

Hubert Wißkirchen

Materialien

zum

Vortrag

## Wort-Ton-Analyse in der Schule

am 04.06.1985

in der Musikhochschule Köln

## Unterrichtshintergrund (Kurs 12/11: Musik und Sprache)

### Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Musik und Sprache

- Ceterum autem censeo (konkrete Poesie) s. S. 2  
denotative u. konnotative Bedeutung  
spezielle musikalische Möglichkeiten: Wiederholung, Kombinierbarkeit und Bearbeitbarkeit der "Zeichen"; vgl. Text S. 3 Musikalische Nachzeichnung der Sprachmelodie
- Bach: Rez. Nr. 44 aus dem Weihnachtsoratorium
- Schönberg: Pierrot lunaire: Der Mondfleck
- Vorwort zum Pierrot lunaire: Unterschied zwischen Sprach- und Gesangston, "Sprechmelodie"

### Bildliche und affektive Figuren

- Artikel "Rezitativ" im dtv-Atlas Musik Bd. 1, S. 68/69 und die dort angesprochenen Beispiele
- Rezitative aus Haydns Jahreszeiten (Nr. 11) und Haydns Schöpfung (Nr. 21, Nr. 12)
- Bach: Trotz dem alten Drachen (aus: Jesu, meine Freude)
- Bach: Choralvorspiel "Durch Adams Fall"
- Text zur barocken Figurenlehre (O. Wessely: Musik, Darmstadt 1972, S. 226-246)

### Programmmusik

- Artikel "Programmmusik" aus dem dtv-Atlas Musik Bd. 1
- Kuhnau: Der Kampf zwischen David und Goliath
- Vivaldi: "Der Winter" (aus: Die 4 Jahreszeiten)

### Anwendung der Figurenlehre auf neuere Beispiele:

- Wagner: Der fliegende Holländer: Sentaballade, Ouvertüre
- Filmszene aus "Henry V"

### Syntaktische und semantische Aspekte von Sprache und Musik (s. S. 4)

- Mozart: Der Hölle Rachen (Zauberflöte)
- Gluck: Rezitativ und Arie und Arie Nr. 42/43 aus "Orpheus"
- Jandl: schtzgrmm
- Schubert: Das Wandern (Die schöne Müllerin, Nr. 1)

### Literatur zu Schuberts "Wohin?":

Eggebrecht, H.H.: Prinzipien des Schubert-Liedes. In: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, Heinrichshofen, S. 162-199

Feil, Arnold: Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise, Stuttgart 1975, Reclam

Georgiades, Thrasybulos G.: Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, Vandenhoeck&Ruprecht

Reininghaus, Frieder: Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich, Berlin 1979., Oberbaum Verlag

Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Sprache und Musik (Beispiel: Konkrete Pöwe)

CETERUM AUTEM CENSEO CARTHAGINEM ESSE DELENDAM. (Tonband CT6/176 2304 des Inst.-f. Film und Bild in Wiss. u. Kult. München, 1973)

| KLANGLICHER ABLAUF   |   | SPRACHE                    |   | MUSIK   |                  |                               |   |
|--|---|----------------------------|---|---|------------------|-------------------------------|---|
|  |   | Parameter                  |   | SYNTAKTIK   |                  | SEMANTIK                      |   |
|  |   | fixierte Töne und Rhythmen |   | abbildende Figuren akustisch                          |                  | denotative B.                 |   |
|  |   | Repetitionston             |   | Wiederholung  |                  | Kontextuelle Bedeutung        |   |
|  |   | glissandierend             |   | "   |                  | "Wut", "Wahn", "Aggression"   |   |
|  |   | gesprochen                 |   | "   |                  | "Trommel", "Kriegszug", "Haß" |   |
|  |   | geflüstert u. gesprochen   |   | Reprise (Wiederholung) mit Zuspitzen Bereich der Form |                  | Klangveränderung              |   |
| Ceterum autem censeo :   9x<br>                                    | Lautstärke = definierte Register in syntaktischer Form → denotative Bedeutung | fixierte Töne und Rhythmen | abbildende Figuren akustisch                          | Wiederholung  | Wiederholung     | denotative B.                 | Kontextuelle Bedeutung                          |
| Carthagineum esse delendam :  <br>                                 | natürliche Sprachwahl ohne (kontinuierliche Töne u. Rhythmen)                 | Repetitionston             | Wiederholung  | "   | Echo             | —                             | "Reise", "aufsteigend", "Raumveränderung"       |
| delendam esse :  <br>  |   | glissandierend             | "   | "   | erregte Stimme   | —                             | "sachliche Kritik", "Wut", "Wahn", "Aggression" |
| dandledandandam :  <br>  | gesprochen  |                            | "   | "   | Marsch-Phytklamm | —                             | "Trommel", "Kriegszug", "Haß"                   |
| esse delendam :  <br>  | geflüstert u. gesprochen  |                            | Reprise (Wiederholung) mit Zuspitzen Bereich der Form | Echo, Hall  | Klangveränderung | —                             |   |
| Ceterum autem censeo :   (2.0)<br>Carthagineum esse delendam (2.0) |   |                            |   |   |                  |                               |   |

