

Fasshauer, Tobias (2009): Markus Roth, Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers Hollywood-Liederbuch, Hofheim: Wolke 2007. ZGMTH 6/1, 177–181.
<https://doi.org/10.31751/401>

© 2009 Tobias Fasshauer



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 15/02/2009
zuletzt geändert / last updated: 27/02/2009

Markus Roth, *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers Hollywood-Liederbuch*, Hofheim: Wolke 2007

»Man muss sich endlich dazu entschließen, Musik als eine von den Menschen für die Menschen in bestimmten konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen entstehende und vergehende Kunst anzusehen.« Hanns Eislers Diktum von 1932 wirkt heute, angesichts des besinnungslosen Strukturfetischismus, der in so vielen musiktheoretischen Analysen obwaltet, bemerkenswert aktuell. Bei der Analyse von Eislers eigener Musik erscheint es allemal angebracht, die verwendeten musikalischen Ausdrucksmittel auf ihre historische und soziale Bedeutungsprägung zu befragen, ohne andererseits den inneren Zusammenhang der Werke zu vernachlässigen und womöglich dem Schematismus einer vulgarisierten Figurenlehre zu verfallen. Einen solchen Vorstoß unternimmt in begrüßenswerter Weise Markus Roth mit seiner 2007 vorgelegten Studie über Eislers *Hollywood-Liederbuch*, jene als Zyklus nie verbindlich fixierte Sammlung von Klavierliedern, die, in Roths Worten, mit ihrer »eigenartigen Synthese unterschiedlichster stilistischer und kompositionstechnischer Momente als Brennpunkt des Eislerschen Exilschaffens angesehen werden kann.« (15) Mit seinem betont analytisch orientierten Ansatz versucht Roth, die Auseinandersetzung mit Eisler aus dem Sumpf politischer Grabenkämpfe herauszuholen und zu seiner kritischen Würdigung als *Komponist* vorzudringen. Dabei vertritt er die Überzeugung, dass die kompositionstechnische Seite bei Eisler nur »auf der Grundlage der in den Schriften und Lehrwerken« Arnold Schönbergs »entfalteten Begriffe und Denkweisen« zu erschließen ist – Schönberg war bekanntlich Eislers Lehrer. Roths Analysen bewegen sich zwischen drei Schwerpunkten: erstens der Untersuchung motivischer Beziehungen nach Maßgabe der Schönbergischen Kategorie der ›Grundgestalt‹ (im Sinne einer moti-

vischen Ausgangskonfiguration, auf die sich die weiteren Gestalten einer Komposition zurückführen lassen), zweitens der Betrachtung von Tonalität und Harmonik und drittens der Vermittlung kompositorischer mit inhaltlichen Momenten.

Es bezeichnet die Redlichkeit von Roths Argumentation, dass er sich über die jeweiligen Probleme seiner Methoden stets Rechenschaft ablegt, so auch über jene der Grundgestalt-Analyse. »Strukturelle Mehrdeutigkeiten auf unterster syntaktischer Ebene«, weiß der Autor, »liegen in der Natur der Sache« (28); der Versuch ihrer umfassenden Einordnung mündet leicht in Beliebigkeit. So warnt Roth ausdrücklich davor, bei der Grundgestalt-Analyse »das Wesentliche vor lauter Details aus den Augen« und sich in einer »kleingliedrigen und letztlich abstrakten Denkweise« zu verlieren (28 f., 31). Belege für diese Gefahren lassen sich – als Randerscheinungen, wohlgemerkt – auch in seinen eigenen Analysen ausmachen. Verwiesen sei etwa auf einen an sich harmlosen, aber erhellenden Lapsus bei der Untersuchung des frühen Eisler-Liedes *Ach, es ist so dunkel*, die Roth zur einleitenden Exemplifizierung der Grundgestalt-Analyse dient. Dort wird für die Tonfolge *cis-dis-c* in Takt 2 f. die Erklärung als transponierte Umkehrung der Töne 3–5 der Grundgestalt (*gis-fis-a*, Takt 1 f.) angeboten (27 f.). In der als Notenbeispiel reproduzierten Druckausgabe steht allerdings nicht *cis-dis-c*, sondern *cis-d-c*. Falls es sich hier um einen Fehler der Ausgabe handelt, hätte dies zumindest Erwähnung finden müssen; im Übrigen steht der Wert der Analyseverfahren selbst in Frage, wenn strukturell vermeintlich Konstitutives und Arbitrarisches so dicht beieinander liegen. Die vom Autor freimütig eingeräumten Schwierigkeiten der Grundgestalt-Analyse spiegeln sich auch in der Vagheit und Unverbindlichkeit man-

