

Hubert Wißkirchen

Arbeitsbuch 3

Musik und Sprache

FÜR DEN MUSIKUNTERRICHT

IN DER SII

Inhaltsverzeichnis

1.	Singen und Sprechen	1
1.1.	Melodram und Rezitativ	1
1.1.1	Arnold Schönberg: "Der Mondfleck" (aus "Pierrot lunaire", op. 21)	1
1.1.2	Johann Sebastian Bach: Rezitativ - Nr. 67 - aus der Matthäuspassion	4
1.1.3.	Zwischen realistischer Darstellung und meditativer Versenkung: die Gestaltung der Sterbeszene bei Webber, Penderecki und Bach	7
1.2	Archaische 'Gesangs'praktiken	12
1.3	Sprachmusik	12
1.3.1	Hugo Ball: Karawane	13
1.3.2	Ernst Jandl: schtzgrmm	13
1.3.3	Cathy Berberian: Stripsody	14
1.3.4	luciano berio: sequenza III per voce femminile	15
1.4.	Wort- und 'musik'gezeugte Melodik	18
1.4.1	Modest Mussorgsky: Abendgebet (Nr. 9 aus "Kinderstube")	18
1.4.2	Engelbert Humperdinck: Abendsegen (aus dem Märchenspiel "Hänsel und Gretel")	21
1.5	Zwei Grundauffassungen von Musik	22
1.5.1	Zwei Entstehungsmythen der Musik	23
1.6	Der Stilumbruch um 1600	24
1.6.1	Christóbal de Morales: "Lamentabatur Jacob"	25
1.6.2	Claudio Monteverdi: "Lasciate mi morire" aus "L'Arianna"	26
1.7	Formen des Singens, geordnet nach Stufen der Sprachnähe bzw. Sprachferne	29
1.8	Flächiges und sprechendes Musizieren	31
1.8.1	Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzert in A-Dur KV 219, 2. Satz	31
2.	Hören - Sehen - Fühlen	36
2.1	Beispiele für die Analogcodierung in der Musik	36
2.1.1	Joseph Haydn: Arie Nr. 21 aus "Die Schöpfung"	36
2.1.2	Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 11) aus "Die Jahreszeiten" - Modellanalyse	38
2.1.3	Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 12) aus "Die Schöpfung"	40
2.1.4	Die Tremolofigur	42
2.1.5	Igor Strawinsky: "Bei Petruschka" (aus dem Ballett "Petruschka")	43
2.2	Die barocke Nachahmungsästhetik	45
2.2.1	Text von Jean-Baptiste Dubos	46
2.2.2	Figurentabelle	47
2.3	Musikalische Formen als Rahmen für die Textvertonung	49
2.3.1	Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper "Julius Cäsar"	49
2.3.2	Wolfgang Amadeus Mozart: Arie Nr. 13 aus: "Die Entführung aus dem Serail"	52
2.4	Sensus und Scopus	55
2.4.1	Film- und Werbemusik	55
2.4.1.1	TV-Spot von Uniroyal	56
2.4.1.2	Titelmusik der Westernserie "Westlich von Santa Fé"	58
2.4.1.3	Filmmusik "Henry V" (1944): Die Schlacht von Agincourt	58
2.4.1.3	Werbespot der Deutschen Bundesbahn (1992): "Entdeckungsreise 45"	62
2.5	Strophenlied	65
2.5.1	Friedrich Reichardt: Jägers Abendlied	66
2.5.2	Franz Schubert: Jägers Abendlied, op. 3, Nr. 4 (Goethe)	67