|              |   |
|--------------|---|
| 3 Konstanten | AKUSTISCHE EINSTIMMUNG<br>SPIEL<br>SEMANTISIERUNG |
|--------------|---|

Akustische Einstimmungselemente sind in der ersten Codierungsschicht biogene Einstimmungselemente, analog kodierte, ikonische Zeichen für innere Prozesse (konnotative Bedeutung), vor allem WIEDERHOLUNGEN, Variation, cresc., decresc., accel., rit. u.a. in Analogie zur Herz- und Atemtätigkeit u.a. Von den alten ekstatischen *Techniken* dauernder Wiederholung und Variation reicht die Skala solcher Einstimmungselemente bis z.B. der Rhythmusgruppe im Jazz, dem Background oder Sound in der Unterhaltungsmusik oder der Klavierbegleitung im Kunstlied (wiederholte Rhythmen oder Klänge, Spielfiguren, Hal tetöne/Bordun u.a.)

Im Spiel werden die so gegebenen Möglichkeiten ausprobiert (Durchspielen des Materials), es kommt zu kreativen Neubildungen.

Da die akustischen Einstimmungselemente ursprünglich immer in einem funktionalen Kontext standen (z.B. bestimmte Beschwörungsformeln in einem Ritus), wuchsen ihnen in einem langen historischen Prozeß von diesem Bedeutungskomplex her (über Assoziationen) zusätzliche Bedeutungen zu, die ihnen später auch außerhalb dieses Kontextes anhaften, d.h. die musikalischen Zeichen werden semantisiert, im Extremfall bis hin zu denotativer Bedeutung.

in der zweiten Codierungsschicht logogene Einstimmungselemente, sprachähnliche Elemente wie "Satz", Phrase, Periode, Thema, Melodie - Sinngliederung (Syntax), Sprachmelodie -

"Vielleicht einfach deshalb, weil ein so beschaffenes AKS (akustisches Kommunikationssystem) zwar verschiedenen Anforderungen genügt, für spezifische aber, zum Beispiel schnelle Verständigung, zu umständlich war, ging die Entwicklung in zwei unterschiedliche Hauptrichtungen auseinander: Umgangssprache - Musik, wobei Poesie eine Mittelstellung einnahm.

Um leichter handhabbar zu sein, um von überflüssigen Wiederholungen, zeitraubenden Parallelbildungen, anstrengenden Vortragsweisen sich zu befreien, behielt Umgangssprache von der Syntax bei, was als Rahmen logischer Formulierung notwendig war, und stieß weitgehend, wenn auch nicht ganz, ab, was von dieser Funktion nicht erfordert wurde.

Um der emotionalen Aneignung gedanklicher Prozesse besser dienen zu können, um die emotive Wirkung der Worte zu verstärken, um, zu eben diesem Zwecke, biogenen Einstimmungselementen Entfaltungsmöglichkeit zu geben, behielt Musik den syntaktischen Rahmen, der für EKKS (emotiv-kognitive Kommunikationssysteme) gedient hatte, zwar bei, erfüllte ihn aber mit durchaus anderem Inhalt, als die Umgangssprache es tat. ... Die Analogkodierung ... erhielt auf diese Weise Raum ...

