

LOB DER VIELGESTALTIGKEIT

Eislers Klavierlieder im Spiegel musikalischer Analyse

Von Markus Roth

Eislers Klavierlieder, und insbesondere die in den Exiljahren entstandenen, sind seit Wolfgang Hufschmidts wegweisendem Buch über Schubert und Eisler¹ immer wieder zum Gegenstand musikalischer Analyse geworden. Die Gründe für ihre – gemessen am schmalen Bestand analytischer Eisler-Literatur – recht einseitige Bevorzugung sind vielfältiger Art; und natürlich muss ihre Analysegeschichte als Teil einer verwickelten Rezeptionsgeschichte mit wechselnden Deutungshoheiten begriffen werden. Ein unbestreitbarer Vorzug der Gattung Liedanalyse besteht sicherlich darin, am Beispiel einer konzentrierten kleinen Form nicht nur grundlegende ‚technische‘, sondern ebenso inhaltliche, das Verhältnis von Text und Musik betreffende Aspekte erörtern zu können. Wie Schönberg begriff Eisler dieses Verhältnis als eine Art Legierung: Für den Liedkomponisten gelte es, „jenen Schnittpunkt zu finden, wo die Eigentümlichkeit des Textes durch die Eigentümlichkeit der Musik in eine solche Einheit umschlagen [kann], wo der Text der Musik und umgekehrt, die Musik dem Text eine dem Gesamthalt richtige Form gibt“.² Nimmt man Eisler beim Wort, so sieht sich jede Liedanalyse zunächst vor die Aufgabe gestellt, eben bei der Eigentümlichkeit der Musik anzusetzen.

Als ich im Zuge der Vorbereitung meiner Dissertation über Eislers *Hollywood-Liederbuch*³ das analytische Schrifttum sichtete, war ich überrascht, wie stark es von verschiedenen Spielarten einer speziellen ‚biografischen Hermeneutik‘ dominiert war. Natürlich erleichtern die gut dokumentierten Le-

bensumstände, denen die Exillieder ihre Entstehung verdanken, den Zugang zu ihrer analytischen Interpretation; doch es liegt auf der Hand, dass eine allzu enge Verbindung von biografischer Recherche und analytischer Deutung Gefahren in sich birgt. Mein seinerzeit (2007) formuliertes Plädoyer, die Eisler-Analyse primär auf die Füße von Schönbergs Musiktheorie zu stellen, war unter anderem von dem Wunsch geleitet, die kompositorische Vielschichtigkeit vieler Hollywood-Lieder neu zu entdecken, die eine analytische Deutung geradezu herausfordert. Nehmen wir das vierte Hölderlin-Fragment „Die Heimat“, dessen Autograph den Datumsvermerk „21. Juni 1943, Pacific Palisades“ trägt. Ich beschränke mich im Folgenden auf cursorische Anmerkungen zur Eigenart dieses Liedes; die analytische Skizze auf der folgenden Seite mag darüber hinaus einige grundlegende Zusammenhänge verdeutlichen, die aber nur eine von mehreren plausiblen Lesarten konkretisieren.

Auf den ersten Blick steht „Die Heimat“ (wie auch das nachfolgende Fragment „An eine Stadt“) recht deutlich in B-Dur/b-Moll; allerdings finden sich in der Klavierbegleitung auch schlüssige Indizien für eine eher verborgene zweite, auf eine bezogene Ebene.⁴ Die auf den Grundton B verweisenden dominantischen Absätze in Takt 6 und 15 wirken in ihrer Umgebung eher wie herbeizitierte Fremdkörper, die im vorliegenden Kontext ihre Selbstverständlichkeit verloren haben.⁵ Als Stilzitat lässt sich auch die jäh hereinfahrende ‚expressionistische‘ Schlussgeste verstehen; andererseits verweist die Idee der Ver-

Hanns Eisler, „Die Heimat“ (Hölderlin-Fragment Nr. 4). Überarbeitungsspuren im Autograph (Fotokopie: AdK Berlin, Hanns-Eisler-Archiv, HEA 8418) belegen, dass Eisler die ganztaktige Pause im Gesang (T. 23) erst in einem zweiten Schritt eingefügt hat.