2.6	Der Figur-Begriff	68
2.6.1	Lamentofigur	69
2.6.2.	Johann Sebastian Bach: Chor (Nr. 2) "Weinen, Klagen ..." aus der Kantate 12 (1714)	70
2.6.3	Die Bedeutung der Rhetorik	72
74		
2.7	Bachs Kantate 12 als musikalische Predigt	74
2.7.1	Die Funktion der Kantate im Gottesdienst	74
2.7.2	Der Predigtcharakter des Kantatentextes von Salomon Franck	75
2.7.3	Der musikalische Scopus der Kantate	77
3.	Persönliche Kundgabe und Einfühlung	83
3.1	Nachahmungs- und Ausdrucksästhetik	83
3.1.1	Joseph Haydn: Arie Nr. 32 ("Die Jahreszeiten") - Franz Schubert: "Täuschung"	84
3.2.	Franz Schubert: "Die schöne Müllerin" (1823) und "Winterreise" (1827)	87
3.2.1	Lebensweltliche Bezüge	87
3.2.2	Franz Schubert: "Das Wandern"	89
3.2.3.	Wilhelm Müller/Franz Schubert: "Wohin?"	91
3.2.4	Schuberts Liedästhetik	93
3.2.5	Franz Schubert: "Gefrorne Tränen" (Nr. 3 der "Winterreise")	94
3.2.6	Georg Friedrich Hegels Liedästhetik (ca. 1820-1824)	96
3.3	Synästhetische Verschmelzung von Wort und Ton	98
3.3.1	Robert Schumann: "Zwielicht", Liederkreis op 39, Nr. 10	98
3.3.2	Robert Schumann: "Mondnacht", Liederkreis op. 39, Nr. 5	102
4	Die neue Einheit von Wort, Ton und Gebärde	105
4.1.	Wagners Konzeption des 'Dramas'	105
4.2	Richard Wagner: "Die Meistersinger von Nürnberg"	111
4.2.1	Richard Wagner: Walthers Probesingen (1. Aufzug, Szene III)	111
4.2.2	Leitmotivtabelle zu Wagners "Die Meistersinger"	115
4.2.3	Die Funktion der (Leit-)Motive: Der Fliedermonolog (2. Aufzug, 3. Szene)	115
4.2.4	Die Diskussion um das 'Drama' Wagners	120
4.2.4.1	Das Aufeinanderprallen zweier Vorstellungen von musikalischer Form	120
4.3	Richard Wagner: "Tristan und Isolde"	123
4.3.1	Die neue Form einer ekstatischen Musik: Das Vorspiel zu "Tristan und Isolde"	123
4.3.2	Zukunftsmusik und Tradition: Die Genese des Tristan-Motivs	127
4.3.3	Richard Wagner: "Tristan und Isolde": "So stürben wir" (2. Aufzug, 2. Szene)	129
5	Die Trennung der Elemente	131
5.1	Mimesis und Gestus	131
5.1.1	Bertolt Brecht/Kurt Weill: "Liebeslied" aus der "Dreigroschenoper"	132
5.1.2	Bertolt Brecht/Kurt Weill: "Zu Potsdam unter den Eichen"	137
5.1.3	Franz Josef Degenhardt: Tonio Schiavo	143
5.2	Gustav Mahlers 'vokabuläres Sprechen'	145
5.2.1	"Zu Straßburg auf der Schanz": Das Volkslied und Mahlers Vertonung	145
5.2.3	Gustav Mahler: "Der Tamboursg'sell"	150
6	Auch die Rockmusik kann 'sprechen'	154
6.1.1.1	Beatles: A Day in the Life	154

1. Singen und Sprechen

1.1. Melodram und Rezitativ

Als die Menschen anfangen, sich akustisch zu äußern, haben sie wahrscheinlich noch nicht zwischen Musik und Sprache unterschieden, nicht in Begriffen und Sätzen gesprochen, nicht Melodien gesungen. (Wir kennen heute noch solche unbegrifflichen Äußerungen, z. B. "oh!", "ah!", "ssst!", "auweia!" usw.) Erst in einer langen Entwicklung haben sich Sprache und Musik als eigenständige Kommunikationssysteme herausgebildet: die Sprache als ein Instrument für exakte Mitteilungen, die Musik als ein Medium, das mehr die gefühlsmäßigen, die körperbetonten und die spielerischen Komponenten akustischer Äußerungen kultiviert.

Noch bei den Griechen gab es kein Wort für 'Musik': Ihr Begriff 'musike' meinte eine Verbindung von Vers, Gesang, instrumentaler Begleitung und Tanz. Ihre Dramen wurden nicht gesprochen wie ein modernes Theaterstück, aber auch nicht gesungen wie eine Oper. Die akustischen Aktionen der Schauspieler bewegten sich in einem für uns nicht mehr rekonstruierbaren Zwischenbereich zwischen Sprechen und Singen. Selbst heute, wo die Sprache in erster Linie als denotatives ('bezeichnendes') Zeichensystem fungiert, dessen Zeichen mit relativ eindeutigen Vorstellungen gekoppelt sind - und das sich deshalb besonders zum Austausch exakter Mitteilungen eignet -, hat die gesprochene Sprache - wie die Musik - noch einen Klangleib (Prosodie = 'Bei-Gesang'), der durch die 4 Grundparameter (Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Klangfarbe) sowie durch syntaktische Gliederungselemente ('Satz', 'Periode' u.ä.) gekennzeichnet ist. Er überträgt speziell

