. *Hanns Eisler im Gespräch 1960–1962* (Leipzig and Hildburghausen: Salier, 2009), 14. See also the note on the card with information on the Goehr recording in the archive of the Academy of Arts, Berlin [note 70]: “The comp. Hanns Eisler says of this work: the composition was written directly in the shadow of the invasion of my fellow countrymen in France [...]. Hitler was in Paris!” See also Clifford Odets’ diary entry of 5 June 1940: “[Eisler] is very cool about the war, seems well informed; perhaps because he has been through one, not to mention revolutions and numerous difficult times. He is living on his farm, minding his business, steadily doing his work.” (Odets [note 12], 180.)

⁸⁰ Hanns Eisler, *Gespräche mit Ernst Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*, ed. Ernst Bunge, (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1975) (= EGW III/7), 16.

⁸¹ Bertolt Brecht, ed. John Willett, Ralph Manheim, and Erich Fried, *Bertolt Brecht: Poems 1913–1956* (New York: Routledge, 1979), 318.