

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1990)

Heft: 26

Artikel: Wie soll man Hanns Eislers Lieder singen? = Comment chanter les lieds de Hanns Eisler? : L'interprétation de Dietrich Fischer-Dieskau

Autor: Csipák, Károly

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928113>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wie soll man Hanns Eislers Lieder singen?

Comment chanter les lieds de Hanns Eisler?
L'interprétation de Dietrich Fischer-Dieskau

Zeile, Unterteilung vom neunten Takt, von der neunten Note an, analog dem melismatischen Vortrag, der in der zweiten Zeile einsetzt. Darüber hinaus sind die Übereinstimmungen im melodischen Profil (Emily T. 9-12, «solvet saeculum in favilla», und natürlich auch Kane T. 5-6) mit Händen zu greifen. In der Musik, die zu den Höhepunkten in Kanes Laufbahn erklingt, ist damit, unausgesprochen, doch unüberhörbar, das Ende stets schon gegenwärtig: *dies irae*. So, wie in der filmischen Erzählung die Höhepunkte dargestellt werden, nachdem längst klar ist, dass das alles nicht von Dauer sein wird.

Ein Gesamtkunstwerk?

Ein Schlenker noch zum Schluss. Hollywood-Komponisten, nicht gerade Bernard Herrmann, meines Wissens, aber etwa Max Steiner oder Miklos Rozsa, beriefen sich in ihrer Arbeit oft und gerne auf Richard Wagner, und unter-

mittelbar zugänglich mache, das jedenfalls leistet die Musik zu «Citizen Kane» im Verein mit den Bildern und als ein Strang in einem sorgfältig austarierten audio-visuellen Konstrukt. Fast wichtiger scheint mir allerdings, wie die Musik solches zustandebringt. Nämlich indem sie konsequent, von den ersten Takten weg, Vertikale und Horizontale gleichermaßen in den Dienst des dramaturgischen Konzepts stellt, Perzeption zuhänden derer, die Zusammenhänge zwischen Motiven und thematischen Gestalten hörend zu reflektieren nicht gewohnt sind, über unmittelbar einleuchtende klangliche Invention steuernd, und für die anderen zusätzlich, in einer tiefer liegenden Schicht, Bezüge ausbreitend, die differenzieren, was an der Oberfläche wahrgenommen werden kann. So, und nur so, ist in einem Massenmedium mit Anstand zu arbeiten.

Hansjörg Pauli



stellten, der Tonfilm sei so etwas wie die Inkarnation dessen, was Wagner sich als Gesamtkunstwerk erträumt habe.

Ich möchte mich ja nun nur ungern zum Anwalt solch mehrheitlich oberflächlicher Gleichstellungen machen – und wenn ich's mögen sollte, dann wäre es mir wichtig, zuerst einmal zu begreifen, was Wagner selber denn unter dem Etikett «Gesamtkunstwerk» verstand; ganz so einsichtig ist das ja keineswegs.⁴ Gesetzt indes, ich hätte das begriffen: dann denke ich schon, dass ich nach Belegen oder auch nur Beispielen lieber im Umkreis des Hollywood-Films suchen würde als da, wo Film-Theoretiker notorisch suchen, wenn das Stichwort Wagner fällt: bei Eisenstein, diesem schrecklichen Mystiker (und insofern, dies allerdings, Geistesverwandten Wagners). Und dass eines dieser Beispiele «Citizen Kane» sein könnte. Was Wagner einmal der Musik im Musiktheater abforderte, dass sie die poetischen Absichten dem Gefühl un-

Dieser Aufsatz stellt eine überarbeitete deutsche Fassung der «Appunti per una relazione sulla musica di «Citizen Kane» dar, die der Verfasser im Rahmen des Convegno «Musica e Cinema» am 22. August 1990 in Siena vorrug.

¹ Bernard Herrmann, «Score for a Film», The New York Times, 25. Mai 1941. Ted Gilling, «The Colour of Music. An Interview with Bernard Herrmann», in «Sight and Sound» 41, Nr. 1, Winter 1971/72. Pat Gray, «Interview with Bernard Herrmann», in Irwin Bazelon, «Knowing the Score. Notes on Film Music», New York 1975.

² Lothar Prox, «Bernard Herrmann. Eine monographische Skizze», in Filmmusik-Info, Heft 1, Köln 1979.

³ Eine gründliche Untersuchung dazu liegt als Seminararbeit 1989 im musikwissenschaftlichen Institut der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/Main vor: Thomas Oliver Walendy / Tania Schmitz, «Rosebud und Power, zwei Leit-motive in Orson Welles' «Citizen Kane»».

⁴ Vgl. etwa Carl Dahlhaus in «Neues Handbuch der Musikwissenschaft», Bd. 6, Wiesbaden 1980.

Wie soll man Hanns Eislers Lieder singen?

Zu Dietrich Fischer-Dieskaus Interpretation

Hanns Eisler gehörte zu jener Generation von Schönberg-Schülern, welche die Arbeit im «Verein für musikalische Privataufführungen» trug. Der Grundsatz dieses Musizierens war: das kompositorische Denken bestimmt die Aufführung. Von Eisler-Liedern existieren vom Komponisten selbst und von Sängern, mit denen er gearbeitet hat, Tondokumente, die Aufschluss über eine authentische Ausführung geben. Sie zeigen, dass es Eisler in erster Linie darauf ankam, dass der Sänger wie ein Instrumentalist die musikalischen Gedanken fasslich darstellt, so dass Tonfall und Interpunktion der Musik mühelos zu erkennen sind. Da die komponierten musikalischen Charaktere die Interpretation des vertonten Textes bereits enthalten, entsteht ein Pleonasmus oder sogar ein Widerspruch, wenn der Sänger den Text noch einmal zu interpretieren versucht. Dies gilt nicht nur für Eisler, sondern für das Kunstlied seit Schubert generell. Dagegen hat sich mit Dietrich Fischer-Dieskau gerade die Akzentuierung des Suggestiv-Psychologischen auf Kosten einer Darstellung des *musikalischen* Textes weitgehend durchgesetzt. Der Autor weist im einzelnen die Unterschiede von Fischer-Dieskaus Interpretationen zu den authentischen Aufnahmen Eislerscher Lieder durch Irmgard Arnold und Günter Leib nach.

Comment chanter les lieds de Hanns Eisler? L'interprétation de Dietrich Fischer-Dieskau Hanns Eisler appartient à la génération d'élèves de Schönberg qui avaient la charge de la «Société des exécutions musicales privées», association dont le principe était: l'intention compositionnelle détermine l'exécution. Quant aux lieds d'Eisler, il en existe des enregistrements dus au compositeur lui-même, ou à des chanteurs avec qui il avait travaillé, et qui donnent donc une indication sur la manière authentique de les chanter. Ces documents montrent qu'Eisler souhaitait surtout que, tel un instrumentiste, le chanteur ait une vision concrète de la pensée musicale, afin que le ton et l'articulation de la musique se reconnaissent sans peine. Comme les figures musicales notées comprennent déjà l'interprétation du texte mis en musique, il y a pléonasmе, voire contradiction, dès que le chanteur tente d'interpréter une nouvelle fois le texte. Cela ne vaut d'ailleurs pas seulement pour Eisler, mais en général pour tout le lied savant depuis Schubert. Or, en soulignant l'aspect psychologique et suggestif, Dietrich Fischer-Dieskau a imposé un style qui nuit à la mise en valeur du texte musical proprement dit. L'auteur analyse en détail les différences entre les interprétations, par Fischer-Dieskau, des lieds d'Eisler, et celles, plus authentiques, d'Irmgard Arnold et de Günter Leib.

Von Károly Csipák

Im Konzert sang sie dann die älteren Lieder und insbesondere die George-Lieder viel zu dramatisch (etwas ordinär), alles aus dem Wort gestaltend, statt aus der Musik. Mit einem Wort: der jetzt übliche Stil. Infolgedessen wirkte in den George-Liedern auf mich nur eines ganz, während mir manches geradezu unverständlich wurde.
Arnold Schönberg, 1912

Also, ich finde das abscheulich. Das Lied ist besser, glaube ich, als ich es gesungen habe ... Das muss freundlich gesungen werden, nicht gebelt werden – wie ein gekränkter Dackel ... Jedenfalls schäme ich mich sehr, dass ich so schlecht gesungen habe, obwohl ich kein Sänger bin ... Es ist dramatisch und unsinnig ... Man müsste es ganz leicht, entspannt und fröhlich singen ... Ich finde es ungeheuer schwach, auch teilweise dämonisch, auch mit einer – da kann man nur sagen: Selbstgenügsamkeit der eigenen Verzweiflung und des eigenen Nie-

dergangs, die ich unappetitlich finde ... Schubert wird auch entsetzlich schlecht gesungen ... Man müsste also erstens eine sehr gute Stimme haben, eine grosse Musikalität und das, was ich «musikalische Intelligenz» nenne. Dass, wenn zum Beispiel das Wort «Frühling» kommt, der Sänger nicht den Frühling durch Schmelz in der Stimme andeutet ... Glauben Sie mir, kein berühmter Sänger singt wirklich richtig Schubert oder Schumann oder Brahms oder Hugo Wolf. Die Barbarei in der musikalischen Interpretation ist erstaunlich ... Es ist ganz erstaunlich, wie auch die Klassiker missverstanden werden. Wie aus Schumann ein sentimentales Geschmalze wird, aus Schubert, dem höchst originellen, nervösen Komponisten, irgendwie eine Art Unterhaltungsmusik wird – das ist ganz erstaunlich. Auch bei den besten Interpreten.

