

- annimmt. Vgl. HUFSCHMIDT, Wolfgang (1997): *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts Winterreise und Eislers Hollywood-Liederbuch*. Saarbrücken: Pfau, S. 187.
- 15 HUFSCHMIDT (1997), S. 189.
- 16 Ebd., S. 195.
- 17 Der eingeklammerte Ton h vervollständigt im Rahmen des Analyseansatzes das chromatische Total, kommt in Singstimme und Begleitung jedoch nicht vor.
- 18 HUFSCHMIDT (1997), S. 190.
- 19 EGGBRECHT, Hans Heinrich (1995): *Musik verstehen*. München: Piper, S. 30 f.
- 20 Vgl. KOOPMAN, Constantijn (2003): „Musikalische Erfahrung und musikalischer Gegenstand“, in: *Musik & Ästhetik*, 7. Jahrgang, Heft 25, S. 40-59.
- 21 FRÜCHTL, Josef (1996): *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 90.
- 22 SCHMIDT, Hans-Christian (1975): *Jugend und Neue Musik. Auswirkungen von Lernprozessen auf die Beurteilung Neuer Musik durch Jugendliche*. Mainz: Schott Verlag, S. 180.
- 23 KREUTZ, Gunter (2000): „Musiktheorie in neuer Tonart. Tendenzen und Perspektiven empirischer Musikforschung“. In: *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, hrsg. v. M. Polth / O. Schwab-Felisch / Chr. Thorau. Stuttgart: Metzler, S. 43-61, hier S. 58.
- 24 SCHMITT, Gerhard (2010): *Musikalische Analyse und Wahrnehmung. Grundlegung einer interdisziplinären Systematik zur semantischen Analyse von Musik und Sprache, dargestellt an ausgewählten Beispielen zeitgenössischer Klangkunst*. Osnabrück: Electronic Publishing.
- 25 EHRENFORTH, Karl Heinrich (2013): *Metapher und Topos in hermeneutischer Perspektive*. In: *Die Metapher als „Medium des Musikverstehens“*. Wiss. Symposium 2011 Universität Osnabrück, hg. von Bernd Enders / Jürgen Oberschmidt / Gerhard Schmitt. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück, S. 227-236, hier S. 277.
- 26 Vgl. HUFSCHMIDT (1997), S. 197.

Karola Theill

## Fragen der Liedgestaltung am Beispiel des Hollywooder Liederbuchs von Hanns Eisler

### Abstract

*This essay describes a method of song interpretation, drawing on two examples from the Hollywood Songbook by Hanns Eisler. It shows that song interpretation is a complex artistic process that has to negotiate the conflicting demands of the poem, the music and the personal disposition of the performing artist. Based on the songs “Über den Selbstmord” and “Vom Sprengen des Gartens”, the author tries to elucidate the poems by Bertolt Brecht and to describe how Eisler interpreted these poems in setting them to music. The comparison of different versions of the same song, performed by various artists, including Eisler himself, is used to demonstrate the diversity and versatility of song interpretation. Finally, the question of authenticity and individual approach is discussed*

Liedgestaltung ist ein komplexer künstlerischer Erarbeitungsprozess im Spannungsfeld zwischen dem Gedicht, der Vertonung und der individuellen Disposition der Interpreten. Erst wenn ein tiefes Verständnis der Textvorlage vorhanden ist, sollte die musikalische Arbeit an dem Lied beginnen. Das gilt sowohl, wenn man sich als Interpret selbst ein bestimmtes Lied vornimmt als auch wenn man als Pädagoge mit Liedduos arbeitet. Häufig treten im Vergleich zwischen dem eigenen ursprünglichen Textverständnis und der auskomponierten Liedfassung Unstimmigkeiten auf. Der Komponist hat beispielsweise durch Hervorhebungen andere Prioritäten gesetzt als diejenigen, die man für sich selber im Text als besonders wichtig herausgefunden hatte. Mit dieser Auseinandersetzung zwischen eigener Textvorstellung und auskomponierter Version beginnt der Prozess der Liedgestaltung, in dem man zu einer individuellen Hal-

tung finden muss und sich daraufhin für die Mittel der Ausführung entscheidet.