cher Formulierung: Da »dürften« bestimmte Außenstimmkonturen im Beziehungsgefüge »von Bedeutung« sein (182f.), ist ein festgehaltener Ton im Diskant »vermutlich eine Entsprechung« zu einem Stehenbleiben der Bassstimme an anderer Stelle (162) oder stammen charakteristische Merkmale einer Gestalt »augenscheinlich« aus einer anderen (233). Indessen spielt Grundgestalt-Analyse in den Untersuchungen eine weit geringere Rolle als zu Beginn der Studie suggeriert wird; als wesentlicher erweist sich ein kritisch reflektierter, dem jeweiligen Gegenstand angepasster »Methodenpluralismus« (32), der überwiegend zu sehr überzeugenden Ergebnissen führt. Roths flexible Herangehensweise eröffnet dabei auch Einsichten in Eisler-typische, vom jeweiligen Beziehungsgefüge im Prinzip unabhängige Verfahren, wie etwa die vom Autor so bezeichnete ›Geländertechnik‹, die Strukturbildung durch Verflechtung ›chromatischer Fäden‹.

Zu den größten Stärken von Roths Arbeit gehören seine Einlassungen zu Tonalität und Harmonik, wenn auch seine Ablehnung diesbezüglicher bisheriger Interpretationsansätze der Eisler-Forschung ein wenig zu apodiktisch gerät. So übt er scharfe Kritik an der zuerst von Jürgen Elsner formulierten Auffassung, dass bei Eisler eine ›Phrygisierung‹ funktionaler Harmonik stattfindet; dieser Betrachtungsweise, meint Roth, liege ein »verschwommener Begriff von Modalität zugrunde, mit dem zwangsläufig eine Überbewertung angeblich modaler Aspekte einhergeht« (109). Doch so sehr der Vorwurf begrifflicher Unschärfe hier zutreffen mag, so wenig lässt sich andererseits von der Hand weisen, dass eine Verselbständigung des sogenannten phrygischen Halbschlusses, der als solcher bereits keine modale Erscheinung mehr darstellt, zumindest in Eislers Kampflied- und Song-Harmonik zu den auffälligsten Charakteristika zählt. Der Aufweis einer einzigen von Elsner fehlinterpretierten Stelle (Anm. 324) ändert daran nichts.

Auch in Bezug auf Tonalität und Harmonik vertritt Roth die These, dass Eislers Denken von Schönberg her zu begreifen sei, und zwar betrifft dies das Konzept der ›alten Tonalität‹ als

eines zentrierten Systems ebenso wie Schönbergs Diskussion der schwebenden Tonalität sowie der Quarten- und Ganztonharmonik in der 3. Auflage seiner *Harmonielehre*. Die Beziehungen der Harmonik Eislers zur Theorie Schönbergs werden in vielen Analysen plausibel nachvollziehbar gemacht; andererseits versäumt der Autor nicht, auf die große Bedeutung ›mechanischer‹ Verfahrensweisen für Eisler einzugehen, in denen eine neusachliche Gegentendenz zur Prägung durch Schönberg greifbar wird.

Besondere Aufmerksamkeit verdient Roths Auseinandersetzung mit Eislers Harmonik dadurch, dass er im Wesentlichen auf dieser Ebene auch einen Aspekt behandelt, dem bei einem Komponisten mit so ausgeprägtem historischen und politisch-gesellschaftlichen Bewusstsein eine zentrale Bedeutung zukommt: das Verhältnis und Verhalten zu überkommenen musikalischen Idiomen, darunter insbesondere den populären. (Es ist gerade dieser Komplex, der sich dem Zugang über eine rein positivistisch strukturorientierte Analyse-methode schlechterdings verschließt.) Bei der Interpretation der ›populären‹ Anklänge im *Hollywood-Liederbuch* argumentiert der Autor einmal mehr überaus vorsichtig und differenziert: Zum einen befindet er es für schwierig, Eislers »Anverwandlung des Populären im Sinne einer ›Musik über Unterhaltungsmusik‹ an konkreten Musterbeispielen aus dem Jazz-, Schlager-, Revue- oder gar Operettenbereich im Detail zu belegen«; »[e]ingehende analytische Studien zu diesem Problemkreis« stünden bislang noch aus (192). (Wie dringend in der Tat etwa eine kritische Geschichte der Jazz-Harmonik einmal geschrieben müsste, zeigt sich auf Seite 113, wo der Autor lapidar äußert, eine »Häufung ajoutierter Septimen« im *Vielleicht-Lied* aus Eislers Bühnenmusik zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* suggeriere »eine zumindest latente Nähe zum Jazz« – in einem Stück von 1934, aus einer Zeit also, in der im Jazz, und zumal in dem von Eisler rezipierten, solche ›freien‹, d. h. weder in Quintfortschreitungen noch in Mixtursätze eingebundenen Septakkorde vermutlich nicht leicht zu finden sein dürften, von der *blue sev-*

enth und eventuell noch der tonikalen *major seventh* einmal abgesehen.)