Hanns Eisler, 1961

Hanns Eisler hat im Westen als polemisch und amüsant formulierender Musikschriftsteller zeitweilig grossen Anklang gefunden. In deutlichem Widerspruch dazu steht seine gänzliche Unbekanntheit als Komponist, was die traditionellen Genres anbelangt. Wohl wird seine Musik hie und da aufgeführt,

meist von politisch motivierten Gruppen (und dann mit entsprechendem Schwerpunkt auf der politischen Gebrauchsmusik), zuweilen auch von störrischen Einzelgängern, denen sie gefällt. Aber von einer «normalen» Rezeption kann nicht die Rede sein. Schuld an der Zurückhaltung der Musiker und

Veranstalter waren bisher wohl vornehmlich seine politische und seine damit eng zusammenhängende ästhetische Haltung. Das Odium des überzeugten Kommunisten wird ihm geschadet haben, und sei es nur, dass es sich nicht gehörte, eine Klaviersonate oder das Streichquartett des Komponisten der DDR-Hymne aufzuführen, auch wenn einem persönlich dieses Bekenntnis Eislers nichts ausmachte oder gar gleichgültig war. Musikalisch wird schwerer gewogen haben, dass er zu jener Generation gehörte, deren Glauben an die Kunstreligion der Erste Weltkrieg zerstört hatte. Im Kampf gegen die Musikanschauung der Jahrhundertwende war Eisler einer der engagiertesten und polemischsten Wortführer und ebenso einer der konsequentesten Schöpfer einer in ihren Mitteln vereinfachten Tonsprache. Das schadete ihm, als nach dem Zweiten Weltkrieg die jüngeren Komponisten im Westen gegen alles Front machten, was einerseits nach Schdanow, andererseits nach Neoklassizismus zu klingen schien. So sehr seine Musik – ohne wirklichen Erfolg – in der DDR offiziell verbreitet wurde, so sehr wurde sie in der Bundesrepublik – mit grossem Erfolg – verdrängt.

Diese Verdrängung ist durch ein, man muss schon sagen: spektakuläres Musikereignis im Dezember 1987 durchbrochen worden. Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann widmeten dem so gründlich verschmähten Komponisten einen ganzen Liederabend, seinerzeit ein keineswegs selbstverständlicher Akt von Zivilcourage. Für die Schallplatte (Hanns Eisler: Lieder; Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton, Aribert Reimann, Klavier; Teldec 8.44092) neu aufgenommen, steht das Programm dieses Konzerts nun zur Diskussion.

Die Aufführungspraxis des Schönbergkreises ...

Von Eislers Musik geht eine Herausforderung aus, die nicht nur mit seiner politischen Einstellung zusammenhängt, sondern auch mit seiner musikalischen Herkunft aus der österreichisch-deutschen Tradition. Es ist schon eigenartig, dass der profilierteste politische Komponist Deutschlands ein – wenngleich, wie er selbst sagte, renitent – Schüler von Arnold Schönberg gewesen war. Die Frage, ob er zur Wiener Schule gehört, ist bis heute umstritten und war wohl auch ihm selbst nicht geheuer. In wesentlichen Punkten des musikalischen Denkens, nicht nur kompositionstechnisch, gehört er unbestreitbar dazu. Er war geprägt von dem Formenkanon der Wiener Klassik, dem von Bach herrührenden motivisch-thematischen Verfahren und – aus noch näher zu beschreibenden Gründen – von der im Schönbergkreis geübten Aufführungspraxis. Denn Schönbergs Schüler waren in der Regel nicht nur Kompositionsschüler, so wie man es heute kennt, sondern die Entwicklung ihres musikalischen Denkens und ihrer musikalischen Vorstellung bereitete zugleich die

Grundlage für ihre Aufführungspraxis. Eisler gehört zu der ganz besonders bevorzugten Schülergeneration, die in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg die Arbeit in dem «Verein für musikalische Privataufführungen» trug und am gemeinsamen Musizieren klassischer Kammermusik teilnahm, das jeden Sonntag in Schönbergs Wohnung in Mödling stattfand. Die von Schönberg gelehrte und als Dirigent wie als – technisch unvollkommener – Cellospieler vorgemachte Aufführungspraxis steht wahrscheinlich in der von Mahler ausgehenden Tradition, deren bedeutendste Nachfolger in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen Alexander Zemlinsky und Anton Webern gewesen sind. Der Grundsatz dieses Musizierens stand schon damals in schockierendem Gegensatz zum herrschenden Musikleben Wiens und anderer musikalischer Metropolen; heute träfe er wohl auf völliges Unverständnis bei den meisten Musikern und ihrem Publikum, wenn er nicht vollständig vergessen wäre.

Er besagt etwas im Grunde Selbstverständliches, das in früheren Epochen der europäischen Musikgeschichte auch immer galt: Das musikalische Denken der Komponisten bestimmt die Aufführung. Solange die ausführenden Musiker selber Komponisten waren und die Werke auf improvisierte Zusätze, Veränderungen, Eingriffe angelegt waren, konnte man von einer Mitbestimmung der Musiker mit der entwickeltsten musikalischen Erfahrung ausgehen. Aufführungen eines Organums, einer Motette, eines Madrigals, einer Triosonate, mögen sie sich in Einzelheiten noch so sehr unterschieden haben, werden bis ins 18. Jh. hinein im entscheidenden Punkt «richtig» gewesen sein, d.h. der Komponist konnte sein Werk in allen Aufführungen wiedererkennen und sich gewissermassen zu ihm bekennen. Man erwartete die Darstellung des Komponierten, also das Hörbarmachen musikalischer Sachverhalte. Demgegenüber betont der heutige Begriff der Interpretation den Vorrang der «Auffassung», also dessen, was der Interpret sich bei einem bestimmten Musikstück denkt. In dem Masse, wie sich die Arbeitsteilung zwischen den Komponisten und den virtuosen Interpreten entwickelte, nahm auf der Seite der Ausführenden das Verständnis für die Bedeutung komponierter musikalischer Verläufe ab. Heute haben wir einen Zustand erreicht, der es erlaubt, von einer anthropologischen Differenz zwischen Komponisten (den produktiven Musikern) und Interpreten (den reproduzierenden Musikern) zu sprechen – vom nur noch passiv konsumierenden Publikum ganz zu schweigen. Zur Existenzweise eines schöpferischen Musikers hat es immer gehört, die Sprache der Musik gewissermassen als Muttersprache zu sprechen. Anders lassen sich innere Auditionen nicht festhalten und bearbeiten. Die Erzeugung von musikalischer Zeit ist nur möglich, wenn die Phantasie des Komponisten auch, wahrscheinlich sogar vor allem, Formphan-

tasie ist und sozusagen syntaktische, einleuchtende Gliederungen zu schaffen vermag. Das aber setzt ein unbeirrbares Bedürfnis nach Musik als einer für sich bestehenden Sprache voraus. Davon weiss die laienhafte Auffassung nichts, die auf «Stimmung» und dergleichen aus ist und von Trivialmusik viel angemessener befriedigt würde. Die Existenzweise des Interpreten, geprägt durch die arbeitsteilig erzwungene Beherrschung der Spiel- oder Gesangstechnik, die im Zeitalter der buchstäblich unsterblich machenden Tonaufzeichnungstechnologie bis ins zwanghaft Akrobatische geht, verhindert in vielen Fällen die Ausbildung einer eigentlich musikalischen Erfahrung. Um im Bild zu bleiben: Die Interpreten sprechen die Sprache der Musik als eine zwar gern, aber doch nur mühsam gelernte Fremdsprache, und viele radebrechen sie nur. Eisler hat als Musikschriststeller seit seiner Jugend immer wieder auf diese Problematik unseres Musiklebens hingewiesen, und sein Studiengenosse Rudolf Kolisch hat sein Leben lang als Aufführender, Lehrer und Schreiber das Ideal der «adäquaten Darstellung» propagiert. Ihr Lehrer hatte als überprüfbares Kriterium konsistent komponierter Musik ihre «Fasslichkeit» gefordert und dementsprechend als Massstab für sinnvolles Musizieren die Fasslichkeit der Darstellung solcher Musik; musikalisch so zu denken war für sie zum Vollzugszwang geworden.