Für den Unterricht erweist es sich als hilfreich, wenn der Text oder das Gedicht vorher selbstständig abgeschrieben wird. Zum einen liest sich ein Text außerhalb des Notentextes ganz anders, zum anderen kommt es dadurch zu einer noch genaueren Wahrnehmung aller Details. Bevor wir mit dem Musizieren beginnen, bitte ich die SängerInnen, den Text zu rezitieren. Dabei ist mir wichtig, dass sie ihn mit einem persönlichen Tonfall unter Berücksichtigung des normalen Sprachdukus vortragen. Es sollen also weder die Versmaße des Gedichtes oder gar das Metrum der komponierten Version hervorgehoben werden, noch soll theatralisch deklamiert werden. Ich möchte dadurch den individuellen Zugang des Einzelnen zu dem Text ermöglichen. Wenn danach das Lied gesungen wird, ermutige ich die SängerInnen, nicht das musikalische Metrum zu bedienen, sondern kompromisslos ihren eigenen Tonfall bei der Gestaltung des Textes zu verwenden. Das gelingt nicht immer und ist auch nicht immer die geeignete Methode. Aber in den meisten Fällen führt es dazu, dass die Lieder verständlicher und überzeugender werden. Sehr oft höre ich von den SängerInnen als Kommentar, dass die Lieder auf diese Art leichter zu singen seien.

Auch von den PianistInnen erwarte ich eine genaue Kenntnis des Textes. Das Zusammenspiel von Singstimme und Klavierpart wird nur dann stimmig sein, wenn die PianistInnen den Text spielen. In dem Augenblick, wo der Text beim Spielen innerlich mitgesprochen wird, verändert sich auch jede kleinste Begleitfigur.

Wenn im Folgenden Fragen der Liedgestaltung anhand zweier ausgewählter Lieder aus dem *Hollywooder*

Liederbuch von Hanns Eisler erörtert werden, stehen demnach zuerst immer die zugrunde liegenden Texte Bertolt Brechts im Vordergrund.

### Über den Selbstmord – Der Text von Bertolt Brecht

*In diesem Lande und in dieser Zeit  
Dürfte es trübe Abende nicht geben,  
auch hohe Brücken über die Flüsse.  
Selbst die Stunden zwischen Nacht und Morgen  
Und die ganze Winterzeit dazu;  
Das ist gefährlich!  
Denn angesichts dieses Elends werfen die Menschen  
In einem Augenblick  
Ihr unerträgliches Leben fort.*

Der Text entstammt einem Monolog Shen Tes aus dem Theaterstück *Der gute Mensch von Sezuan*, geschrieben von Bertolt Brecht in den Jahren zwischen 1938-1940.

Im Vergleich mit dem Originaltext gibt es allerdings gravierende Unterschiede. So heißt die erste Zeile in dem Theaterstück nur „In unserem Lande“. Nach „Winterzeit dazu“ gibt es im Original nur ein Komma, „das ist gefährlich“ steht ohne Ausrufungszeichen und die Schlussspassage heißt dort „Denn angesichts des Elends genügt ein Weniges und die Menschen werfen das unerträgliche Leben fort.“<sup>1</sup>

Die Veränderung hin zu „In diesem Lande und in dieser Zeit“ stellt einen genaueren Bezug zur gegenwärtigen Situation her. Der Austausch von „genügt ein Weniges“ zu „In einem Augenblick“ verdeutlicht den Moment, in dem ein Leben wirklich endet. Und wenn in dem Lied das „ihr“ vor „unerträgliches Leben“ gestellt wird, dann führt es das persönliche Schicksal genau dieser Menschen sehr plastisch vor Augen.

Im Liedtext wird eine Zeit beschrieben, die als so unerträglich empfunden wird, dass es leicht dazu führen kann, sich das Leben zu nehmen. Brecht beschreibt nicht die eigentlichen Ursachen der unerträglichen Situation, sondern begleitende Umstände, die den Gedanken an Selbstmord zusätzlich noch verstärken können (z. B. „trübe Abende“, „hohe Brücken“ oder „die ganze Winterzeit“) und deshalb gefährlich seien. Das Wort „Selbstmord“ findet sich zwar im Titel, nicht aber in den Versen. Dort verwendet Brecht stattdessen die Umschreibung „das Leben fortwerfen“. Diese Formulierung verstärkt den Eindruck, dass das Leben in dieser Situation nichts mehr wert sei und dass es keinen Sinn mehr mache, sich dagegen aufzulehnen. Im ersten Vers („In diesem Lande und in dieser Zeit“) wird zwar demonstrativ ein Bezug zur Jetztzeit des lyrischen Ichs hergestellt, um welche Zeit es sich konkret handelt, bleibt allerdings ungenannt. Dass Eisler mit dem Rückgriff auf diesen Brecht-Text auf die Zeit des Nationalsozialismus anspielt, ergibt sich für den Rezipienten also erst aus dem Aufführungskontext des Hollywood-Liederbuchs.

