

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

(Rezension)

Markus Roth hat sich mit seiner Karlsruher Dissertationsschrift viel vorgenommen – und er hat vieles von dem auch erreicht. Die hier vereinten „analytischen Studien“ verdienen wahrlich diesen Namen, sie sind entsprechend dicht an ihrem Gegenstand. Die Darstellung ist spannend zu lesen und meidet, ohne jemals an argumentativer Dichte nachzulassen, sprachliche Verquastheit, die gelegentlich als Zeichen von Wissenschaftlichkeit (miß-)verstanden wird. Es zeigen sich hier die Vorzüge eines Musiktheoretikers, der es versteht, seinen gleichermaßen nüchternen wie durchdringenden Blick auf das Werk in Einklang zu bringen mit der Wahrnehmung von dessen unausschöpflicher Ambivalenz, ohne die sein künstlerischer Charakter eine leere Schelle bliebe.

„Hanns Eislers Oeuvre harrt einer kritischen analytischen Würdigung“ (13). So lautet der erste Satz des Eröffnungskapitels „Einiges zur Lied-Analyse“. Die Eisler-Literatur ist geprägt von „ästhetisch-politischen Grabenkämpfen“, sie geriet „zu einer Sache der Weltanschauung“, eine Feststellung, zu der trotz einzelner Ansätze zu ernstzunehmender Auseinandersetzung, denen sich Roth mit ebenso freundlicher wie kritischer Entschiedenheit zuwendet, noch immer Anlaß besteht. Er nimmt sie zum Ausgangspunkt für eine Untersuchung, die in mancher Hinsicht den Eindruck erweckt, zunächst einmal reinen Tisch machen zu wollen – tabula rasa, am „Nullpunkt“ der Musik beginnend. Diesen Punkt bezeichnet das klingende Werk, dem vor aller Deutung die analytische Durchdringung zu gelten hat als eine Art Vergewisserung dessen, „was der Fall ist.“ Roth wählt dazu das *Hollywood-Liederbuch*, weil es „mit seiner eigenartigen Synthese unterschiedlichster stilistischer und kompositionstechnischer Momente als Brennpunkt des Eislerschen Exilschaffens angesehen werden

kann“ (15). Zugleich betont der Autor, daß die „technische Seite [...] nur über die Position Schönbergs, d.h. auf der Grundlage der in den Schriften und Lehrwerken Schönbergs entfalteten Begriffe und Denkweisen“ sich erschließt. Der Grund hierfür ist gleichermaßen naheliegend wie umstritten. Eisler war Schüler Schönbergs. Doch über die zeitlich begrenzte Ausbildungsphase in den frühen zwanziger Jahren hinaus blieb der Schüler dem kompositorischen Denken seines Lehrers lebenslang verbunden. Alles Biographische tritt dahinter zurück – von jenem ominösen „Eisenbahngespräch“ an, das die politisch motivierte Trennung von Schönberg Mitte der zwanziger Jahre einleitete, bis zu Eislers Ostberliner Akademierede zum 80. Geburtstag des Lehrers und deren erinnernde Weiterführung in einem Rundfunkgespräch im Juli 1961, in dem zum letzten Male das für Eisler seinen „Genossen“ gegenüber offensichtlich unverzichtbare taktische Schwanken des quasi offiziellen Urteils über den Lehrer (ein „großer Künstler des absteigenden Bürgertums“) zur Sprache kommt.

Eislers Kompositionen in allen Entwicklungsphasen wie in allen Gattungen sind geleitet von der Anverwandlung und Weiterführung dessen, was er sich in Unterricht und Studium an der Schönberg-„Schule“ erworben hatte – nicht anders, als dies bei Alban Berg oder Anton Webern der Fall gewesen ist. Das betrifft also das kammermusikalisch geprägte Frühwerk ebenso wie die „Kampfmusik“ der Berliner und frühen Exiljahre und die in den USA sowie nach der Rückkehr nach Europa entstandene Vokal- und Instrumentalmusik. Wenn diese Bindung sich abschwächt oder gar aussetzt, hat dies unüberhörbare Absenkungen des künstlerischen Niveaus der Stücke zur Folge – so etwa in den künstlerisch meist unverständlichen Umwandlungen von Film- in Instrumentalmusiken, in den „symphonisierenden“ Kantaten *Das Vorbild* oder *Mitte des Jahrhunderts*, in trivialen Politsongs (*Lied der Tankisten*; *Lied der Thälmann-Pioniere*) oder auch dadurch verursacht, daß Eisler kaum jemals sich veranlaßt gefühlt hat, auf aktuelle kompositorische Entwicklungen nach Schönberg produktiv zu re-

agieren. Es ist geradezu rätselhaft, wie ein Komponist, der in der „marxistischen Dialektik“ eine Grundlage auch des künstlerischen Schaffens sah, den Entwicklungsaspekt der musikalischen Gestaltungsmittel vernachlässigen zu können glaubte.