Die der Darstellung logischer Operationen dienende Syntax hat Musik nicht abgeworfen, sondern umfunktioniert. ... Die Spannungen und Erwartungen von der Art, wie sprachliche Sinngliederung und Sprechmelodie sie hervorrufen – etwa vom Typus "wenn a", Pause der Erwartung, "dann b" -, kann Musik auch produzieren, nicht aber durch Formulierung der konkreten Aussage, wie es die Sprache tut. ...

Die biogenen Elemente verlangen nach Gleichförmigkeit des Ablaufs - was Beschleunigung respektive Verlangsamung nicht ausschließt, die gleichfalls Gleichförmigkeit verlangen, nämlich die der Beschleunigungs- respektive Verlangsamungsrate; die sprachanalogen Elemente verlangen nach deklamatorischer Freiheit. ...

Es ist aufschlußreich zu beobachten, daß in jenen Kulturen, die sinnlich-"erdhafter" Natur sind, biogene Elemente, vor allem das Metrum, eine große Rolle spielen, während esoterisch-unsinnliche Kulte - wiederum bietet die katholische Kirchenmusik bis zur Gegenreform des 17. Jahrhunderts ein gutes Beispiel - sie zurückdrängen. ...

mimogene Elemente: von den biogenen unterscheiden sie sich dadurch, daß die nachgeahmten Ereignisse nicht aus dem menschlichen Innern kommen, sondern aus der Umwelt.

"Bei ihrer wechselseitigen Funktionsteilung und Spezialisierung hat die Sprache die Funktion übernommen, alltägliches Verständigungsmittel, Musik, alltägliches Einstimmungsmittel zu sein."

Die Zahl relativ stabiler Verbindungen Zeichen-Bezeichnetes in Musik ist ganz wesentlich kleiner als in der Sprache, es gibt sie aber, vgl. die Figurenlehre des Barock.

Gegenüber den sprachlichen Zeichen haben die musikalischen Zeichen (mZ) folgende "Vorteile":

**Sinnfälligkeit**: aufgrund der Analogkodierung können sie schon mittels ihres Klangleibes Vergnügen bereiten.

**Plastizität** (im Sinne von **Bearbeitbarkeit**): aufgrund der Konstantisierung mZ haben diese eine größere Variationsbreite als spr. Z, z.B. die Katabasis (absteigende Tonfolge): verschiedene Rhythmisierung, versch. Ton-Zahl, Intervallstruktur u.a. Umkehrbarkeit u.v.a.

**Kombinierbarkeit**: sie sind nach mehreren Dimensionen hin so vielfach abstufbar, daß Gruppen von mZ verschiedener Qualität gleichzeitig erklingen und doch deutlich voneinander unterschieden werden können.

"Die Plastizität (oder Variationsbreite) von mZ im Verein mit ihrer Kombinierbarkeit nun gestattet dem Musizierenden die Anwendung von Verfahrensweisen, die dem Sprechenden nicht zu Gebote stehen, vor allem die unablässige variierte Wiederholung semantischer mZ. Dieses Verfahren das wie "Perpetuierung" nennen, vermeidet die Monotonie, die bei unveränderten Wiederholungen zur Gefahr werden kann; veränderte Wiederholungen hingegen können durch Nuancierung der Bedeutung und durch die artistische Leistung, die in der Variation steckt, zusätzliche Aufmerksamkeit auf die jeweils verschlüsselten Bedeutungen lenken, ohne auf den Vorzug der Wiederholung, der im erhöhten Einstimmungsgrad liegt, verzichten zu müssen."

## Aspekte musikalischer Formung

(nach T. Kneif: Bedeutung, Struktur, Gegenfigur, MuB 1972, S. 501-508)

### 1. Syntaktischer Aspekt:

Die musikalischen "Zeichen" (Themen, Motive, Form...) beziehen sich auf sich selbst, sie bilden eine musikalische Struktur, z.B.:

a-b-a, a-b-a, a.... = Symmetrie (im motivischen Bereich ebenso wie bei den Großformen, z.B. dreiteiliges Lied, Rondo, Exposition-Durchführung-Reprise)

a-b-c-d  
a-b-c-d  
a-b-c-d = Imitation (Kanon)

a-b-c, A - B - C = Augmentation

### 2. Semantischer Aspekt:

Die musikalischen "Zeichen" können in verschiedenen Stufen der Konkretion etwas "bedeuten":