... und Eislers Klavierlieder

Zu dem im Westen so gut wie unbekanntem Teil des Eislerschen Schaffens gehören seine Klavierlieder. Im Grunde genommen sind sie nicht so sehr eine riskante Herausforderung an den Konzertsänger als vielmehr eine reizvolle und dankbare Bereicherung seines Repertoires. Sie sind zumeist kurz und präzise geformt, abwechslungsreich, oft geradezu verblüffend im Tonfall, in den musiksprachlichen Mitteln absichtsvoll unorthodox; zwölfwältige Stücke stehen neben im Material aufs äusserste reduzierten. Sie dürften der ästhetisch unproblematischste Teil seines Schaffens sein, und für sie hat sich nun der prominenteste Liedersänger, der für viele Liebhaber des deutschen Kunstliedes und auch für viele jüngere Sänger eine fast charismatische Bedeutung hat, eingesetzt. Aber wie hoch ihm und Aribert Reimann auch der Einsatz für Eisler anzurechnen ist, so müssen bei allem Respekt vor der moralischen Haltung und dem künstlerischen Ernst beider Musiker doch einige Bedenken gegen ihre Interpretationsweise ausgesprochen werden. Gehen wir versuchsweise von der These aus, die Authentizität musikalischer Aufführungen sei erstrebenswert, weil die Intention des Komponisten den musikalischen Sachverhalten natürlicherweise am besten entspreche. Diese These behandelt Authentizität nicht als eigenen Wert, sondern als praktische Konsequenz aus der Beobachtung, dass die Komponi-

sten in der Regel musikalisch erfahrener sind als die ausführenden Musiker. Sucht man mit dieser Einstellung die authentischen oder nahezu authentischen unter den bereits vorliegenden Interpretationen von Eislers Liedern, so findet man sich einem Material an Tondokumenten gegenüber, die entweder von Eisler selbst stammen, von der Sopranistin Irmgard Arnold (zwei oder drei Lieder gibt es von der Sopranistin Anny Schlemm) und dem Bariton Günther Leib. Dieses Material ist leider nicht systematisch gesammelt worden und daher nur zum Teil zugänglich. Aber bereits das zugängliche Material lässt einige Beobachtungen und Rückschlüsse zu. Eislers Gesang (ich muss betonen, dass Eisler kein Sänger war und im üblichen Sinne gar nicht singen konnte) lässt deutlich erkennen, worauf es dem Komponisten ankam: auf flüssige Tempi, deutliche Phrasierung, Unterdrückung der Skansion und deutliche Unterscheidung der Lautstärkencharaktere, auf flexible Artikulation bei einem stets vorhandenen *Espressivo*-Grundniveau, auf agogische Freiheit des musikalischen Atems und insbesondere auf den «kadenzierenden Tonfall» (Rudolf Kolisch). Die Aufnahmen von Irmgard Arnold, die nach dem krächzenden und luftschnappenden Gesang des Komponisten in ihrer Professionalität zwar im ersten Moment wie ein Schock wirken können, erweisen sich bei genauem, wiederholtem Hören als der oftmals bewundernswürdig gelungene Versuch, den Tonfall des Autors in den professionellen Gesang zu übertragen. Von Günther Leib sind bisher lediglich zwei Aufführungen der «Ernsten Gesänge» bekannt geworden, die der Uraufführung unter Othmar Suitner und eine im instrumentalen Teil weniger geglückte Schallplattenaufnahme. Die Leistungen beider Interpreten lassen sich am besten auf die Formel bringen: man kann sich aufgrund ihrer Aufführungen bei einiger Übung vorstellen, wie Eisler die Lieder gesungen hat.

Demgegenüber wird ein Sänger, der sich vom traditionellen Liedgesang her diesen Liedern nähert, keine Schwierigkeiten haben, sie so zu singen, wie man heute Schubert, Brahms und anderes aus der deutschen Tradition auffasst. Fischer-Dieskaus Interpretation gehört hierher. Eislers dagegen argumentierende Ausführungen zum deutschen Lied lassen sich auf zwei Thesen reduzieren: Die Vertonung soll den Text nicht einfach nachempfinden und ausdrücken, sondern eher zu ihm Stellung nehmen, und der Sänger darf sich nicht in den Text einfühlen, sich weder mit dem vertonten Lyriker noch mit dem Subjekt der vertonten Lyrik identifizieren. Er soll diesen Fehler vermeiden, indem er in einem grundsätzlich «freundlichen» Tonfall singt. Das ist vornehmlich eine Frage der Artikulation, und zwar in zweifacher Hinsicht: Artikulation als bestimmte Tongebung und als deutliche Aussprache des Textes. Mitunter beschreibt Eisler diesen

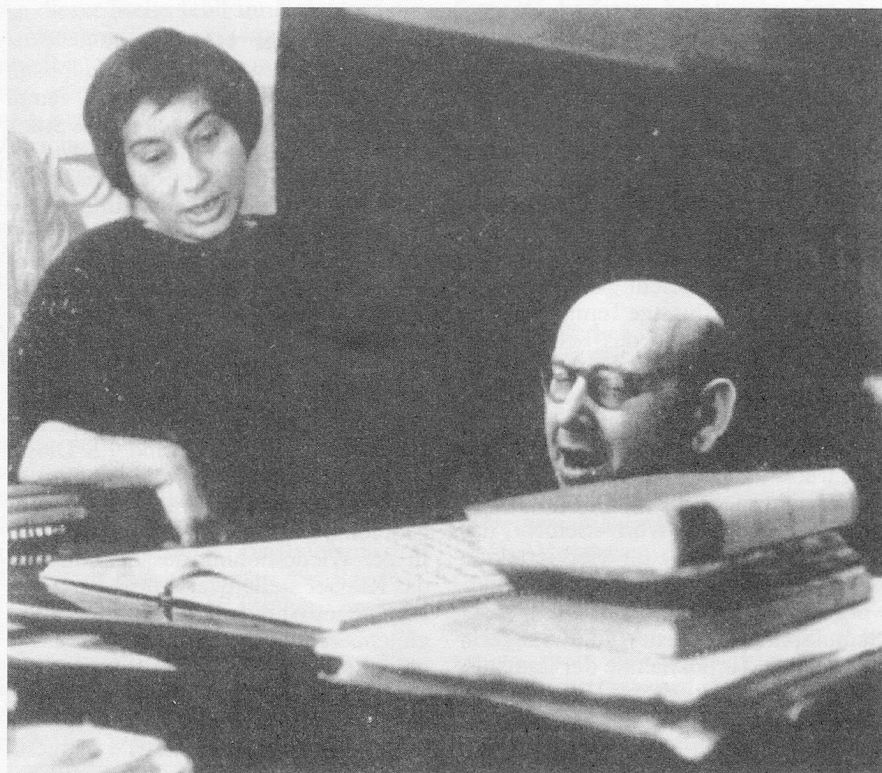
Tonfall auch als «referierend, aber nicht kalt referierend», an anderen Stellen charakterisiert er ihn mit «höflich». «Freundlich» bezeichnet die expressive Grundhaltung (die nicht mit Sentimentalität zu verwechseln ist), «höflich» betont die Vermeidung von bombastischer oder theatralischer Ausdeutung des Textes, das Durchlassen der Musik. Nicht selten verstehen auf Eisler spezialisierte Sänger diese Begriffe ganz anders. Sie ziehen aus Eislers Kritik an

ten und den komponierten Tonfällen entsprechend zu modifizieren. Hierbei ist selbstverständlich auch «non espressivo» als Extremfall denkbar. Aber wie bewahrt sich ein Sänger oder eine Sängerin davor, mit bebender Stimme über den Tod und mit säuselnder Stimme über die Frühlingswiese zu singen? Und wie erhalten sie andererseits in ihrem Gesang das Espressivo aufrecht?