Wenn sich nun bei der Gegenstandsbestimmung von Roths Arbeit – quasi vorab – der Verdacht regen könnte, daß der Autor der kritisch benannten „weltanschaulichen“ Deutung Eislers lediglich eine „musiktheoretische“ oder auch „ideologiefreie“ Beschreibung entgegenzusetzen beabsichtigt, so wird der Leser sehr bald durch die nachfolgenden Kapitel eines anderen und besseren belehrt. Es geht dem Verfasser um eine Art „materialer Formenlehre“ im Sinne Adornos, d.h. um Erschließung von künstlerischem Gehalt unmittelbar aus dem kompositorisch Gegebenen, Gestalteten. Und das betrifft im Falle des *Liederbuchs* die Musik und den Text gleichermaßen, d.h. letzterer dient nicht einem vermeintlich eindeutigen „Nachweis“ dessen, was die Musik „besagt“, sondern ist selbst und in keinem geringeren Maß Gegenstand der Analyse.

Roths Buch gliedert sich in zwei Hauptteile. Der erste und kürzere fungiert als Einleitung, in der nach der Gegenstandsbestimmung musiktheoretische Aspekte Schönbergs mit dem zentralen Begriff der „Grundgestalt“ dargelegt werden. Dem schließen sich drei „Problemfelder“ an, in denen Roth seine methodischen Gesichtspunkte für die Analyse umreißt. Im ersten „Feld“ geht es um das Filmmusik-Buch und die in ihm ausgeführten kompositionstechnischen und ästhetischen Schlußfolgerungen, die über den Film hinaus für Eislers Musik, insbesondere unter dem Stichwort „Montageprinzip“, verbindlich sind. Ob hier allerdings die „von Eisler intendierte Doppelbödigkeit der Form“ auf Werke von Alban Berg (Roth nennt als Beispiel das *Kammerkonzert*) oder von Gustav Mahler verweist, scheint denn doch eine etwas überzogene, den jeweiligen klanglichen Realitäten wohl kaum gerecht werdende These zu sein (41 f.). Das zweite „Feld“ bietet einen Einstieg in die differenzierte satztechnische Analytik, von der die

gesamte Darstellung geleitet ist. Es geht um die inhaltliche Ambivalenz von gleichen bzw. ähnlichen kompositorischen Gestaltungen, deren Übereinstimmung oder Differenz nur aus dem jeweiligen Werkkontext erschlossen werden kann. Das dritte „Feld“ wendet sich dem Verhältnis von Text und Musik zu – „die Analysen der vorliegenden Studie [reflektieren] über kompositorische Strategien der Transformation von Sprache in Musik“ (55).

Den zweiten Hauptteil eröffnet eine „Chronik“ der Jahre 1942/43, deren Daten und Fakten mit Auszügen aus Briefen und vor allem aus Brechts *Arbeitsjournal* verbunden werden (63-76). Dem schließt sich ein Abschnitt an, in dem der Charakter des *Liederbuchs* unter einer schönen und treffenden Formulierung Karoly Csipaks („lyrisches Arbeitsjournal“) beschrieben und das Werk – hier zunächst noch recht pauschal – mit der Tradition des klassisch-romantischen Klavierliedes in Verbindung gebracht wird. Nahtlos folgt die Entstehungsgeschichte mit dem Versuch einer Datierung jedes Liedes (84 f.) und einem Blick auf „die Hintergründe des editorischen Mammutprojekts *Lieder und Kantaten*“ (88). Allerdings dürfte es Eisler hiermit wohl nicht nur gelungen sein, „einige seiner ‚alten Sachen‘, die sich [...] ‚sehr gut gehalten‘ hatten, an der faktischen Zensur vorbeizuschmuggeln“ (89). Er bot mit der eigenwilligen, Gattungen und Chronologie ignorierenden Reihenfolge eine Präsentationsform, die anders als jede nach Vollständigkeit strebende Ausgabe es ermöglicht, das Wesentliche vom Unwesentlichen und auch von dem zu trennen, was besser vergessen werden sollte. Mit den *Lieder und Kantaten*-Bänden hat Eisler praktisch vorgegeben, wie man mit seinem Gesamtwerk publizistisch umgehen möge – vor allem wohl auch künftighin.