- a) Sie lösen körperliche Reflexe (Tanzmusik, Märsche...) und unterbewußte, ganz allgemeine Gestimmtheiten aus.
- b) Sie können aufgrund von natürlichen oder durch die Konvention festgelegten Reaktionen Gefühle, Affekte, psychische Vorgänge darstellen: Moll = dunkel, elegisch...; Dur = hell, klar, heiter; Dissonanz = Gespanntheit usw.
- c) Sie können etwas illustrieren, d.h. außermusikalische Vorgänge "sichtbar" machen, konkrete Assoziationen auslösen, denn viele musikalische Phänomene werden in Analogie zu außermusikalischen erlebt: Töne mit hoher Frequenz empfinden wir als "hoch", wir sprechen von "steigenden" und "fallenden" Melodieteilen usw.
- d) Sie können reale Dinge bezeichnen:
  - durch Nachahmung der realen Phänomene (z.B. Kuckucksruf),
  - durch Vereinbarung (z.B. Leitmotiv).
- e) Sie können eine geistige Wirklichkeit symbolisieren.

Franz Schubert: Die schöne Müllerin, Nr. 2:  
Wohin?

*Mäßig.*

1  
ich hör' ein Bäch-lein

4  
rau-schen wohl aus dem Fei-sen-quell, hin-ab zum Ta-le

8  
rau-schen so frisch und wun-der-hell. Ich weiß nicht, wie mir

12  
wur-de, nicht, wer den Rat mir gab, ich muß-te auch hin-

16  
un-ter mit mei-nem Wan-der-stab, ich muß-te auch hin-

40  
hin? sprich, wo-hin? du hast mit dei-nem Rau-schen mir

44  
ganz be-rauscht den Sinn, du hast mit dei-nem Rau-schen mir

48  
ganz be-rauscht den Sinn. Was sag ich denn vom

51  
Rau-schen? das kann kein Rau-schen sein: Es sin-gen wohl die

55  
Ni-xen tief un-ten in-ren Reihn, es sin-gen wohl die

59  
Ni-xen tief un-ten in-ren Reihn. Laß

20  
un-ter mit mei-nem Wan-der-stab. Hin-un-ter und im-mer'

24  
wei-ter, und im-mer dem Ba-che nach, und im-mer fri-scher

28  
rausch-te und im-mer hel-ler der Bach, und im-mer fri-scher

32  
rausch-te und im-mer hel-ler der Bach. Ist

37  
das denn mei-ne Stra-ße? O Bäch-lein, sprich, wo-hin? wo-

62  
sin-gen, Ge-sell, laß rau-schen, und wan-dre fröh-lich

65  
nacht! Es gehn ja Müh-len-rä-der in je-dem kla-ren

69  
Bach, es gehn ja Müh-len-rä-der in-

72  
je-dem kla-ren Bach. Laß sin-gen, Ge-sell, laß

75  
rau-schen, und wan-dre fröh-lich nach, fröh-lich

78  
nach, fröh-lich nach!



Wohin?

1. Ich hört' ein Bächlein rauschen  
wohl aus dem Felsenquell,  
hinab zum Tale rauschen,  
so frisch und wunderhell.

2. Ich weiß nicht, wie mir wurde,  
nicht, wer den Rat mir gab,  
ich mußte auch hinunter  
mit meinem Wanderstab,  
(ich mußte auch hinunter  
mit meinem Wanderstab.)

3. Hinunter und immer weiter  
und immer dem Bache nach,  
und immer heller rauschte  
und immer heller der Bach,  
(und immer frischer rauschte  
und immer heller der Bach.)

4. Ist das denn meine Straße?  
O Bächlein, sprich, wohin?  
(wohin? sprich wohin?)  
Du hast mit deinem Rauschen  
mir ganz berauscht den Sinn,  
(du hast mit deinem Rauschen  
mir ganz berauscht den Sinn.)

5. Was sag ich denn vom Rauschen?  
das kann kein Rauschen sein.  
Es singen wohl die Nixen  
tief drunten ihren Reihn,  
(es singen wohl die Nixen  
tief drunten ihren Reihn.)