Es geht um die Vermeidung einer Art

müsste man das Bild korrigieren: Die Fliege ist nicht als Struktur aufbewahrt, sondern sie ist aufgelöst und nur noch als besonderer Farbton im Bernstein vorhanden. Genau genommen ist Schuberts Umwälzung der Liedästhetik, nämlich der Schritt von dienender zu absoluter oder autonomer Musik, von vielen Sängern nie begriffen worden. Die Autonomie bedeutet, dass die komponierten musikalischen Charaktere selbst bereits die Interpretation des vertonten Textes sind. Und der Pleonasmus entsteht, wenn der Aufführende den Text zusätzlich noch einmal zu interpretieren versucht. Nicht das Gedicht, sondern die Musik soll gestaltet werden. Ein Goethe-Lied von Zelter oder «Der Mond ist aufgegangen» singt man, indem man die Melodie singt und sich darauf verlässt, dass Gedicht und Melodie in allen Strophen zusammenpassen und der Gesang das Gedicht besser zur Geltung bringt als das reine Auf-sagen. Auf eine psychologisierend-theatralische Inszenierung des Textvortrags wird bei so anspruchslosen Gebilden kaum jemand verfallen. Anders bei den Liedern und «Gesängen» seit Schubert. Hier haben wir das dunkle Gefühl einer irgendwie tieferen Bedeutung, der wir Rechnung tragen möchten. Aber wie? Sollen wir wirklich dem musikalischen Sinnzusammenhang, dem Sprachcharakter der Musik vertrauen, oder sollen wir sicherheitshalber doch lieber vom Text ausgehen? *Senza gesto* oder *con gesto*? Mein Vorschlag ist, die Lieder dieser Tradition nicht als zum *genere rappresentativo* gehörend aufzufassen, wo der agierende Solist vom Continuo begleitet wird, sondern eher als Instrumentalduos, bei denen ein Instrument die besagte zusätzliche Geräuschdimension enthält.

Ernst Krenek erzählt in seinen Lebenserinnerungen, dass Eduard Erdmann, einer der verantwortungsbewusstesten Interpreten und selbst ein Komponist, diese Auffassung ganz entschieden vertreten habe. Und Schönberg beklagt sich in seinem Tagebuch von 1912, er habe in einem Konzert seine eigenen Lieder nicht mehr verstehen können. Wer sich die Eisler-Aufnahmen von Irmgard Arnold anhört, wird anfangs Schwierigkeiten haben, den Vorrang der Musik vor dem Text zu erkennen. Die Erklärung dafür ist paradox: Da die Musik den Text bereits interpretiert, wirkt eine Aufführung, die von den musikalischen Sachverhalten ausgeht, als trage die Sängerin den Text sinnvoll vor. Das tut sie ja auch! Aber trotzdem ist er nicht die Hauptsache! Irmgard Arnold war entsetzt (und wohl auch gekränkt), als ich ihr meine Bewunderung dafür ausdrückte, dass in ihren Eisler-Darstellungen die musikalische Gestaltung den Vorrang habe. Möglicherweise ist Eisler bei dem Versuch, sich mit Brechts eher musikfeindlicher Musikästhetik zu befreunden, so weit gegangen, seine eigenen musikalischen Grundlagen zu vergessen, wenn er mit Interpreten arbeitete. Seine Schriften und Gespräche deuten ebenfalls in diese



Irmgard Arnold und Hanns Eisler

der traditionellen Liedkomposition und dem traditionellen Liedgesang den Schluss, Eislers Lieder – und vielleicht die Lieder der deutschen Tradition insgesamt – sollten mit Witz, mit allerhand kritischen, ironischen Vorkehrungen aufgeführt werden, gewissermaßen mit aufgerauhter, gegen den Strich gebürsteter Oberfläche. Wir müssen diesen Interpreten zugutehalten, dass Eisler es versäumt hat, deutlich auf die Gefahr einer falschen Polarisierung hinzuweisen. Ein Sänger kann auf die Idee kommen, die Sentimentalität und Theatralik des üblichen Liedgesangs mit kabarettistischen Kapriolen zu bekämpfen. Die Sängerin Roswitha Trexler hat hierfür einen eigenen, sehr virtuosen kapriziösen Gesangsstil entwickelt. Ihre Art zu singen müsste als ein Muster dialektischer Weiterbewegung gelten, hätten wir nicht die authentischen Tonaufnahmen. Sie zeigen Eisler als einen Musiker, der aus der Aufführungspraxis der Wiener Schule stammt. Kolisch hat von diesem Standpunkt aus für die Musik seit Haydn den Begriff «Wiener Espressivo» geprägt und in seinem Unterricht auf die Notwendigkeit hingewiesen, die entsprechenden Darstellungsmittel zu entwickeln. Für das Singen von Liedern seit Schubert bedeutet das, die Expressivität aufrechtzuerhalten

von musikalischem Pleonasmus. Im vorschubertschen Lied, man denke an Schulz, Reichardt und Zelter, erhalten die Worte ein sparsames musikalisches Gerüst, das ihre «natürliche» Deklamation erlaubt. Goethes Misstrauen gegenüber einem Zuviel an Musik drückt nicht nur den Egoismus des Dichters aus, sondern auch die frühbürgerliche Vorstellung von der dienenden Funktion der Musik. Musik hilft, das gedichtete Wort noch wirkungsvoller aufzusagen. Das zeigt sich besonders deutlich in der Forderung nach dem Strophened. Bezeichnenderweise hat noch Bertolt Brecht so argumentiert, allerdings ohne nennenswerten Anklang bei seinen Komponisten-Freunden zu finden. Das deutsche Lied als Gattung entsteht erst durch Schubert. Bei ihm zieht die Musik das Gedicht in sich hinein, verwandelt es in einen Bestandteil der Komposition. Pointiert gesagt, zerfallen die Verse in Wörter, Phoneme, Laute, in eine zusätzliche Geräuschdimension, aus der gelegentlich ein Wort, ein Bild als Assoziationsauslöser auftaucht. Die einem Dichter näherliegende Auffassung von der Wort-Ton-Beziehung beschrieb Brecht in einem Bild: Musik solle seine Verse aufbewahren wie der Bernstein eine Fliege. Im Hinblick auf die deutsche Liedästhetik

und hö - re die Sie - ges - meldun - gen meiner Fein - de.

Takt 42 bis Schluss von «Hotelzimmer 1942»

© Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

Richtung. Insofern ist er für die Missverständnisse seiner späteren Interpreten mitverantwortlich. Hier gewissermaßen gegen den Komponisten zu argumentieren ist misslich, aber unumgänglich. Man wird sich seine Arbeitsweise mit Sängern eher als ein Vormachen vorstellen müssen, denn als ein Argumentieren. Seine Autorität bewirkte offensichtlich bei den von ihm – nicht zufällig – bevorzugten Interpreten eine Sicherheit der *musikalischen* Darstellung, ohne dass es einer vollständig bewussten Argumentation bedurft hätte. War die Hauptsache erreicht, das richtige Tempo, die richtigen Lautstärkencharaktere, die gesamte musikalische Interpunktion, so konnte das Sekundäre, die Arbeit am Text, mitunter als das eigentliche Studium eines Stückes erscheinen.

Es folgen einige Anmerkungen zu denjenigen Liedern auf Fischer-Dieskau Schallplatte, von denen authentische Aufnahmen vorliegen (mit Ausnahme von «In der Frühe» aus den Anacreontischen Fragmenten und «An die Hoffnung» aus den Hölderlin-Fragmenten handelt es sich durchwegs um Brecht-Vertonungen). Einleitend warne ich vor dem Missverständnis, authentische Aufnahmen sollten von anderen Interpreten kopiert werden. Das wäre ein falscher Begriff von Authentizität. Man kann zwar sagen, eine authentische oder autorisierte Aufnahme sei eine Art Modell für andere Interpretationen, aber das kann nur bedeuten, dass solche Aufnahmen zusätzliche Informationen zum Notentext geben. Abgesehen von der schlichten Unmöglichkeit, die Stimme, den Tonfall, die Körperhaltung und eben auch das Musizieren eines Menschen zu kopieren, geht es vielmehr um ein tieferes Eindringen in das musikalische Denken eines Komponisten. Um Kolisch zu zitieren: «Es gibt nicht eine richtige Aufführung, sondern eine *richtige* Aufführung.»

An den kleinen Radioapparat

Das Stück hat keine Vortragsanweisung. Fischer-Dieskau und Reimann fassen es als Andantecharakter auf ($\text{♩} = 66$) und betonen das Espressivo; insbesondere der Sänger forciert es bis zu bebender Innerlichkeit, das Wort «weiter» erhält einen fast weinerlichen Charakter. Diese Auffassung wird durch das durchgehende Pianissimo des Klaviers unterstützt, aber nicht durch die Parlando-Diktion der Singstimme. Alle ersten Achtel bis auf «nachts» erhalten in dieser Aufnahme mindestens leichte Akzente. Die Schlussphrase der Singstimme «versprich mir, nicht auf einmal stumm zu sein» nimmt der Sänger in

Tempo und Lautstärke zurück, das Pianissimo drückt er durch weitere Intensivierung des Ausdrucks aus.