Die Kapitel „Analytische Perspektiven I“ und „II“, die einen „Exkurs“ über die *Dritte Klaviersonate* einschließen, bilden den umfangreichsten, den analytischen Teil des Buches. Ausgehend von einem Tonalitätsbegriff, der „nach dem Zusammenhang von Tonalität, Zwölftontechnik und Kon-

sonanz“ fragt (105), vollzieht sich in Eislers Kompositionen der frühen vierziger Jahre nichts geringeres als ein „Paradigmenwechsel“, der darin zu sehen ist, daß „im Zentrum der Ästhetik des *Liederbuchs* die Idee [steht], tonale Vokabeln oder Idiome (und insbesondere bestimmte, in hohem Maße affektbesetzte harmonische Topoi des 19. Jahrhunderts) mitsamt den an ihnen haftenden vielschichtigen Konnotationen und Ausdrucksgehalten in Kompositionszusammenhänge zu bringen, die sie *fremd erscheinen* lassen. Ziel ist nicht die Freilegung verschütteter Ausdrucksgehalte, sondern ihre Kontextualisierung, ihre unerwartete Platzierung, ihr Einsatz zur Hervorrufung von Brechungen [...] Im Lichte der These von der ‚Vergleichgültigung des Materials‘ [...] wird im *Hollywood-Liederbuch* die den Umgang mit Tonalität bestimmende Verfahrensweise zum maßgeblichen Moment“ (108).

Dieser „Paradigmenwechsel“ schließt eine Distanzierung gegenüber der Zwölfton-Methode ein, die allerdings im gegebenen kompositorischen Umfeld gänzlich unpolemisch erfolgt: „Eislers Handhabung der Dodekaphonie [war] ausgeprägt pragmatisch und flexibel [...] Die Methode [...] war für Eisler keine Glaubensfrage“ (126 f.). Diese Feststellung Roths sollte mehrfach unterstrichen werden, steht sie doch im schroffen Gegensatz zu Eislers bestenfalls als taktische Manöver zu verstehenden Verteufelungen der „Methode“ in späteren Jahren („die Schönbergschule wird geschlossen“). Die polemische Wende, die Eisler dann einnahm und in der er auch vor Tönen der Ignoranz nicht Halt machte, hat dazu beigetragen, daß die diffizilen Bindungen seiner Musik an Ton und Verfahren von Schönbergs Musik verunklart und auf trivialen Ebenen der Eisler-Rezeption sogar abgestritten werden konnten. Es ist das nicht genug hervorzuhebende Verdienst von Markus Roth, mit seinen Analysen, auf die hier nur zum eingehenden Studium werbend hingewiesen werden soll, diese Bindungen in beispielgebend überzeugender Weise aufgezeigt zu haben.

Freilich macht das Buch aber auch erneut deutlich, daß sich für den Nachweis solcher Bindungen, die ja nicht zuletzt den Grund und Ausgangspunkt bilden für die Wahrnehmung von künstlerischen Qualitätsmerkmalen, eine Komposition wie das *Hollywood-Liederbuch* besonders eignet. Ihr ist, wie nur noch wenigen anderen Werken, gewissermaßen eine publizistische Vorzeigerolle zugewachsen, welche nichts als Glanzpunkte von Eislers Musik vermittelt. Doch es ist längst an der Zeit, analytische Methoden wie die im vorliegenden Buch entfalteteten auch auf jene Kompositionen anzuwenden, die eben weniger oder auch bislang gar nicht auf ein entsprechendes Forschungsinteresse gestoßen sind. Es ist zu erwarten, daß solche Forschung die Vielschichtigkeit, aber auch die Widersprüchlichkeiten und ebenso die künstlerischen Ungleichwertigkeiten in Eislers Gesamtwerk deutlicher, doch eben unpolemischer als bisher erkennen läßt – eine Perspektive, der wohl nach wie vor so mancher mit diesem Werk Befasste nicht ohne Mißtrauen entgegenseht.