6. Laß singen, Gesell, laß rauschen  
und wandre fröhlich nach!  
Es gehn ja Mühlenräder  
in jedem klaren Bach,  
(es gehn ja Mühlenräder  
in jedem klaren Bach.)  
(Laß singen, Gesell, laß rauschen  
und wandre fröhlich nach,  
fröhlich nach, fröhlich nach.)

Melodik  
akk. ↓ ↗    diat. ↓ ↗

Harmonik  
G D e a A E H

Dynamik  
pp P

Melism.  
Syllabier.

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

••• = Dreiklangs mel.    ∪ = diat. (chrom.) Mel.    == = Bordun    M = Seitenschlagfigur



Melodik  
 akt. diat. ↘ ↗ ↘ ↗  
 Harmonik  
 G D e a e H  
 Dynamik  
 pp p  
 Melism.  
 syllabisch

| Wohin?   | Melodie             | Harmonik | Dynamik | Melism. | Syllabisch |
|--|---------------------|----------|---------|---------|------------|
| 1. Ich hört ein Bächlein rauschen<br>wohl aus dem Felsenquell,<br>hinab zum Tale rauschen,<br>so frisch und wunderhell.  | A<br>A              |          |         |         |            |
| 2. Ich weiß nicht, wie mir wurde,<br>nicht, wer den Rat mir gab,<br>ich mußte auch hinunter<br>mit meinem Wanderstab,<br>(ich mußte auch hinunter<br>mit meinem Wanderstab.)   | B<br>A'<br>A'       |          |         |         |            |
| 3. Hinunter und immer weiter<br>und immer dem Bache nach,<br>und immer heller rauschte<br>und immer heller der Bach,<br>(und immer frischer rauschte<br>und immer heller der Bach.)  | C<br>D<br>D'        |          |         |         |            |
| 4. Ist das denn meine Straße?<br>O Bächlein, sprich, wohin?<br>(wohin? sprich wohin?)<br>Du hast mit deinem Rauschen<br>mir ganz berauscht den Sinn,<br>(du hast mit deinem Rauschen<br>mir ganz berauscht den Sinn.)  | E<br>C'<br>D        |          |         |         |            |
| 5. Was sag ich denn vom Rauschen?<br>das kann kein Rauschen sein.<br>Es singen wohl die Nixen<br>tief drunten ihren Reihn,<br>(es singen wohl die Nixen<br>tief drunten ihren Reihn.)  | E/D'<br>A'<br>A     |          |         |         |            |
| 6. Laß singen, Gesell, laß rauschen,<br>und wandre fröhlich nach!<br>Es gehn ja Mühlenräder<br>in jedem klaren Bach,<br>es gehn ja Mühlenräder<br>in jedem klaren Bach.)<br>Laß singen, Gesell, laß rauschen,<br>und wandre fröhlich nach,<br>fröhlich nach, fröhlich nach.) | B<br>D'<br>D'<br>A' |          |         |         |            |

1. Th.

2. Th.

Duett.