Als Vergleich bietet sich eine Schallplattenaufnahme mit Irmgard Arnold und André Asriel an. Das Lied hat – wie gesagt – keine Tempo- oder Vortragsanweisungen, so dass diese Aufnahme zu den besonders wichtigen Tondokumenten gehört. Das Tempo ist hier fast $\text{♩} = 100$, also *Allegro moderato* oder *Allegretto*. Dadurch wird die Parlando-Diktion möglich, und sie erweist sich als ein Mittel, «Leichtigkeit» zu verwirklichen. Das flüssige Tempo lässt die Musik sprechen, und das Fehlen aller Akzente auf den guten Taktteilen verleiht ihr Ruhe, somit das expressive Grundniveau. Eine besondere Bemühung des Singenden um zusätzlichen Ausdruck erübrigt sich. Die Sängerin akzentuiert nicht «Kasten» und «Lampen», sondern das Wort «Schiff», das den Dreivierteltakt zum Viervierteltakt dehnt; nur die längeren Noten sind hervorgehoben. Das Pianissimo der Schlussphrase realisiert die Sängerin nicht durch Zurücknahme der Lautstärke, sondern durch erhöhte Diskretheit in der Tongebung, die der leisen Ironie des Verses entspricht. Der Dichter redet, nicht ohne Selbstironie, seinen Radioapparat an wie einen Freund, dessen Hilfe er braucht. Merkwürdigerweise kommt gerade dieser poetische Inhalt des Liedes in Fischer-Dieskaus Interpretation nicht zur Geltung. Forcierter Ausdruck ist hier nicht am Platze, sondern ein lyrischer Ton, der durch Zurückhaltung, Sparsamkeit des Gefühls

entsteht. Andante, Skansion und ausdrucksvoll bebende Stimme verfehlen offenbar den gemeinten Sinn.

Hotelzimmer 1942

Das Stück hat zwei Tempi, *Andante* und «etwas lebendiger, leicht». Die Tempi gliedern die Form. Danach ist das Stück dreiteilig, es beginnt mit einem *Andante*-Vorspiel des Klaviers, der Einsatz der Singstimme markiert den kontrastierenden Mittelteil, die Takte 33 bis 36 wirken zunächst wie ein Klavierzwischenstück, in Wahrheit sind sie die Reprise des Andanteteils, zu dem die Singstimme hinzutritt. In Irmgard Arnolds und André Asriels Aufnahme ist das Eingangstempo $\text{♩} = 52$ bzw. bei der Wiederkehr ungefähr 54. Der Mittelteil (Takt 15ff.) hat das Tempo 72. Dieser Mittelteil wird, ohne dass es aus dem Notentext ersichtlich wäre, mit auffälligen Tempoveränderungen vorgetragen. In der Wiederholung des A-Teils liegt das Klavier stellenweise über der Singstimme, es ist eine der Singstimme fast gleichberechtigte Nebenstimme. Diese polyphone Anlage ist sehr genau realisiert. Besonders deutlich wird das in den Takten 45ff., wenn das Klavier die Singstimme fortführt und die Sängerin nach einer Kunstpause unisono mit dem Klavier singt. Das dreifache Pianissimo «meiner Feinde» ist weniger durch Lautstärkenveränderung als durch äusserste Zartheit und deutlichste Artikulation der Pointe dargestellt. Der Ausdruck entsteht durch entschiedenen Verzicht auf das Ausspielen des finsternen Witzes. Die Akzente in den Schlusstak-

Du klei - ner Ka - sten, den ich flüch - tend trug, daß mei - ne Lam - pen mir auch nicht zer -
brä - chen, be - sorgt vom Haus zum Schiff, vom Schiff zum Zug, daß mei - ne Fein - de wei - ter zu mir
sprä - chen, an mei - nem La - ger und zu mei - ner Pein, der letzten nachts, der er - sten in der

Beginn von «An den kleinen Radioapparat»

ten des Klaviers sind ganz zart und leicht, nicht etwa als dramatisch-pathetische Schläge gespielt. Die missverständlichen Akzente der Schlusstakte markieren lediglich die Fortsetzung und den Abschluss der Gesangsmelodie.

In der Interpretation Fischer-Dieskau und Reimanns ist das Eingangstempo $\text{♩} = 54$, das Kontrasttempo $\text{♩} = 63$. Die formale Anlage des Stückes wird nicht deutlich, Reimann behält im Takt 33 das Tempo bei oder zieht es sogar etwas an. An dieser Stelle fehlt im Notentext die Anweisung *Tempo I*. Zwar geht der Formaufbau aus der Motivstruktur hervor, und offenbar verlässt sich der Komponist darauf, dass die Interpreten seine Absichten erkennen, aber das dürfte heute gerade bei um Texttreue bemühten Musikern denn doch zuviel verlangt sein. Bei Stellen, die zu solchen Fragen Anlass geben, zeigt sich der Wert authentischer Tonaufnahmen. Auch bei diesem Lied gibt es eine Belebung des Vortrags durch Hervorhebung einzelner Wörter oder Satzteile: «Wand» und «Rauchzeug» singt Fischer-Dieskau weinerlich, «die chinesische Leinwand hängt darüber» beinahe heftig. Davon und von der schuldlos verfehlten Dreiteiligkeit des Stückes abgesehen, treffen Sänger und Pianist den gemeinten Tonfall des Liedes. Selbst die Belebung des Mittelteils durch das merkwürdige *Rubato* findet sich bei Fischer-Dieskau. Die Pointe «meiner Feinde» nimmt Fischer-Dieskau mit ergreifender Wirkung nicht nur in der Artikulation, sondern auch deutlich in der Lautstärke zurück; die Schlussakzente des Klaviers spielt Reimann zwar etwas stärker als Asriel, bemüht sich aber um Vermeidung des sehr naheliegenden Pathos, vor allem beim Schlussakkord.

Unter den grünen Pfefferbäumen

(Unter den grünen Pfefferbäumen geht die Musiker auf den Strich, zwei und zwei mit den Schreibern. Bach hat ein Strichquartett im Täschchen, Dante schwenkt den dürren Hintern.)

Ein Komponist, der Notentexte ohne Vortragsanweisungen oder Metronomangaben veröffentlicht, darf sich nicht wundern, wenn seine Stücke missverstanden und entstellt werden. Auch bei diesem Lied fehlt jeder zusätzliche verbale Hinweis auf den intendierten musikalischen Charakter. Das Stück steht beinahe durchgehend im Dreivierteltakt; Irmgard Arnold und Asriel nehmen die Viertel etwa 116. Den hierbei denkbaren Walzercharakter spielen sie jedoch nicht aus, vor allem betonen sie die ersten Viertel nicht; sie behandeln das *Metrum* frei. Der «leichte» Vortrag realisiert sich, indem die Sängerin das Gedicht, das ruppig genug ist, in einem fast fröhlichen Tonfall vorträgt. Erst dadurch, dass die beiden Musiker das Grauenhafte der auf den Strich gehenden Kollegen gar nicht unterstreichen, kommt das Gedicht zu seinem Recht. Fischer-Dieskau und Reimann nehmen das Tempo etwas langsamer, $\text{♩} = 104$.

Der eigentlich geringfügige Tempounterschied wirkt sich jedoch durch die metrische Behandlung aus. Die Interpreten behandeln das Stück wie einen etwas plumpen Walzer oder Ländler. Die Akzente des Klaviers ab Takt 5 verleiten Reimann dazu, das ganze Stück markiert und stampfend zu spielen. Hier hätten eine sorgfältigere Notation und verbale Anweisungen viel geholfen. Die Achtel-Akkorde dürfen nicht gehämmert und nicht gestampft werden, auch wenn *staccato* vorgeschrieben ist. *Staccato* bedeutet hier leicht und federnd, ohne Skansion. Diese Interpretation wird dadurch nicht weniger tolpatschig, dass der Sänger versucht, die Abgründigkeit des zynischen Textes gewissermaßen direkt, durch Grimm und verzweifelte Lustigkeit in der Stimme, wiederzugeben. Der Vortragende muss das Entsetzen seinerseits unterdrücken, wenn er es hervorrufen will.

Die Stadt ist nach den Engeln genannt

(Die Stadt ist nach den Engeln genannt, und man begegnet allenthalben Engeln. Sie riechen nach Öl und tragen goldene Pessare, und mit blauen Ringen um die Augen füttern sie allmorgendlich die Schreiber in ihren Schwimmpfählen.)