Musical score for "Die Heimat" by Johannes Brahms. The score shows vocal and piano parts with various annotations. Key features include:

- Measure 26: *f*, *sffz*, *ausgespart: H, E, gis*, *vgl. T. 24*.
- Measure 16: *β*, *Terz*, *Sekunde*.
- Measure 18: *aus T. 10*, *vgl. β*, *→ T. 10*, *e:?*, *(aus T. 2, T. 14!)*.
- Lyrics: "Froh kehrt der Schif-fer heim", "Ach gebt ihr mir, ihr Wäl-der mei-ner-Kind-heit wenn ich wie-der keh-re die Ru-he noch ein-mal wie-der. Synthese von α und β".
- Annotations: *α'*, *g->ges*, *α*, *β*, *g->ges*.

kettung fallender Terzen auf das Intermezzo op. 119 Nr. 1 von Johannes Brahms, das sich von Anfang an als Referenz für das vierte Hölderlin-Fragment aufdrängt.⁶ Augenscheinlich ging es Eisler in Liedern wie diesem nicht einfach darum, das traditionelle System der „alten Tonalität“ zu restituieren. ‚Tonalität‘, verstanden als ein System entfalteter Beziehungen, folgt hier ganz eigenen ‚Spielregeln‘; und fast ist man geneigt, von einer motivischen Ableitung und Verwendung einzelner Klänge zu sprechen. Die Verbindung disparater Momente, die sich gar nicht mehr ohne Weiteres zusammenzwingen lassen, gewährleistet eine hochentwickelte, an Schönbergs Schule orientierte Variationskunst.⁷ Man beachte, dass die meisten in der Grafik skizzierten Bezüge gar nicht auf ‚motivischen Zusammenhängen‘ im traditionellen Sinne beruhen – gerade am vierten Hölderlin-Fragment lässt sich auf atemberaubende Weise nachvollziehen, mit welcher Phantasie Eisler im *Hollywood-Liederbuch* zu Werke ging, auch auf der Ebene allgemeinerer struktureller Merkmale vielfältige Beziehungen herzustellen, seien es Entsprechungen von Rahmentönen (siehe die Klammer des/cis-f in Takt 26 als Reflex auf „wieder“ im Gesang), sei es das Spiel mit ausgesparten Tonqualitäten (siehe erneut Takt 26), die wiederkehrende Verwandlung von g zu ges (siehe Takt 1–2 und später Takt 20–21) oder die Verwendung enharmonischer Schreibweisen (siehe Takt 20–21). Vor diesem Hintergrund kann jedes einzelne Teilmoment des Tonsatzes, jedes flüchtige Merkmal

einer eingangs exponierten „Grundgestalt“⁸ zum inhaltlich bedeutsamen Moment werden. Je eingehender man sich mit dem vierten Hölderlin-Fragment beschäftigt, desto größer ist das Erstaunen über die Vielgestaltigkeit der hier angewandten Technik kompositorischer Konzentration und Anspielung, die zur Schönheit der Schlusstakte wesentlich beiträgt.⁹ Wie in der obigen Grafik angedeutet, bildet ihr Gesangspart eine subtile Rekapitulation des Ganzen, wobei der enharmonische Umschlag im Übergang zu Takt 21 einen unmissverständlichen Kontrapunkt zur Vorstellung des ‚Wiederkehrens‘ bei Hölderlin setzt – *ach gebt ihr mir, ihr Wälder meiner Kindheit, wann ich wiederkehre, die Ruhe noch einmal wieder*.

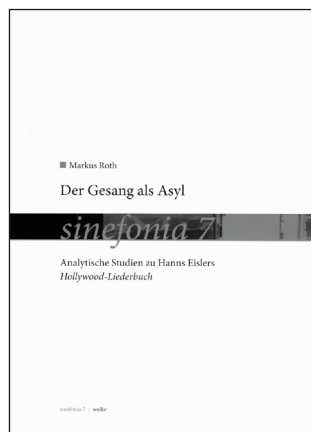
Abstract

Citing the fourth song of the *Hölderlin Fragments*, 'Die Heimat', Markus Roth reveals the interpretative insights to be gained from musical analysis of Eisler's songs for voice and piano. He shows how a 'highly developed art of variation based on Schoenbergian technique' establishes links between disparate musical elements. The author rejects the idea of 'word painting', rather understanding the song as a 'translation' of the text into a heterogeneous musical structure.

Das Verhältnis zum Text in einem Lied wie „Die Heimat“ ist weitgehend frei von Figuren, frei von lokalen Wort-Ton-Entsprechungen. Die ‚Vertonung‘ der zugrundeliegenden fragmentierten Hölderlin-Zeilen lässt sich als Übersetzung verstehen: als Übersetzung des Textes in eine musikalische Struktur, deren hervorstechendes Merkmal gerade ihre Vielgestaltigkeit ist. Wenn es zutrifft, dass Eislers Musik primär an den Intellekt appelliert,¹⁰ so liegt die kreative Herausforderung für die Analyse seiner Lieder darin, diese möglicherweise mehrdeutige motivische Tiefendimension freizulegen und in einem zweiten Schritt mit dem vertonten Text in Beziehung zu setzen. Einige jüngere Analysen beispielsweise der *Erinnerung an Eichendorff und Schumann* belegen, dass ein vordergründig einfaches Lied auf diese Weise sehr unterschiedliche Deutungen erfahren kann.¹¹ Vor diesem Hintergrund bieten Eislers Lieder, auch aufgrund der faszinierenden Vielfalt der in ihnen verwendeten Idiome und Kompositionstechniken, der analytischen Phantasie weiterhin reichhaltigen ‚Stoff‘.