Reprise

Soubrette + Rondofrau

••• = Dreiklangswelt  
 - - - = diat. (diat.)  
 - - - = Bordau  
 M = schwebend



|    |  |
|----|--|
| 5  | <p>Der primäre Einfall (die „inventio“, das „Thema“) und so auch dessen dauernde Präsenz, seine Durchführung und Wiederkehr, sind im Lied Schuberts in der Regel höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts bezogen. Und diesen durch den Sprachgehalt des Gedichts veranlaßten Erfindungskern sowie jenes Ein und dasselbe, das aus ihm als Erfindungsquelle kompositorisch hervorgeht und im ganzen Liede währt, nenne ich den „Ton“ des Liedes.</p>  |
| 10 | <p>Für diesen Gebrauch des Wortes „Ton“ finde ich (nachträglich) einen Hinweis bei Hegel: „Das Nähere des Inhalts [bei der ‚begleitenden Musik‘] ist nun eben das, was der <i>Text</i> angibt ... Ein Lied z.B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich <i>einen</i> Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus... Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß ... im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt.“</p> |
| 15 | <p>Hegel denkt hier allerdings an die am Gedicht orientierte ‚Stimmung‘ eines Liedes. („Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt“, ebenda.) Daß Schubert jedoch, indem er die Sprachschicht der Lyrik in musikalische Struktur verwandelt, sich im Unterschied zur ‚romantischen‘ Liedvertonung nicht im ‚musikalischen Erfassen der ‚Stimmung‘ erschöpft, nicht also</p>  |
| 20 | <p>nur gleichsam den „Schatten“ vertont, den Lyrik als Stimmung aufs Gefühl wirft (z.B. <i>‘Sehnsüchtig klagend und getragen</i>), sondern die Sprache selbst, den „Sprachkörper“, das „Körperhaft-Wirkliche der Sprache“ zur Realität des musikalischen Gefüges erhebt, ist eine der zentralen Feststellungen im Schubert-Buch von Georgiades (vgl. z.B. S. 35f., 38, 48, 67). Inwiefern Schuberts Lied dennoch und ohne Widerspruch zu Georgiades den „Grundklang“ ein und desselben hat, beständig e i n e n „Ton“</p>  |
| 25 | <p>anschlägt, und wie hier im „Ton“ des Liedes – entgegen Hegel - nicht bloß eine Stimmung, sondern „der bestimmte Sinn der Worte“ herrscht, wird zu zeigen sein.</p> <p>•••</p>   |
| 30 | <p>Das Verfahren der „Übersetzung“ vom Begrifflichen ins Musikalische erinnert hier an das barocke Prinzip der musikalisch-rhetorischen Figuren ; wie dieses beruht es weitgehend auf dem Prinzip der partiellen Übereinstimmung. Doch Schubert geht bei der Findung und Durchführung seines Tones über das bis zu ihm hier anzutreffende abbildliche, nachahmende oder im weitesten Sinne tonmalerische Erfassen von Wörtern und Begriffen weit hinaus, nicht jedoch in den Bereich bloßer Stimmung, wo der bestimmte Sinn der Worte in eine durch sie ausgelöste übergeordnete Empfindung, einen Seelenzustand aufgehoben erscheint, sondern in den der konkreten Interpretation des Gedichts, die dessen sprachlichen Sinn kompositorisch erschließt und in sich aufnimmt und dabei dem Gedicht hinzufügt, was es als Sprache selbst erreichen will, aber aus sich so nicht leisten kann.</p>   |
| 35 | <p>•••</p>   |
| 40 | <p>Die Gedichte von Wilhelm Müller, die Schubert vertonte, sind nach der Art Goethes, insofern sie fast alle sozusagen handgreiflich je einen Ton anschlagen und durchführen, einen Grundton je auch als Zyklus. Bekannt ist der Bericht, wonach Schubert die Gedichte Müllers gleichsam an sich riß. Die Zündung erklärt sich dadurch, daß diese Gedichte genau das boten, was Schubert brauchte und suchte: und zwar nicht nur einen Ton, sondern auch die poetische (gehaltliche und sprachtechnische) Motivation für die Verwirklichung eines Prinzips seines variativen Verfahrens, seines Durchführens des Tons, seiner Auffassung von Kunst. Müllers Gedichte, die Schubert als Sprachkunst zur Irrelevanz herabsetzt, da er</p>  |
| 45 | <p>sie völlig in Musik transformiert, bieten in ihrem Gesamtton jenes beständige Pendeln zwischen Zwiespalt und Auflösung, jenes Aufbrechen der Verschönerung in den Widerspruch, jenes dynamische Einmünden von Wirklichkeit in Traum, das wie eigens geschaffen war für Schuberts an klassischer Formungsart, an Thema, Durchführung und Reprise orientierte kompositorische Technik; für die Technik des Einmündens, des dynamischen Sich-in-Frage-Stellens eines Statischen, das durch Wiederkehr in</p>   |
| 50 | <p>immer neuer Beleuchtung erscheint, kraft Durchführung sich als „Thema“ zugleich erschließt und bestätigt.</p>   |
| 55 | <p>Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, Schuberts variatives Verfahren 'beim Durchführen des Lied-Tones auch nur annähernd erschöpfend zu beschreiben. Es ist das Vermögen, beständig ein und dasselbe zwar beizubehalten und doch zugleich durchzuführen und dabei beständig auf die Details des Gedichts einzugehen.</p>  |