### Über den Selbstmord – Die Liedkomposition von Hanns Eisler

Im Jahre 1942 formt Hanns Eisler im amerikanischen Exil aus diesem Text ein kurzes Lied im 4/4-Takt, das in der Druckfassung nur eine Seite füllt. Die Klavierbegleitung besteht aus einem wiederkehrenden anapästischen Rhythmus (Viertel-Viertel-Halbe) in wechselnden Akkorden. Das Versmaß des Anapästs wurde in der antiken Dichtung für Marsch- und Schlachtenlieder verwendet, da die Silbenfolge (kurz-kurz-lang) dem Ganzen einen vorwärts drängenden Charakter verleiht. Der schreitende Grundgestus deckt sich auch mit der von Eisler gewählten Tempobezeichnung *Andante molto* (= sehr gehend).

Vergleicht man eine normale Rezitation des Brecht'schen Textes mit dem Rhythmus und dem Tonhöhenverlauf der auskomponierten Singstimme des Liedes, fällt eine weitgehende Übereinstimmung auf. Eisler orientiert sich bei der Melodiebildung stark am Sprachduktus des Textes. Es scheint vielleicht selbstverständlich, dass sich die natürlichen Betonungen, die sich beim Rezitieren ergeben, auch in der Melodie wiederfinden. Dies ist aber bei einer Vielzahl von Liedkompositionen nicht unbedingt der Fall.

Das Schlusswort „fort“ ist in der Vertonung als vergleichsweise lange, hohe, im Fortissimo zu singende und zusätzlich noch mit einem *crescendo* versehene Note deutlich exponiert (T. 18).

Eine besondere Bedeutung bekommt auch die Vertonung von „Das ist gefährlich!“. Diese Worte werden in der Singstimme in der Hälfte des Liedes quasi mit einer umgekehrten Betonung auf den tiefsten Noten des Liedes und im vierfachen *pianissimo* gesungen, gefolgt vom Klavier, das diese Worte als Echo wiederholt und dadurch seine stark distanzierte Haltung der Akkorde verlässt.

Der folgende Einsatz „Denn angesichts dieses Elends“ (T. 12 ff.) wirkt nach dieser auch im übertragenen Sinne tiefsten Stelle des Liedes wie eine Reprise – die gleichen Töne, der gleiche Rhythmus, die gleichen Harmonien wie am Anfang. Aber schon im 3. Takt verändert sich der Melodieverlauf, wird das Motiv von „das ist gefährlich“ mit anderem Text zweimal wieder aufgenommen, um in die Extreme des Schlusses zu münden; einerseits ein *subito fortissimo* im Klavier mit einem geschichteten Akkord und dem fast schon geschrienem Schlusswort „fort“, andererseits das nonverbale Melodiezitat „das ist gefährlich“ im vierfachen *pianissimo* als ferner Nachhall im Klavier (s. NB1 und NB2 auf S. 23).

### Über den Selbstmord – Interpretationsvergleiche

Betrachtet man vor diesem Hintergrund nun verschiedene musikalische Interpretationen des Liedes, stellt sich die Frage, wie weit Interpretieren ihren eigenen Vor-

lieben und Überzeugungen folgen dürfen: Wie versteht man z. B. ein *Andante molto*? Mehr schreitend im Sinne des Wortes *Andante* oder doch eher langsamer im Sinne des angefügten Attributs *molto*? Wie verhält man sich zu den extremen Dynamikwechseln, die Eisler vorschreibt (vierfaches *pianissimo* im unmittelbaren Gegensatz zum *fortissimo*)? Entscheidet man sich eher für ein gesungenes, sprechendes Legato oder eher für ein deklamierendes Singen?

Im Folgenden will ich verschiedene Interpretationen vorstellen und dabei den Versuch unternehmen, keine Wertung einfließen zu lassen. Dabei wird es sicher nicht ganz gelingen, meine eigene Hörerfahrung, meine Überzeugung und letztlich auch meinen Geschmack unberücksichtigt zu lassen. Eine zusätzliche Herausforderung besteht darin, dass die Leser die Hörbeispiele nicht zur Verfügung haben und auf meine Beschreibungen angewiesen sind.

Von den sechs Versionen dieses Liedes werden vier mit der originalen Klavierbegleitung gesungen, davon zwei von Frauen und zwei von Männern. Die anderen beiden Fassungen werden nicht nur von Schauspielern interpretiert, sondern wurden zudem bearbeitet und für andere Begleitinstrumente arrangiert.

Diese Art des Interpretationsvergleichs ist auch Bestandteil meines Unterrichts für Liedgestaltung, jedoch eher innerhalb der Literaturkunde, als im Einzelunterricht. Bei der Einstudierung eines Liedes sollten die Studierenden allerdings erst zu einer eigenen Haltung gefunden haben, bevor sie diese mit anderen Interpretationen vergleichen. Im Literaturkundeunterricht habe ich sehr gute Erfahrungen damit gemacht, an dieser Stelle nicht die Namen der Interpreten zu nennen, um etwaige Vorkenntnisse oder Vorurteile auszuklamern.