Eislers Vortragsanweisung lautet: «Mit finsterem Schmalz vorzutragen». Beim Lesen legen wir unwillkürlich die Stirn in drohende Falten, aber trotzdem wissen wir nicht, was gemeint ist. Wer im Umgang mit Irmgard Arnolds Eisler-Aufnahmen geübt ist, kann ahnen, wie Eisler es gesungen hat. Das Lied gehört zu der kleinen Gruppe von Eisler-Liedern, die mit exzentrisch-karikierender Tongebung gesungen werden sollen. Irmgard Arnold singt *Andante* ($\text{♩} = 50$), im Ausdruck eigentlich ruhig, aber im Ton leicht ins Hexenhaft-Schrille umschlagend. «Pessare» singt sie mit gespielter Verschämtheit, leise, dadurch auf das Anstössige erst recht aufmerksam machend, «und mit blauen Ringen um die Augen» etwas ordinär und fast kreischend, obwohl auch hier gar nicht laut. Das *Pianissimo* bei «Engeln» berücksichtigt sie nicht, obwohl man sich Eisler vorstellen kann, wie er dieses Wort nicht nur höhnisch, sondern auch mit einem Einschlag Lüsternheit und flüsternd singt.

Fischer-Dieskau Tempo ist ebenfalls $\text{♩} = 50$ bis 52, den Anfang singt er sehr ruhig und gewissermaßen vornehm, das Wort «Engeln» karikierend-lieblisch, «Pessare» ironisch säuselnd. «Blauen Ringen um die Augen» singt Fischer-Dieskau teilweise ohne *Vibrato*, bei der anschließenden Phrase «füttern sie allmorgendlich» wird sein Tonfall heftiger, fast zornig, ein Kontrast, der von dem Motiv mit dem punktierten Achtel zwar nahegelegt wird, aber wohl doch nicht gemeint ist. Das Wort «Schwimmpfählen» dehnt der Sänger genüsserisch. Insgesamt überzeugt der Tonfall, aber was «finsterer Schmalz» bedeuten soll, weiss man weder bei Irmgard Arnold noch bei Fischer-Dies-

kau so recht. Eigentlich kann sich die Anweisung nur auf die ersten drei oder vier Takte beziehen. Bei Fischer-Dieskau macht sich eine Gefahr des sehr langsamen *Andante* bemerkbar: Die musikalischen Phrasen sind zwar für sich noch erkennbar, aber ihr syntaktischer Zusammenhang insgesamt droht verloren zu gehen. Das sollte auch bei einem Lied, das zu extremer Ausdeutung der Einzelheiten einlädt, nicht sein.

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen

Das Lied ist dreiteilig. Die ersten neun Takte werden als Klaviernachspiel wiederaufgenommen («a tempo»), der Mittelteil («vorwärts») besteht aus einem dreitaktigen Zwischenspiel des Klaviers und drei Gesangstakten. Die Tempovorschrift ist *Andante* (siehe Bsp. S. 24). Dieser Notentext ist in der als authentisch anzusehenden Schallplattenaufnahme von Irmgard Arnold und André Asriel, was die Temporelationen anbelangt, nicht realisiert. Das Anfangstempo ist $\text{♩} = 72$, das Klaviernachspiel ist nicht *a tempo*, sondern $\text{♩} = 103$, und die Beschleunigung bei *vorwärts* ist geringfügig, $\text{♩} = 82$, Asriel verwandelt den Vortrag sofort in ein *calando*, so dass vor dem Wiedereintritt der Singstimme («Hoffnungsvoll») ein deutlich kadenzierender Tonfall eintritt. Das Lied ist imitatorisch gearbeitet, die Singstimme ist die obere Mittelstimme. Die Sängerin singt zurückhaltend, beinahe halblaut und quasi rezitativisch. Der Ausdruck ist ernst, aber nicht klagend. Für dieses Darstellungsmittel ist entscheidend, ob die musikalische Faktur der Phrasen hörbar wird. Die kritische Stelle dieses Abschnitts ist «zum Markt, wo Lügen verkauft werden.» Das *Melisma* auf «Lügen» singt die Sängerin ernst und gewissermaßen konzentriert als etwas Schönes, eben als *Melisma*, also ohne Ironie. Im Mittelteil setzt das Klavier *piano espressivo* deutlich fort, und ab «Hoffnungsvoll» singt die Sängerin *forte* und auch *fortissimo*, behält aber den ernsten Tonfall bei, verzichtet also auf dramatischen, pathetischen oder ironisch verzweifelten Ton. Von Asriels Klavierspiel ist bei dieser Aufnahme viel zu lernen. Das Stück besteht eigentlich aus einer neuntaktigen Fortspinnung, die zuerst von der Singstimme als Mittelstimme und anschließend von der Oberstimme des Klaviers vorgetragen wird. Das Nachspiel wiederholt das ganze melodische Gebilde wörtlich in der Oberstimme. Wenn die Sängerin schweigt, artikuliert Asriel die Oberstimme deutlich als musikalisches Hauptereignis. Das ist keineswegs selbstverständlich. Die Wiener Schule hatte eine andere als die heute übliche Auffassung vom durchbrochenen Satz oder überhaupt vom polyphonen Prinzip der auf Haydn zurückgehenden Musik. Haupt-, Nebenstimme und Begleitung sollten unterschiedlich artikuliert werden, aber so unterschiedlich, dass ihre unterschiedlichen musikalischen Charaktere hörbar werden. In Fischer-Dieskau und Reimanns Auf-

führung ist das Andante $\text{♩} = 65$, die Beschleunigung $\text{♩} = 90$ und das Klavier-nachspiel ebenfalls ungefähr 90. Auch Fischer-Dieskau singt ernst, aber nicht zurückgenommen, sondern um Ausdruck, Gefühl bemüht. Bei diesem Text kann das nur bedeuten, dass der Sänger Mitleid mit sich selbst hat. Das Melisma bei «Lügen» tritt dem Hörer nicht als Melisma ins Bewusstsein, sondern nur als das Wort «Lügen». Bei «Hoffnungsvoll» wird der Ausdruck dramatisch und bei «unter die Verkäufer» schlägt der verzweifte Ton in einen leicht ordinären um. Dadurch geht die eigentliche Tiefe des Texts verloren, nämlich, dass die Verkäufer von Lügen ernste Menschen und keine leichtfertigen Bösewichte sind. Die Verzweiflung ist zu leicht darstellbar; sie wirkt als Selbstmitleid und damit oberflächlich. Technisch bedeutet es, dass der Text die Wahrnehmung der musikalischen Struktur verdrängt. In den instrumentalen Teilen bemüht sich Reimann um einen Ausgleich zwischen den Stimmen, so dass die Oberstimme als Hauptstimme nicht so deutlich hervortritt wie bei Asriel. Diese heute vorherrschende Auffassung einer gewissermassen demokratischen Rollenverteilung unter den Stimmen dürfte nicht gemeint sein. Es geht in der Musik der Wiener Schule – und nach der Auffassung jener Musiker auch in anderer Musik – nicht darum, dass man alle Stimmen gleich deutlich hört, sondern darum, dass man sie in ihrem charakteristischen Tonfall wahr nimmt, also auch in ihrer abgestuften Bedeutung.

Diese Stadt hat mich belehrt

Die Tempovorschrift lautet «Mässige ♩ », Irmgard Arnold und Asriel nehmen die $\text{♩} = 70$. Die Sängerin singt diese Klage – in der die Anklage mitgedacht ist – ohne übertreibenden Ausdruck in einem ruhigen Espressivo. Den grossen Sextensprung abwärts bei «Hölle» (siehe Bsp.) hebt sie nicht hervor. Auch die Pointe des Liedes «Für die Mittellosen ist das Paradies die Hölle», die im Klavier zum Fortissimo crescendiert, wird in dieser Aufführung gewissermassen nur «rein» musikalisch gesteigert, ohne von aussen zugesetztes anklagendes Pathos. Es bleibt bei einer ernsten Feststellung, die gerade durch diesen Verzicht bestürzend wirkt. Der Ausdruck der Verzweiflung oder Empörung wird erst, wenn die Sängerin geendet hat, im vorletzten Takt des Klaviers realisiert als eine Steigerung zum dreifachen Fortissimo, die im gedruckten Notentext nicht angegeben ist. Das *pianissimo subito* des letzten Taktes spielt Asriel ausserordentlich deutlich als entschiedenes Umschalten des Tonfalls.