## Heinrich Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit.

(Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, S. 154 -158)

Das romantische Lied geht auf Franz Schubert zurück. Er war es, der 1814 mit *Gretchen am Spinnrad* das entscheidende technische Mittel fand: die Spielfigur in Klavierbegleitung. Ihr Rhythmus, vom ersten bis zum letzten Takt wiederholt, gibt dem Werk eine neue Eindringlichkeit. Zunächst nur eine Technik neben anderen, rückt die Spielfigur 1820/21 in den Mittelpunkt. Der Grund liegt in Schuberts endgültiger Wendung zum Lyrischen, zum Naturlied und zur Naturstimmung. Charakteristisch für diese Werke ist der einheitliche Rhythmus, der durch die ostinaten Begleitmotive und Figuren erzeugt wird. Es handelt sich um einen neuen „Einheitsablauf“, ohne daß Schubert im geringsten historisierte.

•••

Welches Ziel Schubert verfolgt, zeigt 1823 der Liederzyklus *Die schöne Müllerin*. Seine Bedeutung liegt darin, daß der Dichter den romantischen Einklang von Mensch und Natur dargestellt und daß der Komponist dafür eine überzeugende Musiksprache geschaffen hat. Als Natursymbol dient ihm die Begleitung, da sie mit Hilfe der neuen Technik eine Naturstimmung verwirklichen kann. Fundament des Ganzen ist der Einklang von Mensch und Natur, wie er sich mit seinem Farbenreichtum in Nr. 1-4, 7, 9-11, 15-17 und 20 darstellt: Die Singstimme wird vom Strom der Begleitung getragen. Erscheint jedoch der Mensch für sich allein, so wird seine Rede meist nur akkordlich begleitet, wie in Nr. 5 (Mittelteil), 8 oder 13.

•••

Daß der Begriff „Stimmung“ hier seinen Platz hat, bestätigt die Literaturgeschichte. Bei Ludwig Tieck heißt es bereits 1798 im „Sternbald“-Roman: *Ich habe gestern ein Gedicht geschrieben, in dem ich versucht habe, eine Stimmung auszudrücken und darzustellen, die oft meine Seele erfüllt hat*. Tieck war es, der mit seiner Gedichtsammlung von 1821 bis 1823 den Übergang von der Erlebnislyrik zur Stimmungsllyrik vollzog. Sie wurde für das 19. Jahrhundert maßgebend. Dieses Neue in der Dichtung hat sein Gegenstück in Schuberts romantischen Liedtypus, aber auch in dem, was Weber seit 1821 mit dem „Freischütz“ für das Theater erreicht hat.

Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker, auch für Maler wie Caspar David Friedrich. Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand. Sie ist eine bestimmte Gesamtfärbung des Daseins, bei der das Leibliche und Seelische, auch das Innere und Äußere im Sinne von Mensch und Natur, gleichsam auf denselben Ton „abgestimmt“ sind. Der Begriff hat seinen Ursprung in der Musik, denn er bedeutet zunächst das Ergebnis des Stimmens, die „Gestimmtheit“ bei einem Instrument. Von dorthier wird er seit den 1770er Jahren im heutigen Sinne verallgemeinert. Noch bei Novalis heißt es: *Das Wort Stimmung deutet auf musikalische Seelenverhältnisse.*<sup>2</sup>

•••

Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen „Stimmung“ werden lassen. Schubert fand mit der Spielfigur ein Mittel für das gleichartige rhythmische Pulsieren. Dieser Strom des Rhythmus ist es, von dem sich der Hörer nun tragen läßt.