Auf der anderen Seite vermeidet Roth, die Anwendung der ›abgesunkenes 19. Jahrhundert‹ signalisierenden harmonischen Mittel einseitig und schlicht nur im parodistischen Sinn zu deuten: »Natürlich ist die Sphäre des Leichten, ›Populären‹ bei Eisler nicht durchweg negativ besetzt; insgesamt kann seine Haltung zur Unterhaltungsmusik als eine durchaus zwiespältige gelten.« (197) Entscheidend sei die Funktion der Mittel im Kontext sich wechselseitig kommentierender heterogener Stilebenen: »Ziel ist nicht die Freilegung verschütteter Ausdrucksgehalte« – Roth verweist hier auf Ernst Kreneks ›Ursinn‹-Theorie –, »sondern ihre Kontextualisierung, ihre unerwartete Platzierung, ihr Einsatz zur Hervorrufung von Brechungen.« (108) Mit solchen, von Roth anschaulich aufgeschlüsselten ›Verfremdungen‹ im Großen korrespondieren satztechnische Manipulationen an konventionell verfestigten Materialkonfigurationen auf der Detailebene, die der Autor aber wohlweislich nicht als Verfremdungs-, sondern als ›Verzerrungstechniken‹ bezeichnet (weder von Eisler noch von Brecht wurde der Verfremdungsbegriff jemals im kompositionstechnischen Sinne verwendet). Insofern derartige Verfahren auch für die ›Brecht-Komponisten‹ Weill und Dessau sehr typisch sind, hätte man sich ein ausführlicheres Eingehen darauf gewünscht; leider fällt Roths Beschäftigung mit ihnen aber so knapp aus, dass die Vorstellung nahegelegt wird, es handle sich in der Regel um nur äußerliche, punktuelle Eingriffe (hauptsächlich in Gestalt mehr oder minder willkürlicher Alterationen und Ajoutierungen von Tönen) in vorgegebene Satzmuster, und nicht um Maßnahmen, die mit Eislers sonstigen Verfahren integral in Verbindung stehen.

Wer sich mit dem Phänomen stilistischer Heterogenität und der Verwendung ›alter Tonalität‹ bei Eisler auseinandersetzt, kommt an der in der einschlägigen Literatur viel zitierten These, dass in der Neuen Musik »Material und Verfahrensweise auseinandertreten, und zwar in dem Sinn, dass das Material der Verfahrensweise gegenüber relativ gleichgültig

wird«, schwerlich vorbei. Diese Formulierung, enthalten in dem von Eisler und Theodor W. Adorno in den vierziger Jahren verfassten Buch *Komposition für den Film*, eröffnet, in den Worten Roths, »eine Hintertür, die Verwendung scheinbar zerschlissener resp. ›überholter‹ Materialien durch den Verweis auf die Avanciertheit neuer Verfahrensweisen zu adeln« (167). Da zumindest der Wortlaut der Material-Verfahrensweise-These offenbar auf Adorno zurückgeht, widersteht Roth der »Versuchung, sie [...] auf das *Liederbuch* zu beziehen« und dabei Gefahr zu laufen, »Eisler aus der Perspektive Adornos zu deuten« (166, 168). Anstelle der Material-Verfahrensweise-These wählt Roth eine von Eisler zweifelsfrei hochgehaltene Kategorie als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen: Stimmigkeit, hervorgehend »aus der Konstruktion des Ganzen«. Inwieweit freilich die Forderung nach Stimmigkeit, insofern sie eine starke Betonung des Verfahrens (der ›Konstruktion‹) gegenüber dem Material impliziert, in der Praxis auf dasselbe oder zumindest sehr Ähnliches hinausläuft wie die Material-Verfahrensweise-These, wird vom Autor nicht unmittelbar thematisiert; seine Analysen scheinen es indes zu bestätigen.