konnotative ('mitbezeichnete') Inhalte, z. B. die Erregung des Sprechers, seine Resignation, seine Entrüstung u. ä. Gerade diese 'musikalischen' Sprachelemente sind für die Wirkung des Gesprochenen von großer, wenn nicht sogar entscheidender Bedeutung. Der gleiche 'Text' nimmt so ganz unterschiedliche 'Bedeutungen' an: Das "Komm mal her!" des Lehrers ist für den Schüler freundliche Einladung oder finstere Drohung; die Unterscheidung erfolgt aufgrund der 'Sprachmelodie' und anderer nonverbaler 'Zeichen', z. B. der Körpersprache.

Die 'musikalischen' Sprachelemente sind nicht nur im affektiven Bereich wirksam, sie dienen auch - durch die Betonung zentraler Begriffe, durch sinnvolle Zäsuren, durch die Herstellung von Fernbeziehungen u. ä. - der besseren Verständlichkeit. Wer es nicht glaubt, höre einmal in Thomas Manns "Joseph und seine Brüder" - gelesen von Gerd Westphal - hinein: die Kunstfertigkeit der verschachtelten Sätze - für das Auge eine hohe Barriere - wirkt durch die plastische 'Satzmelodie' unerwartet natürlich, überschaubar und gewinnend.

Kein Wunder also, daß auch das Spracherkennungssystem eines Computers ein Prosodiemodul enthält, wie sollte er auch sonst die verschiedenen Bedeutungen von "Ja-zur-Not-geht-es-auch-Samstag"

- Ja, zur Not geht es auch Samstag."
 - "Ja, zur Not! Geht es auch Samstag?"
- unterscheiden?

1.1.1 Arnold Schönberg: "Der Mondfleck" (aus "Pierrot lunaire", op. 21, 1912)

Ei - nen wei ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken sei - nes schwar - zen Rok - kes,
so spa - ziert Pier rot im lau - en A - bend, auf - zu - su - chen Glück und A - ben - teu - er.

- Wir versuchen, den kurzen Ausschnitt aus dem "Mondfleck" nach dem notierten Rhythmus zu sprechen und nach dem notierten Tonhöhenverlauf (mit Unterstützung eines Instruments) zu singen.
- Wir erläutern Schönbergs Anweisungen und versuchen sie annäherungsweise zu realisieren. Welche Probleme ergeben sich?
- Wir vergleichen verschiedene Einspielungen des "Mondflecks", beschreiben die Unterschiede und diskutieren die jeweiligen Interpretationskonzepte.

- Wir nehmen mit Hilfe des Kassettenrekorders auffallende Beispiele (aus Theaterstücken, Filmen, Reden oder Interviews - hier stößt man bei manchen Moderatoren und Reportern auf grotesk gekünstelte Satzmelodien -) auf und analysieren sie (Vgl. auch den unten abgedruckten Leserbrief aus der FAZ).

Der Mondfleck

Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
Er besieht sich rings und findet richtig -
Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch - bringt ihn nicht herunter!
Und so geht er giftgeschwollen weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen -
Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

Arnold Schönberg:

"Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) **n i c h t** zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine **S p r e c h m e l o d i e** umzuwandeln. Das geschieht, indem er

- I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;
- II. sich des Unterschiedes zwischen **G e s a n g s t o n** und **S p r e c h t o n** genau bewußt wird; der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr hüten, in eine >singende< Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern." Vorwort zum Pierrot lunaire

Leserbrief in der FAZ vom 26. 4. 1994, S. 13:

"...Als jemand, der 30 Jahre aktuelles Fernsehen nur live mitgestaltet hatte, kam mir so mancher Lapsus wieder in Erinnerung, den auch ich früher in den Sprachkritiken der GfdS nachlesen konnte. Da wiederholte sich der Ärger, den man meist schon empfunden hatte, als einem der Wort- oder Satzkrüppel während der Sendung in der Hitze des Gefechts herausgerutscht war. Das von Förster angeschnittene Sprachproblem bei Nachrichtensendungen ist aber nur eine und - nach meinem Verständnis von Informationsjournalismus im Fernsehen - die eher leichter zu nehmende Seite dieses Faches. Die ernster zu nehmenden Seiten sind die Auswahl der Nachrichten selber, die Gewichtung ihrer Inhalte und die Art des Vortrags durch den Sprecher oder die Sprecherin.