1. *Version*: Eine auf Chanson spezialisierte Musikerin singt dieses Lied mit technisch gut geführter Stimme pur nach dem Notentext. Auffallend ist, dass sie die von Eisler in den Noten verlängerten Absilben (T. 14: „Elends“; T. 15: „Menschen“) betont kurz nimmt, um den Text nicht zu verfälschen. Die Akkorde im Klavier werden streng im Tempo gespielt und im *non legato* mit wenig Pedal deutlich voneinander abgesetzt.

2. *Version*: Eine klassisch ausgebildete Sängerin interpretiert das Lied mit professioneller Singstimme. Ihre Priorität liegt aber auf der Deklamation des Textes, den sie entsprechend der Aufführungspraxis der Entstehungszeit (40er Jahre) einfärbt. Dies zeigt sich deutlich

und die gan-ze Win-ter-zeit da-zu; das ist ge-fähr-lich!

Denn an-ge-sichts die-ses E-lends

NB 1: T. 8-13

ihr un-er-träg-li-ches Le-ben fort...

NB 2: T. 17-19

am gerollten ‚r‘ und an stark gefärbten Umlauten („*gefährlich*“ und „*unerträglich*“). Diese Priorität des Textes gegenüber der Melodie zeigt sich auch z. B. in den Takten 8/9, wenn die Interpretin das Wort „*Winterzeit*“ stärker betont als das beginnende „*und*“. Die Klavierbegleitung ist unauffällig. Das gewählte Tempo ist das schnellste unter den sechs Vergleichsaufnahmen.

3. *Version*: Ein ausgebildeter Sänger singt das Lied im gestützten *Legato*. Man spürt durch die Farbe seiner Stimme und die Intensität des Ausdrucks die hohe innere Beteiligung. Er entscheidet sich, die hohen betonten Phrasenanfänge („*Selbst die Stunden*“ bzw. „*Und die ganze Winterzeit dazu*“) im Falsett zu beginnen und im *crescendo* fortzufahren, was dazu führt, dass die Enden der Sätze wesentlicher werden („*zwischen Nacht und Morgen*“, „*Winterzeit dazu*“). Er betont das Wort „*angesichts*“ (T. 12/13) entgegen den ausnotierten Melodieschwerpunkten auf der ersten Wortsilbe und scheut sich nicht, die oben genannten Absilben besonders lang zu singen, auch wenn sich daraus ein im Notentext nicht angegebenes *crescendo* ergibt. Der Klavierpartner ist spürbar auf gleicher Augenhöhe mit dem Sänger, er füllt mit großer Spannung den Raum zwischen den Akkorden. Die Schlüsselstelle des Liedes („*das ist gefährlich*“) wird hier nicht mehr wirklich gesungen, sondern eher geraunt. Das Echo im Klavier geht mit einem *ritardando* einher.

4. *Version*: Dieses Duo wählt ein extrem langsames Tempo, das sofort ein völlig anderes Licht auf das Lied wirft. Jede Silbe, jede Note, jeder Akkord bekommen dadurch eine gesteigerte Aufmerksamkeit, das Lied wirkt insgesamt dunkler. Dazu wird der erste Teil konsequent im *pianissimo* und die Schlüsselstelle („*das ist gefährlich*“) wirklich im vierfachen *pianissimo* gesungen und gespielt. Danach wird der leise Duktus bis zum Schluss durchgehalten, so dass das *fortissimo* auf dem Schlusswort „*fort*“ (dem Notentext absolut getreu) unvermittelt herausplatzt. Danach stürzt der Pianist, der die Akkorde während des Liedes mit bedrohlicher Konsequenz spielt, für das abschließende Zitat zurück in ein vierfaches *pianissimo*.

5. *Version*: Eine Schauspielerin singt das Lied in einer bearbeiteten Version. Motive der Melodie werden in einem Cellosolo quasi improvisierend vorangestellt. Die Begleitung während des Liedes übernehmen das Cello (in gebrochen gespielten Akkorden) und eine Klarinette, die bei wesentlichen Textstellen die Melodie mitspielt. Auf dem Schlusswort des Textes erklingt plötzlich ein Becken. Abschließend wird von den Instrumenten über das Motiv „*das ist gefährlich*“ ausführlich improvisiert. In dieser Version wird sehr schlicht gesungen, mit großer Natürlichkeit und einer lakonischen Haltung hinsichtlich des Sprachdukts. Der Ausdruck wirkt dadurch eher schmucklos, fast trocken, eher wie eine Erzählung.