Prof. Dr. Markus Roth lehrt Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste Essen.

Über Hanns Eisler ist von ihm zuletzt erschienen: Markus Roth, „Analyse und Dodekaphonie. Hanns Eisler: Spruch 1939“, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden*, hrsg. von Felix Diergarten, Laaber 2014, S. 267–286.



Weitere Analysen von Eislers Kunstliedern finden sich in der Dissertation desselben Autors:

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

Anmerkungen

- 1) Wolfgang Hufschmidt, *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts „Winterreise“ und Eislers „Hollywood-Liederbuch“*, Saarbrücken 1997. Man muss nicht jede analytische Beobachtung teilen, um dieses ungemein originelle Buch für einen seltenen Glücksfall an Gedankenreichtum zu halten.
- 2) Hanns Eisler, „Einiges über das Verhältnis von Text und Musik II“ (1950), in: Ders., *Musik und Politik. Schriften 1948–1962* (EGW III/2), hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 92-109, hier S. 99-100.
- 3) Markus Roth, *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers Hollywood-Liederbuch* (sinefonia 7, hrsg. von Claus-Steffen Mahnkopf und Johannes Menke), Hofheim 2007.
- 4) Man siehe nur die sf-Akzente auf e2 in Takten 11-12 sowie den subito p-Akkord H-fis-a in Takt 21.
- 5) Die offenen Quinten beim Übergang zu Takt 15 tragen zu diesem Eindruck wesentlich bei.
- 6) Zur Idee der Terzen-Verkettung (in der Grafik α) gesellt sich als zweites motivisches Grundelement des Liedes der fallende Halbton (β), der in Takt 3 als Folge es1-d1 im Gesang exponiert wird.
- 7) Hier liegt eine mögliche (Teil-)Antwort auf Hartmut Fladts rhetorische Frage: „Wie gelang es Eisler, mit einem scheinbar doch ‚verbrauchten‘ Material – sei es Dur-Moll-Tonalität oder modale Tonalität, seien es Elemente des Jazz, sogar des Kommerz-Schlagers, sei es die Marsch-Musik mit ihren schrecklichen Konnotationen – eine kritische, offene Musik zu komponieren, deren Verfahrensweisen ‚auf der Höhe der Zeit‘ sind und so dem ‚verbrauchten‘ Material eine neue Qualität verleihen?“ – Hartmut Fladt, „Pragmatisch, bewahrend, aktualisierend. Die unterschiedlichen Modi der musikalischen Bearbeitung“, in: *Eisler-Mitteilungen* 60 (2015), S. 13.
- 8) Zur Grundgestalt-Analyse siehe Roth 2007.
- 9) Zum Begriff der Schönheit in der Zweiten Wiener Schule siehe Alban Berg, „Die musikalische Impotenz der ‚Neuen Ästhetik‘ Hans Pfitzners“, in: Willi Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, München 1985, S. 194-206, insbesondere S. 199. Berg nennt hier als Merkmale schöner Melodien motivische Prägnanz, Reichhaltigkeit der Beziehungen und „Vielgestaltigkeit in der Anwendung des also gegebenen motivischen Materials“.
- 10) „Sie [Eislers Musik] operiert mit und appelliert an Intellekt.“ – Frieder Reininghaus, „Über die Kunst zu erben und den Meister des Zitats. Hanns Eisler als Objekt und Subjekt der Rezeptionsgeschichte“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67/4 (2012), S. 6-20.
- 11) Man vergleiche meine eigenen Ausführungen zur *Erinnerung* (Roth 2007, S. 242–254 mit Verweisen auf Andraschke 1993 und Velten 1999) und ihre Diskussion bei Matthias Schlothfeld („Hanns Eislers Erinnerungen an Schumann und Eichendorff – in den USA und in der DDR“, in: *Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber*, hrsg. von Stefan Drees, Andreas Jacob und Stefan Orgass, Hildesheim 2009, S. 407–422, hier S. 408–416) und Horst Weber („*I am not a Hero, I am a Composer*“, *Hanns Eisler in Hollywood*, Hildesheim 2012, S. 294–296).

Abb. S. 22 und 24: © Deutscher Verlag für Musik (DV 9070)