Fischer-Dieskau und Reimann nehmen die $\text{♩} = 60$. Bei ihrer Aufführung dieses Liedes merkt man, wie schmal der Grat zwischen Espressivo und Larmoyanz oder gar Theatralik ist. Den Beginn des Liedes singt auch Fischer-Dieskau ruhig und zurückhaltend, aber bei dem Wort «Hölle» kann er nicht auf die Höl-

lenhaftigkeit verzichten, er spricht es gewissermassen mit einem drei- oder vierfachen «l», sozusagen mit einem «Wolfsschluchts-L». Man meint deutlich zu hören, dass der Sänger unter dem Vollzugszwang steht, bei bestimmten stark besetzten Wörtern die entsprechenden Ausdruckscharaktere zu produzieren. Insgesamt singt Fischer-Dieskau mit zurückhaltendem Ausdruck, aber jedesmal, wenn das Höllenmotiv erscheint, bricht die hier gänzlich unpassende Operndämonie durch. Die Idee, Klavier und Singstimme in Tonstärke und Charakter zu trennen, wird nicht realisiert. Dadurch klingen die Fortissimo-Akkorde des Klaviers schwächlich, das Klavier wird zu einem Begleitinstrument.

In den Hügeln wird Gold gefunden

(In den Hügeln wird Gold gefunden, an der Küste findet man Öl. Grössere Vermögen bringen die Träume von Glück, die man hier auf Zelluloid schreibt.) Das Lied steht im 6/8- und 9/8-Takt, Eisler schreibt «mässige» punktierte Viertel vor und «elegant». Die Singstimme hat *mezzoforte*, das Klavier *piano*. Bei Irmgard Arnold sind die punktierten Viertel = 70. Die Sängerin singt freundlich und leicht. Die Dezi-

mensprünge bei «Grössere Vermögen» singt sie ohne Dramatik, ohne auf die Weite des Intervalls hinzuweisen, sie behandelt es als wirkliche Melodiebewegung, so wie man entsprechende Intervalle bei Webern singen muss. Sängerin und Pianist spielen, bei verhältnismässig raschem Tempo, sanft wiegend, ohne Spritzigkeit, aber im Gesang mit einem leicht angedeuteten Trällertonfall. Nach den bisher besprochenen Aufführungen wundert es nicht, dass die Sängerin «Gold», «Öl», «Grössere Vermögen» wirklich völlig gleichmässig, also in den Text integriert, singt. Man könnte sagen, sie singt diese Reizwörter gleichmütig, Gold, Öl, grössere Vermögen faszinieren sie nicht. Die von Eisler geforderte Eleganz bedeutet auch Gelassenheit. Das chromatische Absinken *e-dis* bei «Glück» und der ganze Abschnitt «Träume von Glück» verleiten die Sängerin nicht, die Haltung immer freundlich bleibender, leiser Ironie zu verlassen. Sie hat Verständnis für Menschen, die träumten vom Glück brauchen. Die Pointe «die man hier auf Zelluloid schreibt», vom Komponisten durch Registerwechsel hervorgehoben, betont die Sängerin zusätzlich durch Wechsel der Lautstärke und Artikulation. Zugleich beschleunigt sich das Tempo, die Musik drückt die überraschende

Wendung aus. Asriels Klaviernachspiel stellt uns wieder vor das Problem der Zuverlässigkeit des gedruckten Notentextes: Statt des vorgeschriebenen Pianissimo spielt er ein turbulentes Forte mit einer starken, ebenfalls nicht notierten Beschleunigung (ca. ♩ 91). Das Ganze wirkt musikalisch einleuchtend und wird auch durch die verschobenen Akzente des Basses nahegelegt. Nach Asriels Auskunft ersetzte der Komponist in dem für diese Aufführung benutzten Notenblatt das *pp* durch *mf* und forderte das stark anziehende Tempo. Fischer-Dieskau fasst «mässig» nicht als *Moderato*, und das heisst *Allegro moderato*, auf, sondern als eine Art *Andante con moto* (♩ = 56). Er singt durchgehend *piano* und bei so langsamem Tempo wiegend oder federnd. Die Bemühung um Leichtigkeit und Eleganz ist deutlich. Die Worte, die ihm sinnvoll erscheinen («Gold, Öl»), hebt er hervor, und zwar weniger durch Akzente als durch Tongebung. «Grössere Vermögen» und «Gold» betont er durch ungebührlich übertriebenen dramatischen Ausdruck. Den lang ausgehaltenen Ton «Träume» und ebenso die Chromatik bei «Glück» singt er ruhig und ohne den sich so leicht anbietenden karikierenden Ausdruck. «Die man hier auf Zelluloid schreibt» bleibt trotz des Registerwechsels mit schöner Wirkung im gleichen Tonfall; beinahe könnte man sagen, er singt diese Phrase zärtlich. Reimann setzt das Pianissimo-Nachspiel deutlich ab, eigentlich eine überzeugende Darstellung, wenn man nicht das authentische Tempo im Ohr hat. Abgesehen vom zu langsamen Tempo ist die Aufführung dieses Liedes überzeugend und respektabel, insbesondere wenn man die unklare Textsituation berücksichtigt.

An die Hoffnung

Die Vortragsanweisung lautet «Zart drängende ♩, etwas hastig». Tempomodifikationen sind *poco accelerando*, *ruhig*, *immer mehr drängend*. Dieses Lied existiert in zwei gleichberechtigten Fassungen, als Klavierlied und, innerhalb der «Ernsten Gesänge», als Lied mit Streicherbegleitung. Zum Vergleich mit Fischer-Dieskaus Aufnahme dient der Mitschnitt der Uraufführung der «Ernsten Gesänge» mit Günther Leib und Otmar Suitner. Bei Leib / Suitner sind folgende Tempomodifikationen festzustellen: *zart drängende Viertel* = 91, *poco accelerando* («Wo bist du?») 100, *ruhig* («Wenig lebt' ich») 86, *pesante* («gesanglos») 70. Durch das Anfangstempo ergibt sich der von Eisler geforderte hastige Tonfall von selbst. Der Sänger singt durchgehend ausdrucksvoll, aber das Tempo, die Achteltriolen und Sechzehntel hindern ihn daran, einzelne Textstellen hervorzuheben. Dieser erste Abschnitt ist als *Parlando* komponiert und in dieser Aufführung auch so realisiert. Erst bei dem auf Vierteln gesungenen Wort «waltest» ist ein bescheidenes Aufblühen des Tones möglich. Bei der Frage «Wo bist du?» hat der Komponist vor-

The image shows a page of a musical score for the song "An die Hoffnung" (after Hölderlin). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into systems, each with a measure number and specific performance instructions.

- System 1 (Measures 1-2):** Tempo: *Zart drängende*, *etwas hastig*. Lyrics: O Hoffnung! Hol - de, gü - tig geschäf - ti - ge! Die du das Haus der Trau - ernden nicht verschmäht,
- System 2 (Measures 3-4):** Lyrics: und ger - ne die - nend zwi - schen den Sterb - li - chen wal - test;
- System 3 (Measures 5-6):** Tempo: *poco accelerando*. Lyrics: Wo bist Du? Wo bist Du?
- System 4 (Measures 7-8):** Tempo: *ruhig*. Lyrics: We - nig lebt ich. Doch at - met kalt mein A - bend schon. Und -
- System 5 (Measures 9-12):** Lyrics: stil - le, den Schat - ten gleich, bin ich schon hier. Und schon ge -
- System 6 (Measures 13-16):** Tempo: *pesante*, *a tempo, accel.*. Lyrics: sang - los schlum - mert das schau - dern - de Herz.
- System 7 (Measures 17-18):** Tempo: *immer mehr drängend*. Lyrics: (None visible in this system)

The piano accompaniment includes various markings such as *pp*, *mf*, *ff*, *sfz*, and *molto*. It also features triplets and sixteenth-note patterns.

«An die Hoffnung» (nach Hölderlin)