6. *Version*: Auch in dieser Bearbeitung gibt es ein von Eisler ursprünglich nicht vorgesehenes Vor- und Nach-

spiel. Die Akkordfolge des Liedes wird von Bläsern und Klavier in einer düsteren Klangmischung vorangestellt. Der Schauspieler singt nicht wirklich, sondern erzählt mit brüchiger Stimme den Text auf Tonhöhe. Es klingt, als habe der Schauspieler bewusst ein vorgegebenes Nicht-Können als Stilmittel gewählt. Auffallend ist sein Schneller- und Lauterwerden bei den Worten „*denn angesichts dieses Elends werfen die Menschen*“. Das Nachspiel bringt die Melodie noch einmal von einem Saxophon gespielt, das von einem nicht im Metrum spielenden Schlagwerk gestört wird. Gemeinsam steigern sich die Instrumente zu einem dissonanten Schlussakkord.

Will man die sechs Interpretationen miteinander vergleichen, könnte man folgenden Fragen nachgehen:

- Welche Version berührt subjektiv am meisten?
- Welche Version transportiert am treffendsten die Textaussage von Brecht?
- Welche Version kommt Eislers Intention am nächsten?

Unter diesen Perspektiven lassen sich alle sechs Aufnahmen noch einmal differenziert beleuchten:

- Die Interpreten der 1. *Version* singen und spielen den ergreifenden Text so schön und schlicht, dass aus der Diskrepanz zwischen der Textaussage und der Ästhetik des Vortrages eine große Spannung erwächst und man sich leicht anrühren lässt.
- Bei der 2. *Version* wird man durch die verfremdende Diktion der Sängerin quasi in eine andere Zeit geführt, die zwar an Eislers Art zu deklamieren erinnert, aber aktuell nicht mehr gültig scheint. Die Spannung der anapästischen Akkorde im Klavierpart kommt in dieser Version nicht genügend zum Ausdruck, da diese mit zu weichem Anschlag, viel Pedal und in rein begleitender, statt mitgestaltender Manier gespielt werden.
- Im Gegensatz dazu interpretiert das Liedduo in der 3. *Version* hörbar mit starker innerer Beteiligung und gleich verteilter Spannung im Gesang und Klavier, fügt noch ein *crescendo* hinzu, verlässt dadurch den schlichten Songcharakter und wendet das Ganze hin zu einem Kunstlied.
- Die Gleichberechtigung der Partner und die Hinwendung zum Kunstlied gilt auch für die 4. *Version*, die sich bezüglich der Dynamik am engsten an den Notentext hält, vom Tempo her aber deutlich langsamer als das angegebene *Andante molto* ist. Dadurch wird aus dem vom Komponisten intendierten Schreiten eher ein dumpfer Trauermarsch.
- Nicht besonders überraschend kommen die Versionen der Schauspieler dem lakonischen Ausdruck des Brecht-Textes am nächsten. In diesen Versionen, eventuell auch durch die Bearbeitungen unterstützt, scheinen die Begleitakkorde mehr im Hintergrund zu stehen und den Text eher zu untermalen, als ihn

auf Augenhöhe mitzugestalten. Daher bekommen die hinzugefügten Vorspiele und Nachspiele eine andere Notwendigkeit. Eisler hingegen brauchte in seiner Komposition nur die schlichten Begleitakkorde im Klavier, diese aber mit größtmöglicher innerer Spannung gespielt. Während die Schauspielerin in der 5. *Version* den Text fast schon mit Understatement singt, was ihn in seinem Ausdruck nur zu verstärken scheint, kommt die 6. *Version* den Intentionen am nächsten, wie sie von Eisler selbst überliefert sind: „Der Sänger soll sich in die Musik nicht hingebungsvoll einfühlen, sondern *seine* Noten referierend bringen, wie ein Referat in einer Massenversammlung, also kalt, scharf und schneidend. Besonderen Wert wird auf Deutlichkeit des Textes gelegt, auf präzise Deklamation. Um ja keinen Zweifel zu lassen, dass es ihm darum geht, die Aura des Konzertes gründlich zu zerstören, gibt Eisler zu dem Chorsatz ‚Kurze Anfrage – Lied der Arbeitslosen‘ die Anweisung: *Dieses Lied singt man eigentlich am besten so: Zigarette im Mundwinkel, Hände in den Hosentaschen, lässige, etwas gebeugte Haltung, leicht grölend, damit es nicht zu schön klingt und niemand erschüttert wird.*“<sup>2</sup>

Damit folgt Eisler den Ideen des Verfremdungseffektes in Brechts epischem Theater, in dem sich der Schauspieler nicht in seine Rolle einfühlen, sondern distanziert spielen soll. Es geht ihm nicht darum, Furcht und Mitleid beim Zuschauer zu erzeugen, sondern an seine Vernunft, an seinen Verstand zu appellieren. Für die Liedgestaltung bedeutet diese Haltung, dass der Zuhörer mehr von den Textinhalten zum Nachdenken angeregt werden soll, als vom emotionalen Erleben der Interpreten berührt zu sein.