Ein Beispiel zur Vortragsart: In >n-tv< vom 18. April verlas die Sprecherin eine Nachricht, die phonetisch so wiederzugeben ist:

>Runeine Woche vornem Walnim Sü-dafrika. T'Staatspräseden de Klerk, überraschenneue Gespräche minem Zuluchef Buthelezi aufgenommen, der Anzeeh, nahm anem Gespräch teil s'wohl, der letzte Versuch des Präsidenten Buthelezi, doch noch für eine Teilnahme anen Waln zu überreden.< Gemeint war wohl: >Rund eine Woche vor den Wahlen in Südafrika hat Staatspräsident de Klerk überraschend neue Gespräche mit dem Zuluchef Buthelezi aufgenommen. Der ANC nahm an dem Gespräch teil. Das ist wohl der letzte Versuch des Präsidenten, Buthelezi doch noch für eine Teilnahme an den Wahlen zu überreden.< Selbst wenn man davon absehen wollte, daß durch Näseln und Nuscheln, viel zu schnelles oder gekünsteltes Sprechen, falsche Wortzusammenziehungen oder -trennungen der Sinn solcher Nachrichten kaum mitzubekommen ist, wird durch Trennung der Sätze an falschen Stellen meist sogar der Sinn verfälscht (hier hat also ein >Präsident Buthelezi< versucht, jemanden zu überreden).

Ganz allgemein vermittelt die heutige deutsche Fernsehlandschaft übrigens den Eindruck, als liege der Schwerpunkt dieses Geschäfts überhaupt nicht mehr im >Dienst am Kunden<, also in der verständlichen und exakten Vermittlung von Nachrichten und Informationen, sondern in der Selbst- (oder gar selbstgerechten) Darstellung seiner Akteure." Fritz Schenk, Frankfurt am Main

- Wir stellen eigene Sprechübungen an und schreiben sie mit (groben) Glissandokurven auf.

Wenn man den notierten Satz aus dem "Mondfleck" exakt gemäß dem fixierten Rhythmus und den fixierten Tonhöhen realisiert, singt man ihn. Wenn man entsprechend der Alltagssprache Rhythmus und Tonhöhenverlauf stark nivelliert, wird der Bereich der Musik verlassen. Am geringsten ist der Unterschied zwischen Singen und Sprechen im Rhythmischen. Man kann den Satz exakt im notierten Rhythmus sprechen, ohne daß er seinen Sprechcharakter ganz verliert. Er wirkt dann lediglich im Sinne der Bühnensprache zugespitzt. Vollzieht man gleichzeitig den Tonhöhenverlauf glissandierend - ohne genaue Tonhöhen - nach, verstärkt sich dieser Effekt. Eine solch 'singende' Sprechweise wirkt heute leicht komisch, auf alten Schallplatten aus der ersten Jahrhunderthälfte kann man sie aber bei Schauspielern noch hören. (Damals spielten auch die Geiger noch mehr Portamento - das ist ein glissandoartiges Ziehen der Töne - von den Sängern ganz zu schweigen.) Schönbergs Stück gehört in dieses Umfeld. Es ist es für die Leipziger Diseuse (Vortragskünstlerin) Albertine Zehme geschrieben, deren Domäne die damals beliebten Melodramen - zur Musik gesprochene Texte - waren. Schönberg möchte allerdings im Unterschied zur gängigen Praxis in seinem Pierrot lunaire die Sprechstimme näher an die Musik heranführen, um eine bessere Integration mit dem Instrumentalpart zu erreichen.