In zumindest einer Hinsicht lässt sich der Autor doch darauf ein, Eisler aus der Perspektive Adornos zu deuten. Sah letzterer die beobachtete »Vergleichgültigung des Materials« im Zusammenhang mit den Erfahrungen der Zwölftontechnik, so verschreibt sich Roth der »Idee, Eislers besonderen Umgang mit Tonalität im *Hollywood-Liederbuch* von der Dodekaphonie her zu erschließen« (114). Letztlich folgt er diesem Vorsatz aber nicht besonders stringent, und man hat am Ende das Gefühl, mehr über die Tonalitätsbehandlung in bestimmten exemplarisch untersuchten dodekaphonen Kompositionen Eislers erfahren zu haben – darüber allerdings sehr Anregendes – als umgekehrt über das Wirken dodekaphon geprägter Denkweisen in dessen Umgang mit Tonalität, das Phänomen der ›Vertikalisierung‹ von Tonfolgen einmal ausgenommen. Nichtsdestoweniger gelingt Roth in einzelnen Analysen die Beschreibung, wie tonale Momente

im Ganzen jedoch bleibt die semantische Ebene im Verhältnis zu den im engeren Sinn kompositionstechnischen Fragen eher unterbelichtet. Hier scheint Roth ein grundsätzlich vorhandenes Potenzial verschenkt zu haben. Seinem an sich sehr klugen Ansatz einer Liedanalyse, die von der Erkenntnis ausgeht, dass bei Eisler nicht »jedes Schlüsselwort an Ort und Stelle ein Klangsymbol hervorruft« (55), hätte eine bewusstere und gezieltere systematische Anwendung des Begriffs des ›Gestischen‹ vermutlich gute Dienste leisten können. Dieser taucht auf Seite 156 wie aus dem Nichts und danach nur sporadisch auf – als Allerweltsvokabel, ohne dass seine Rolle in Brechts Theatertheorie thematisiert wird.

Als seine Leitidee bezeichnet Roth in der Einleitung, »das für Eislers Œuvre in verschiedenster Hinsicht grundlegende Prinzip der Collage sowohl auf die Gliederung als auch auf die Darstellung des Gegenstands zu übertragen« (16). Man hätte dem Autor den Mut gewünscht, das Konzept einer lockeren ›analytischen Collage‹ konsequenter und offensiver umzusetzen; im vorliegenden Ergebnis jedoch reibt es sich merklich mit dem Versuch, nach außen der Erwartung eines ›roten Fadens‹ Genüge zu tun. Jede einzelne der mit scharfem Verstand, historischer Kompetenz, philologischer Genauigkeit und musikalischer Sensibilität verfassten Analysen lohnt unbedingt die Lektüre; die Konzeption ihrer Zusammenstellung dagegen wirkt zuweilen aufgepfropft. So rücken in einem Kapitel, das »Grenzbereiche der *schwebenden Harmonie*« überschrieben ist, überraschenderweise fundamentale Überlegungen zu Fragen der Semantik in den Vordergrund, und eine als Exkurs eingeschobene, fraglos studienwürdige Analyse von Eislers

dritter Klaviersonate wird in solcher Detailliertheit durchgeführt, dass ihre Relevanz für den erklärten Gegenstand der Studie aus dem Blick zu geraten droht. Leider wirken sich die Irritationen des Aufbaus negativ auf die Zugänglichkeit der Arbeit aus. Der Leser, der sich durch ihre Gliederung herausgefordert fühlt, Zusammenhänge auch dort zu erfassen, wo möglicherweise keine sind, vermeint, wenn er sie nicht findet, etwas überlesen oder nicht verstanden zu haben, was die Lektüre mühseliger macht als sie sein müsste. (Beim Schreiben musikalischer Analysen stets die Gewichtung der Einzelbefunde im Hinblick auf eine immer im Auge zu behaltende Generallinie transparent zu machen, ist vielleicht das Kernproblem dieser Textsorte.)

All dies sind freilich nebensächliche Einwände in Anbetracht der Tatsache, dass Roth beim Abbau eines in der Eisler-Forschung grundsätzlich zu konstatierenden Musiktheorie-Defizits Pionierarbeit geleistet und die Einsicht in Eislers kompositorisches Denken entscheidend vertieft hat. Mit ihrem Eingehen auf vokale Musik bildet seine Studie in dieser Hinsicht ein wertvolles Komplement zu Thomas Ahrends 2006 erschienener Arbeit *Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers*. Durch die Anstrengungen beider ist eine fundierte Bestimmung der Position Eislers innerhalb der Neuen Wiener Schule bedeutend leichter geworden. Aber auch über diesen Kontext hinaus verdient *Der Gesang als Asyl* Beachtung – mit der Identifizierung und Beschreibung von Techniken, die eines der zentralen Probleme in der Musik des 20. Jahrhunderts angehen: die Idee des Musizierens über Musik.

Tobias Fasshauer