Die Hörbeispiele:

1. *Version*: Sylvia Anders und Dietrich Justus Noll, Acanta 1979
2. *Version*: Roswitha Trexler und Jutta Czapski, Berlin Classics 1996
3. *Version*: Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann, Orfeo 1987
4. *Version*: Matthias Goerne und Eric Schneider, Decca 1998
5. *Version*: Dagmar Manzel, Bearbeitung von Tal Balshai, privat 2012
6. *Version*: Joseph Bierbichler, Heiner Goebbels, Ensemble Modern ECM 1998

### Vom Sprengen des Gartens – Der Text von Bertolt Brecht

Um die Frage des von Eisler propagierten Aufführungsideals noch näher betrachten zu können, werden im Folgenden zwei Versionen des Liedes *Vom Sprengen des Gartens* vorgestellt, von denen eine Hanns Eisler selber vorträgt.

*Oh Sprengen des Gartens, das Grün zu ermutigen.  
Wässern der durst'gen Bäume,  
gib mehr als genug, gib mehr, gib mehr als genug.*

*Und vergiss auch nicht das Strauchwerk,  
auch das beerenlose nicht,  
das ermattete,  
und übersieh nicht zwischen den Blumen das Unkraut,  
das auch Durst hat.*

*Noch gieße nur den frischen Rasen  
Oder den versengten nur,  
auch den nackten Boden erfrische du, erfrische du.*

Der Text des Liedes geht ursprünglich auf einen Journal-Eintrag Brechts aus dem Jahre 1942 zurück, in dem er schreibt: „*was ich gern mache, ist das wässern des gartens. merkwürdig, wie das politische bewusstsein all diese alltäglichen verrichtungen beeinflusst. woher sonst kommt die sorge, eine stelle des rasens könnte übersehen werden, die kleine pflanze dort könnte nichts abbekommen, oder weniger, der alte baum dort könnte vernachlässigt werden, weil er so stark aussieht. und unkraut oder nicht, wasser braucht, was grün ist, und man entdeckt so viel grünes in der erde, wenn man erst einmal zu gießen anfängt.*“<sup>3</sup>

Über die Zusammenarbeit zwischen Eisler und Brecht erzählt Hanns Eisler selbst Folgendes: „*Ich schrieb damals wirklich ein Hollywooder Liederbuch, d. h. ich schrieb fast jeden Tag, manchmal auch mehr, zumindestens ein Lied, entweder nach einem Text von Brecht oder Hölderlin [...] und in eine große Mappe schrieb ich drauf ‚Hollywooder Liederbuch‘. Und sag ihm, das ist so mein Zeitvertreib, das ist so, was ich neben der Arbeit mache. Denn ich schrieb ja ganz andere Sachen in Hollywood, vor allem Orchesterwerke. Man leidet ja auch in diesem ungeheuren ozeanischen Klima, nicht wahr, an einer fehlenden Konzentration. Brecht beklagte sich auch gesundheitlich, es wäre ihm alles zu lau und zu milde, und es gibt keine Unterschiede zwischen den Jahreszeiten, und diese ewige Blumenblüherei wäre überhaupt schon zum Kotzen, nicht wahr. Kurz und gut, er war bitterlich, er war ganz verbittert darüber, und das führte ihn auch zu diesem ganz knappen und konzisen Stil als Gegengift. Da darf man sich auf keinen Fall gehen lassen, wenn die Luft so milde ist, meinte er.*“<sup>4</sup>

Der Text beginnt mit einem Ausruf „Oh“, worin sich ein Erstaunen ausdrückt, das Brecht ja auch in seinem Journalbeitrag beschreibt („*merkwürdig, wie*“). Das Wort „*Sprengen*“ statt „*Wässern*“ ruft in seiner Doppeldeutigkeit Assoziationen von Gewalt und Zerstörung hervor. In vielen Bildern werden die Bedürftigen, die Schutzlosen, die Gefährdeten gezeigt („*durstig*“, „*ermattet*“, „*das Unkraut, das auch Durst hat*“, „*der nackte Boden*“). Der Blick des Betrachters geht über die Bäume hinunter zu den Sträuchern und Blumen und dazwischen zum Unkraut. Bis hierher erinnert dieser Blick noch an andere lyrische Darstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts (z.

B. an Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“). Doch dann wird der „nackte Boden“ erwähnt, der erfrischt werden soll. Das führt über die Beschreibung der Notwendigkeit des Wässerns in einer heißen und trockenen Umgebung hinaus und schildert im Subtext die Unerträglichkeit der im scheinbaren Überfluss und Sicherheit lebenden Exilanten gegenüber den gefährdeten Menschen im kriegsrischen Europa.