Das Gedicht "Mondfleck" stammt aus dem Gedichtzyklus Pierrot lunaire (1884) des Belgiers Albert Giraud. Er wurde 1892 von Otto Erich von Hartleben ins Deutsche übersetzt. Diese Übersetzung erschien 1811 in einer Neuauflage in München und erregte die Aufmerksamkeit Albertine Zehmes, die Schönberg mit der Vertonung beauftragte. Die Gedichte spiegeln die Decadence einer ausgehenden Epoche, die Abkehr von einer als verbraucht und einengend empfundenen Tradition. Sie stellen in der Figur des mondsüchtigen, hysterischen Clowns das Gegenbild des Normalen ins Zentrum. Die Gesetze der Phantasie, die Ungebundenheit bzw. Selbstgesetzlichkeit des expressionistischen Künstlers und die künstliche Konstruktion stehen gegen das naturalistische und rationalistische Denken der Zeit. Nüchtern-traumhafte Innenwelt wird gegen nüchterne Außenwelt ausgespielt. Schönberg war von diesen sentimental-ironischen Gedichten fasziniert und fühlte sich von ihnen zu einer neuen gestischen Ausdruckskunst - er spricht davon, daß die Klänge hier "ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegung" werden -, aber auch zu hochartifizialen konstruktiven Ideen inspiriert:

Die charakteristischen Figuren des ungewöhnlichen Instrumentalparts veranschaulichen

- durch die Repetitionen der Streicher die unablässigen Wischbewegungen,
- durch die kanonische Führung der Stimmen (Piccoloflöte/Klarinette/Klavier - letzteres rhythmisch augmentiert - sowie Violine/Violoncello) das Zwanghafte der Situation und
- durch das skurril-undurchsichtige Gesamtbild den exzentrischen Charakter des Pierrot.

Dem Gipsfleck als Spiegelung des Mondlichts entspricht die vertikale Achsenspiegelung der Gesamtform, die von der Mitte an (T. 10,3) rückwärts in den Anfang zurückläuft - Mitte und Ende münden ja auch im Text jeweils in die Anfangszeile.

1.1.2 Johann Sebastian Bach: Rezitativ - Nr. 67 - aus der Matthäuspasion (1727/29)

- Wir lesen den Text von Bachs Rezitativ nach den beiden auf S. 4 abgedruckten Schülervorschlägen (Zeilen A und B). Wir charakterisieren die beiden Lösungen hinsichtlich der Tonhöhenkurve, Akzentgebung (>) und Pausenplatzierung. Wir versuchen eigene Realisationen und zeichnen sie in den Zeilen C und D auf.
- Wir sprechen den Text nach der Vertonung von Bach (Zeile E) und vergleichen diese mit den bisherigen Lösungen.
- Wir hören verschiedene Einspielungen des Stückes und bewerten Sie auf dem Hintergrund des folgenden Textes, der zeitgleich mit der Matthäuspasion entstand. Der Autor ist ein Vetter Bachs:

Johann Gottfried Walther:

"Recitatif (gall.) ist eine Sing=Art, welche eben so viel von der Declamation als von dem Gesange hat, gleich ob declamirte man singend, oder sänge declamirend; da man denn folglich mehr beflissen ist die Affectus zu exprimiren, als nach dem vorgeschriebenen Tacte zu singen. Diesem ungeachtet, schreibet man dennoch diese Gesang=Art im richtigen Tacte hin; gleichwie man aber Freyheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürtzer zu machen; also ist nöthig, daß die recitirende Stimme über den G.B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitenten nachgeben könne."
Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 515

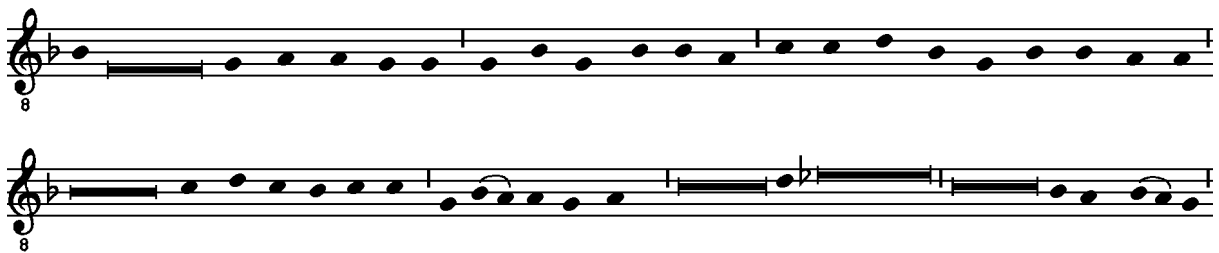
- Wir ergänzen den Raster (F) und interpretieren das Ergebnis hinsichtlich der Beziehungen zwischen Musik und Text.
- Wir vergleichen den Schönberg- und den Walther-Text. Was haben Sprechmelodie und Rezitativ gemeinsam, was unterscheidet sie?
- Wir vergleichen Bachs Rezitativ mit den Parallelstellen aus den Matthäuspasionen von Georg Philipp Telemann (1730), Orlando die Lasso (1575) und Heinrich Schütz (um 1666) sowie der Johannespassion von Arvo Pärt (1982). v

Orlando di Lasso: Matthäuspasion (1575):

Et venerunt in locum qui dicitur Golgotha, quod est Calvariae locus. Et dederunt ei vinum bibere cum felle mistum. Et cum gustasset, noluit bibere.