|    |  |
|----|--|
| 5  | In seinen <i>Tag- und Jahreshften</i> vermerkt Goethe im Februar 1801:<br>»Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Gitarre mit genauester Präzision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach <i>einer</i> Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen; denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durch-Komponieren der Lieder sei, wodurch der allgemeine lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am einzelnen gefordert und erregt wird.« |
| 10 | •••  |
| 15 | Kehren wir zum Anfang der Betrachtung über dieses <i>Im Dorfe</i> und weiter zu den im vorausgehenden Kapitel behandelten Problemen der Komposition von Liedern im allgemeinen zurück! Unser Lied ist kein Strophenlied. Ist es durchkomponiert? Goethe tadelt am sogenannten Durch-Komponieren«, daß dadurch »der allgemeine lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am einzelnen gefordert und erregt wird«.   |
| 20 | Demnach ist unser Lied <i>nicht</i> durchkomponiert, denn Teilnahme an vielen verschiedenen Einzelheiten — und daran denkt Goethe doch offensichtlich — ist weder gefordert noch erregt, vielmehr scheint das ganze Lied durchaus von einem Punkte aus komponiert zu sein. Der Wanderer, zugleich gefesselt und ausgestoßen, findet den Ausweg aus seinem Zwiespalt, indem er sich losreißt. Von hier aus ist Schuberts Lied angelegt, es kulminiert im Augenblick des Sich-Losreißen, das ist in einem Begebenheitsmoment. Das Lied ist auf die musikalische Realisierung eines Geschehens, eines Handelns (doch eher im Sinne einer Tat als einer Aktion), auf die eine »Einzelheit« der »Tat« des Wanderers angelegt, »musikalisch« ausgedrückt: auf die <i>dem entsprechende</i> Komposition. Der »allgemeine lyrische Charakter« ist von Belang insofern, als aus ihm die Spannung jenes beschriebenen Gegenübers (von Singstimme und Klavierpart) im Satz entsteht, die zur Lösung in der Tat  |
| 25 | gleichsam zwingt. Diese Spannung freilich sieht Schubert nicht als Zustand, er komponiert sie als musikalisches Geschehen, das heißt: er schildert weder einen »allgemeinen lyrischen Charakter«, noch »fordert oder erregt er Teilnahme am einzelnen«, er malt auch keine »Stimmung« oder gibt eine »Verfassung« wieder. Er entfaltet vielmehr die beschriebene Spannung als Geschehen in der Musik, als Realität im engeren Sinne, und zwar durch die besondere Struktur seiner Komposition.   |
| 30 | Wenn Schubert Lyrik als musikalische Struktur komponiert, so faßt er das Gedicht also sehr wohl von einem Punkt her auf. Dieser ist aber ein anderer als der »Brennpunkt«, von dem E. T. A. Hoffmann spricht, wenn er auf seine Weise Goethes »allgemeinen lyrischen Charakter« umsdreibt:<br>»Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muß der Komponist alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt [Melodie ist hier gleichbedeutend mit Komposition], deren Töne dann [...] das Symbol aller der verschiedenen Momente des innern Affekts sind, die des Dichters Lied in sich trägt.«  |
| 35 | E. T. A. Hoffmann, der Dichter, denkt an die Stimmung, in die der Musiker das Ganze tauchen soll, damit, was hinter den Worten des Gedichtes bleibt, jedoch mitschwingen muß, im Medium der Musik erscheinen, sich etwa als Grundstimmung entfalten und dadurch sinnlich wahrnehmbar werden kann.  |

Fr. Schubert: Die schöne Müllerin (Begleitmodelle: Bordun und Kadenz)

Wan - dern ist des Mü - lers Lust, das Wan - - dern, das  
 Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - - ser, vom

Nr. 1: Das Wandern

Ich hört' ein Bach,lein rau - - schen wohl

Nr. 2: Wohin?

im - mer hel - ler der Bach, und im - mer hel - ler rausch - te und

Sehr langsam.

Bach - lein mei - ner Lie - be, wie

Nr. 6: Der Neugierige

im - mer hel - ler der Bach.

Nr. 2: Wohin?

Geschwind.

Wo -

Nr. 15: Eifersucht und Stolz

Die ge - lieb - te Mü - le - rin ist mein, ist - - mein,

Mässig. (Der Müller.)

Wo ein trau - es Hor - se in Lie - be ver - geht, da

Nr. 19: Der Müller und der Bach

die ge - lieb - te Mü - le - rin ist mein, - ist - - mein,

Nr. 11: Mein!

Mässig.

Gu - te

Nr. 20: Des Baches Wiegenlied

Etwas langsam.

Der Leiermann (aus der Winterreise)