### Vom Sprengen des Gartens – Die Liedkomposition von Hanns Eisler

Auch für die Vertonung dieses Textes findet Hanns Eisler 1943 eine eher monotone Klavierbegleitung: durchgehende Achtelanschlüge in einem *Andante con moto*. Zusätzlich gibt er an, dass die Anschläge kurz und *staccato* zu spielen seien – mit gelegentlichen Akzenten und später auch mit hinzugefügten Haltetönen im Bass, die sich zu Basslinien im Sinne eigenständiger Gegenstimmen entwickeln (T. 11-13 in der linken Hand). In der Singstimme fällt wie schon im Lied *Über den Selbstmord* die weitgehende Übereinstimmung der Melodiebildung mit dem natürlichen Sprachduktus auf. Die Melodie soll im *piano* und „leicht“ gesungen werden, was eine heitere Stimmung nahe legt, die aber durch die dissonante und penetrante Klavierbegleitung konterkariert wird.

Die Aussage „gib mehr als genug“ wird auffallend eindringlich wiederholt, beim ersten Auftreten wird das Wort „als“ aus der Melodielinie herausgehoben und dadurch quasi gegen den Text gebürstet. In Takt 20 fällt sich der Text selber ins Wort nach „das ermattete“ – „und übersieh nicht“, was die Dringlichkeit dieses Tuns unterstreicht. Genau wie der überdeutliche *sfz*-Akzent auf unbetonter Taktzeit bei dem Wort „Durst“. Durch diese verfremdenden Mittel wird deutlich, dass die ursprünglich betont heitere Stimmung des Liedes nur vorgetäuscht ist und dass es sich auch in diesem Lied um existenzielle Aussagen handelt.

Im letzten Teil des Liedes verwendet Eisler musikalische Wendungen aus dem klassisch-romantischen Liedgut, die im Gegensatz zum Text stehen: eine Wechselnotenfigur (T. 28-29) mit anschließender Sequenzierung (T. 30-31) zu den Worten „Noch gieße nur den frischen Rasen“ und aufsteigende Sextenfiguren bei „nackten“, bzw. Septsprung bei „erfrische“, wobei die letztere Figur tatsächlich das Wort ‚Erfrischung‘ zu malen scheint. Das Ende des Liedes bleibt jedoch ohne wirklichen Abschluss – die Singstimme schließt in Quintlage (T. 39), die Achtelrepetitionen im Klavier geben den Eindruck eines stetigen Fallens durch eine chromatisch absteigende Linie in der Mittelstimme und enden abrupt ohne *ritardando* oder Schlussakkord. Dazu meint Hennenberg, dass sich Eisler im Hollywooder Liederbuch zwar durchaus an die Tonalität und an vertraute musikalische Gesten halte, „aber Wort und Ton treten zueinander oft in Widerspruch, in den flüssigen

Ablauf sind hin und wieder ‚Fremdkörper‘ eingesetzt, auch werden die überlieferten Bausteine nach neuen konstruktiven Verfahren geordnet. Besonders verräterisch sind die Schlüsse, die nämlich in der Regel keinen Punkt setzen, also die Tonalität bestätigen, sondern offen bleiben, sie mithin in der Schwebe lassen, als solle damit ausgedrückt werden, dass ein Weiterdenken, ein Zu-Ende-Denken erforderlich ist.“<sup>5</sup> (s. NB 3, 4 und 5 auf S. 27)

### Vom Sprengen des Gartens – Interpretationsvergleich

Die Interpreten Matthias Goerne (Bariton) und Eric Schneider (Klavier) nehmen das Lied ganz im Sinne der erwähnten Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen sehr heiter und beschwingt. Die Dissonanzen im Klavier werden durch einen duftigen Anschlag abgemildert. Die vom Komponisten als Fremdkörper eingestreuten Akzente (z. B. auf „Durst“) werden in die Linie eingefügt. Wenn man dem Text nicht genau folgt oder nicht vorher schon weiß, in welcher Zeit und Situation dieses Lied entstanden ist, könnte man es in dieser Version für ein hübsches, eher harmloses Lied halten.

Betrachten wir abschließend, wie Eisler selber dieses Lied vorträgt, mit Andre Asriel am Klavier, der die Klavierachtel recht spitz und klopfend interpretiert.

Bei der Melodiegestaltung fällt eine sängeruntypische Stimmführung auf. Hervorgehoben wird von Eisler das erwähnte, aus der Melodielinie herausragende „als“ (T. 9), anschließend wird der Satz durch Betonung der letzten beiden Worte „gib mehr als genug“ mit Nachdruck beendet. Deutlich dargeboten werden auch die hemiolischen Rückungen bei „das Unkraut, das auch Durst hat“ inklusive der angegebenen *crescendi* und Akzente. An den zuvor schon erwähnten romantisierenden Stellen singt Eisler betont unsängerisch ohne *legato*. Insgesamt nimmt er die Melodie sehr frei, zieht manchmal das Tempo an oder verlangsamt bei einzelnen Worten. Im Nachspiel beschleunigt der Pianist, so dass das abrupte Ende umso stärkere Wirkung zeigt. Durch all diese Mittel spürt man unterhalb der freundlichen Stimmfarbe und des heiteren Tempos eine bohrende Aussage. Nur durch das betonte Gestalten der unkonventionellen Stellen wird der bedrohliche Subtext wirklich verständlich.