Heinrich Schütz: Matthäuspasion (um 1666):

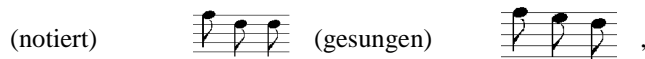


Arvo Pärt: Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem (1982):

Evangelist:

<p>Tunc ergo tradidit eis illum ut crucifigeretur.</p> <p>Susceperunt autem Jesum et eduxerunt. Et baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum, Hebraice autem Golgatha, ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Jesum. CD ECM 1370 (1988), 54:11 - 56:16</p>	<p>Da übergab er (Pilatus) ihn (Jesus) ihnen, damit er gekreuzigt würde.</p> <p>Sie aber nahmen Jesus und führten ihn hinaus. Und er nahm das Kreuz auf sich und ging hinaus zu dem Ort, der Schädelstätte heißt, hebräisch Golgatha. Dort kreuzigten sie ihn und mit ihm zwei andere zu beiden Seiten, in der Mitte aber Jesus.</p>
--	--

Bachs Rezitativ ist wirkungsvolle Rede, musikalische 'Predigt' mit deklamatorischen Mitteln, wie sie im dramatischen Opernstil entwickelt wurden. Bach läßt den Evangelisten die Schrift nicht mehr im unpersönlich-rituell psalmodierenden Lektionston, sondern mit plastischer Satzmelodie vortragen. Er will den Hörer nicht in eine abgehobene meditative Stimmung versetzen, sondern ihn in seiner sinnlichen und assoziativen Erlebnisfähigkeit packen, ihn mit eindringlichen rhetorischen Mitteln in die dramatische Handlung hineinversetzen, ihn das Geschehen unmittelbar miterleben lassen, ihn erschüttern. Darin ist Bachs Musik vergleichbar der drastisch-suggestiven Bildersprache der Barockkirchen. Wie Schönbergs Sprechmelodie ist Bachs Rezitativ von großen Intervallen und einem weiten Ambitus geprägt - bei Schönberg Zeichen expressionistischen Ausdrucksstrebens, bei Bach (ähnlich) Mittel, die "Affectus zu exprimieren", d. h. die 'Gemütszustände' herauszustellen und auf den Zuhörer zu übertragen. Bei Orlando di Lasso wurden die Evangelistenrolle und die Jesuspartien noch vom Priester im gregorianischen Psalmodie- (Lektions-)Ton ('Leseton') vorgetragen, dessen Tonrepetitionen am Anfang, in der Mitte und am Schluß der einzelnen Glieder mit bestimmten melodischen Floskeln angereichert sind, die die Satz- bzw. Versstruktur verdeutlichen, aber keine affektive Komponente in den Vortrag bringen. Bei Schütz ist dieser Leseton noch zu spüren, andererseits sind schon deutliche Textbezüge in der melodischen Gestaltung zu erkennen. In Bachs Rezitativ gibt es zwar auch noch traditionelle Floskeln ('Redewendungen'), z. B. den (offen wirkenden) Beginn mit dem Sextakkord, die "Plum-plum"-Schlußfloskel (V-I-Kadenz) und bestimmte Gesangsmanieren wie



aber insgesamt sind das Floskelhafte des liturgischen Lektionstons und die melodische Weichzeichnung der Schützchen Fassung einer scharf konturierten Bewegung gewichen.

Bach versteht das Rezitativ weniger als feierlich 'vorlesenden', vielmehr als gestenreich 'vortragenden' Stil. Seine 'Melodie' ist die tonhöhenmäßige Fixierung eines affektiv gesteigerten Sprechdukts. Alle genuin musikalischen Merkmale barocker Melodiebildung fehlen: klare Gestaltbildung, korrespondierende Figuren und Abschnitte, Wiederholungen, Sequenzierungen, Fortspinnung u. ä. Als reine Melodie auf dem Klavier gespielt, ist die Tonhöhenkurve seines Rezitativs sinnlos.