sorglich *pianissimo* vorgeschrieben. Der Sänger bemüht sich um ein zartes und gleichwohl rasches Rufen. Die Motivzusammenhänge erfordern hier eine sorgfältige Artikulation. Das Lied beginnt mit einem kleinen Septsprung abwärts («O Hoffnung»), nach dem Wort «waltest» spielen die Streicher abschliessend und zugleich überleitend die kleine Sept *a-h*; diesen thematischen Septimensprung nimmt der Sänger bei «Wo bist du?» auf. Die Streicher müssen das Septimenintervall in einer Klangfarbe und in einem Tonfall spielen, die dem Sänger das Anknüpfen ermöglichen. Bei den Proben zur Uraufführung muss Eisler die Ausführung dieses Details sehr sorgfältig kontrolliert haben, denn der Zusammenhang ist mühelos hörbar. In der späteren Schallplattenaufnahme ist das verlorengelangen. Der mit «ruhig» überschriebene Abschnitt («Wenig lebt' ich») ist nicht langsam und auch nicht *andante*, sondern er nimmt nur die Hast weg. Der Kontrast ist da, aber er ist nicht extrem. Als Korrektiv zur ruhigen Bewegung steht eine Achtelverschiebung bei «Wenig lebt' ich» und bei «bin ich schon hier». Der bewusst eingesetzte Widerspruch zwischen ruhiger Bewegung und Synkopierung gibt dem Sänger zu verstehen, dass er den Parlando-Vortrag nun durch einen lyrisch kantablen ersetzen soll, ohne aber auf das Sprechen ganz zu verzichten. Die Vorschrift «ruhig» bedeutet aber auch, dass auf keinen Fall mit bebender Stimme gesungen werden darf. Der höfliche Sänger erspart den Zuhörern einen Einblick in seine Seele. Dieser Abschnitt besteht aus kurzen Phrasen, die teilweise durch Pausen voneinander getrennt sind. Das Tempo 86 erlaubt es, die Phrasen jeweils für sich wie auch in ihrem Zusammenhang fasslich zu machen. Insbesondere das punktierte Viertel bei «den Schatten gleich» kann leicht ein Auseinanderfallen der Phrase bewirken. Der Absturz der Melodie «gesanglos schlummert das schauernde Herz» ist trotz der Vorschrift *pesante* noch so rasch ($\text{♩} = 70$), dass dem Sänger wieder keine Zeit bleibt, das Schaudern auf die Bühne zu bringen. Das Nachspiel ist sehr heftig und steigert sich deutlich zum Fortissimo. Was der Sänger höflich verschweigt, sagt die Musik. Auch in dieser Interpretation gibt es kein von der Musik ablenkendes Selbstmitleid. Das Tempo erlaubt dem Sänger eigentlich nur, die musikalischen Phrasen zu realisieren; die Musik sagt das Gedicht selber auf.

Die Tempi bei Fischer-Dieskau und Reimann sind: «O Hoffnung!» 79, «Wo bist du?» 103, «Wenig lebt' ich» 56, «gesanglos» 51. Bei diesen Tempi ist der traditionelle Liedersänger in seinem Element. Das verhältnismässig langsame Tempo erlaubt die sorgfältige Behandlung der Sprache, eigentlich der einzelnen Wörter, also die Inszenierung der Einzelheiten. «O Hoffnung!» haucht er wehmütig, bei «holde, gütig» bebte seine Stimme, «Trauernden» hebt er sorgfältig hervor, die Phrase «und

gerne dienend ...» beginnt ohne Grund *forte* und *deccrescendiert* ebenfalls grundlos. Die Doppelfunktion des Septimenintervalls vor «Wo bist Du?» wird nicht realisiert, stattdessen fassen Sänger und Pianist diese Stelle als Zäsur auf. Die Motivanknüpfung ist kaum wahrzunehmen. Den mit «ruhig» überschriebenen Teil («Wenig lebt' ich ...») behandelt Fischer-Dieskau als Attraktionszentrum des Liedes, die isolierten Textteile werden in Rappresentativo-Manier ausgeführt. «Doch atmet kalt» wird dämonisch gesprochen, bei «stille, den Schatten gleich» wird der Sänger sofort still. Er singt die einzelnen Phrasen so langsam, dass der musikalische Zusammenhang im ganzen verlorengeht und die Phrasen selbst teilweise nicht mehr aufgefasst werden können, z.B. der übermässige Dreiklang («den Schatten gleich»). Das auskomponierte *con moto* als ein Mittel, den musikalischen Zusammenhang zu verdeutlichen, kommt bei diesem Tempo nicht zur Wirkung. Der Sänger behandelt die einzelnen musikalischen Phrasen und ihren Zusammenhang nicht als die Hauptsache, sondern als blosses Material zur Textdeklamation. Einerseits bilden sie, in ihre einzelnen Bestandteile, Motive und selbst Einzelöne zerlegt, ein Attraktionsfeld für sich, andererseits dienen sie der dramaturgischen Vorbereitung des Schlusses. Das schauernde Herz wird ohne Zögern in Opernmanier auf die Bühne gebracht. Zum Nachspiel des Klaviers: «Drängend und leidenschaftlich» ist nur schwach angedeutet, die Steigerung vom Mezzoforte zum Forte und Fortissimo bis zum *sfz*-Schlussakkord sowie «immer mehr drängend» sind nicht realisiert. Hier ist der Ausdruck tiefster Verzweiflung und wildesten Aufbegehrens von Eisler wirklich gemeint. Was dem Sänger in der deutschen Liedtradition sicherheits halber verboten bleiben sollte, Rappresentativo-Musizieren, ist als Erbe des *Sturm und Drang* ein wesentlicher Bestandteil der instrumentalen Musiksprache seit der Wiener Klassik.

In der Frühe

(Vom Dünnkuchen zum Morgenbrot erst ein Stücklein mir brach ich. Trank auch einen Krug voll Wein dazu. Und zur zärtlichen Laute jetzo greif ich. Mein arm heimatlich Land, wann werde ich dich wiederseh'n. Mein arm heimatlich Land.)

Die Tempoanweisung lautet *Andantino* (nicht schleppen). Die achttaktige Klaviereinleitung hat *pianissimo* vorgeschrieben, die Takte 3-6 haben Akzente und Portati. Der Einsatz der Singstimme (T.9) ist ebenfalls mit der *Pianissimo*-Vorschrift versehen. In den Takten 15f. hat das Klavier einen Forte-Ausbruch, der beim erneuten Einsatz des Gesangs («Und zur zärtlichen Laute») wieder ins *Pianissimo* zurückgenommen wird. Der zweite Teil des Liedes («Mein arm heimatlich Land») ist *piano*, das fünftaktige Nachspiel mit *sfz*-Akzenten *fortissimo*. In beiden Interpretationen ist das Tempo $\text{♩} = 51$. Irmgard Arnold und

Asriel nehmen die *Pianissimo*-Vorschrift des 1. Teils (T.1-21) nicht wörtlich, sondern als Hinweis auf den geforderten Charakter. *Pianissimo* bedeutet hier (Andantino!): sehr ruhiger Charakter. Die Belebung im Vorspiel bleibt innerhalb dieses Bereichs, und selbst im Klavierausbruch T.15f. vermeidet Asriel einen extremen Kontrast. Die Sängerin singt ruhig und zurückhaltend, sie beschreibt, was sie tat: ein Stück Brot brechen und Wein trinken (in T.13 mit einer Abweichung vom notierten Rhythmus). Beim Griff zur Laute erwärmt sich ihre Stimme. Das Piano des 2. Teils ist real fast ein Forte, gleichwohl im Ausdruck sehr beherrscht, der Singende soll sich nicht von seinem Kummer überwältigen lassen. Überraschenderweise spielt Asriel die Akzente und das Fortissimo des Schlusses nicht als äussersten Ausbruch. Er vermeidet den unkontrollierten Umschlag ins Martellato, das die Stärke der Gefühlsregung in physische Anstrengung verfälschen würde.

Der einfach erzählende Tonfall scheint für einen Sänger, der sich gewohnheitsmässig um die Beseelung jedes Details bemüht, sehr schwierig zu sein. Fischer-Dieskaus Einsatz («Von dem Dünnkuchen») fällt aus dem von Reimann genau gesetzten Lautstärkeniveau heraus. Erst nach zwei Takten findet er vom Mezzoforte zum *Pianissimo*. Er beginnt in einem beinahe drohenden Ton («Von dem Dünnkuchen»), besänftigt sich («zum Morgenbrot») und singt anschliessend ein Crescendo mit einem unverständlichen Akzent auf «Wein». Das Crescendo hat nicht der Sänger, sondern der Pianist. Das *Pianissimo* subito realisiert Fischer-Dieskau ganz genau, aber um den Preis, dass es als Kontrast zum Vorangegangenen wirkt und nicht als Abschluss des *Pianissimo*-Teils. Diese Wirkung entsteht, weil er in T.15 mindestens *mezzoforte* singt und damit den Formzusammenhang bereits stark gefährdet hat. «Mein arm heimatlich Land» wirkt fast schluchzend, der Anschluss dagegen so beruhigt, dass der komponierte Tonfall realisiert ist. Reimann nimmt die Terz *fis-d* («Land») sehr deutlich auf, riskiert aber im *Fortissimo*-Nachspiel den Übergang zum Martellato-Bereich.

Fazit

Die Anschauungen der Wiener Schule über Liedgesang lassen sich auf folgende Grundsätze zurückführen:

- der Sänger hat wie ein Instrumentalist den musikalischen Text fasslich darzustellen
- Tonfall und Interpunktion der Musik, die musikalischen Gedanken müssen mühelos zu erkennen sein
- das vertonte Gedicht ist Bestandteil der Komposition und kein Mittel der gesteigerten Textdeklamation
- die Worte sollten mit grösster Deutlichkeit, was das Akustische, und mit grösster Zurückhaltung, was das Suggestiv-Psychologische betrifft, artikuliert werden.

Károly Csipák