### Authentizität versus Individualität der Liedgestaltung – ein persönliches Fazit

Als InterpretIn kommt man immer wieder auf die Frage zurück, wie weit man den Absichten des Komponisten folgen kann und soll. Zum einen ist es nicht möglich, ganz genau zu wissen, wie es der Komponist in seiner Zeit gemeint bzw. gehört hat (Stichwort: Originalklang). Zum anderen kann die Notensprache selbst trotz aller Zeichen (Akzente, *crescendi*, Tempo-, Ausdrucks- oder Dynamikangaben etc.) nur Hinweise

das Grün zu er - mu - ti - gen. Wäs - sern der durst' - gen Bäu - me, gib mehr als ge -

nug, gib mehr, gib mehr, gib mehr als ge - nug

NB 3: T. 5-14

das er - mat - - te - te, und ü - ber - sieh nicht zwi - schen den Blu - men

das Un - kranut, das auch Durst hat.

NB 4: T. 18-26

er - - fri - - sche du.

NB 5: T. 37-44



Abb. 1: Aspekte der Liedgestaltung

auf die Intentionen des Urhebers geben. Bei der Erarbeitung einer Interpretation decodiert man quasi die Notenschrift und versucht, sie zum Leben zu erwecken. Dazu gehört unbedingt ein respektvoller Umgang mit dem Geschriebenen. Dennoch muss jedes Werk in die heutige Zeit übertragen werden. Daher bin ich persönlich nicht der Meinung, dass man aufgrund einer Originalaufnahme des Komponisten die Lieder des *Hollywooder Liederbuchs* nun für immer in der Art interpretieren müsste, wie Eisler sie vorgibt.

Liedgestaltung heißt für mich, zuallererst ein tiefes Verständnis für das dem Lied zugrunde liegende Gedicht zu bekommen – ein Gespür für die Zeit, in der es entstanden ist und ein Bewusstsein für die eigene Haltung, mit der ich dem Textinhalt begegne. Danach decodiere ich die Notenschrift und verbinde mein Verständnis des Textes mit der Musik und den Absichten des Komponisten. Etwaige Widersprüche sind willkommene Ausgangspunkte für Fragen der Interpretation. Dies gilt gleichermaßen für den Klavierpart. Welche Rolle gibt der Komponist den Pianisten? Sollen sie unterstützen oder dienen, stehen sie im Dialog oder gar im Widerspruch zur Gesangstimme? In jedem Falle ist es die Aufgabe der Pianisten, den Text mitzugestalten und als eigenständige musikalische Partner die Sänger zu tragen und ihnen den Raum für eine gemeinsame Interpretation zu bieten.

Im Unterricht achte ich sehr darauf, dass die Haltung, die Gestaltung, der Vortrag des Liedes zu den jeweiligen Sängern und Pianisten passt und aus den Personen heraus entwickelt ist. Ich kommentiere sofort, wenn ich spüre, dass jemand etwas machen will, was er oder sie vielleicht gehört hat oder effektiv findet. Häufig erlebe ich aber auch Scheu, sich auf den Ausdruck eines Liedes einzulassen. Durch häufige Rezitation des Textes, durch Ausprobieren alternativer Gestaltungsvorschläge, durch gelegentliches Übertreiben oder durch konkretes inhaltliches Nachfragen fordere

ich die Studierenden heraus, damit sie im besten Falle zu einer authentischen und eigenständigen Gestaltung finden. Wenn es den Interpreten am Ende gelingt, mit ihrer Version zu überzeugen, das Publikum zu berühren und es in irgendeiner Form zum Nachspüren oder gar zum Nachdenken anzuregen, dann ist dies meiner Meinung nach eine gültige Interpretation.

### Anmerkungen

- 1 BRECHT, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke, Band II, Stücke 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- 2 HENNENBERG, Fritz (1986): *Hanns Eisler*, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, S. 29.
- 3 BRECHT, Bertolt (1973): *Arbeitsjournal*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 533: Eintrag vom 20. Oktober 1942.
- 4 EISLER, Hanns (2006): „Der Brecht und ich – Hanns Eisler in Gesprächen und Liedern“, Musikhörbuch-CD, Berlin Classics. Transkription: Karola Theill.
- 5 HENNENBERG (1986), S. 68.