Trotzdem bleibt es bis heute strittig, wie weit man in der sprachgestischen bzw. in der gesanglichen Führung der Stimme beim Vortrag gehen soll. Das zeigte sich deutlich in den beiden obigen Interpretationen. Der Streit entzündete und entzündet sich vor allem angesichts des Aufführungsortes und der Funktion der Musik: sie ist nämlich Bestandteil der liturgischen Feier am Karfreitag.

Christian G. Gerber (1732):

"Als in einer vornehmen Stadt diese Paßions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und anderen Instrumenten mehr, zum erstenmal gemacht ward, erstaunten viele Leute darüber und wußten nicht, was sie daraus machen sollten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube waren viele Hohe Ministri und Adeliche Damen beysammen, die das erste Passions-Lied (des Passionsgottesdienstes am Karfreitag) aus ihren Büchern mit großer Devotion sangen: Als nun diese theatralische Music angieng, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: >Was soll daraus werden?< Eine alte Adeliche Wittwe sagte: >Gott behüte, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre.<«"

Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen aus dem Jahre 1732. Mitgeteilt bei Carl Heinrich Bitter: Johann Sebastian Bach, Berlin 1881, Bd. II, S. 58 Anm.

Bei Telemanns Rezitativ hat man das Gefühl, daß er stärker die rein gesanglich-melodische Komponente berücksichtigt.

Bach artikuliert prononcierter als Telemann oder die angeführten Schülerlösungen, z. B.:

- "gaben sie ihm E s s i g (!) z u t r i n k e n (!!)" - Man stelle sich das vor! -

- "mit Gallen vermischt": plötzlicher starker Stimmabfall, tiefste Stelle des Stückes; Darstellung des 'Unappetitlichen' des Vorgangs durch dunkle Stimmfärbung: Man 'sieht' förmlich, wie der Sprecher angewidert das Gesicht verzieht.

- " w o l l t e (!) - unwirsche Abwehr - er's (!) n i c h t (!) - auf keinen Fall! - trinken."

Rätselhaft ist zunächst die unerwartete Hervorhebung des "kamen". Die Melodielinie läßt sich hier nicht rhetorisch, sondern nur als abbildende Anabasis- ('Aufstiegs-') Figur deuten, die den Weg nach Golgatha darstellt.

Arvo Pärt benutzt archaische Praktiken zur Erzeugung einer abgehobenen mystischen Klang-Aura. Der Text wird nicht eigentlich deklamiert, sondern in formelhafte, frei schwebende Wendungen eingehüllt (steigende und fallende sowie engmelodisch kreisende Tonfolgen, die überwiegend aus Sekundintervallen bestehen). Durch Modifikationen des unprofilieren Materials (z. B. Dehnung und Verlängerung des Ansteigens bei "crucifigeretur", plötzliches Springen zum Hochton bei "crucifixerunt") und durch Besonderheiten der satztechnischen Führung der Vokal- und Instrumentalstimmen (z. B. Sekundreibungen bei "Golgatha") erreicht er trotz des Verzichts auf äußere rhetorische Gestik intensive Gefühlswirkungen und eindringliche Schattierungen des Textes.

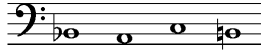
1.1.3. Zwischen realistischer Darstellung und meditativer Versenkung: die Gestaltung der Sterbeszene bei Webber, Penderecki und Bach

- Wir beschreiben die Gestaltung der Sterbeszene ("The Crucifixion" und "John Nineteen:Forty-One") aus Andrew LLOYD Webbers Rockoper "Jesus Christ Superstar" und halten den Ablauf in einer grafischen Hörskizze fest.
- Wir ordnen das verwendete Material: konkrete Klänge (Umweltklänge wie z. B. Gelächter) - technische Manipulation solcher Klänge - Klangflächen und Klangfelder u. a.
- Warum singt Jesus nicht? Wie spricht er?
- Welche Intention verfolgt der Komponist mit seiner Gestaltung (vgl. die Kapitelüberschrift)? Welche Funktion hat das Streicher-Nachspiel, in dem die Gethsemane-Nummer instrumental zitiert wird?

God forgive them - they don't know what they're doing Who is my mother? Where is my mother? My God My God why have you forgotten me? I am thirsty It is finished Father into your hands I commend my spirit (Joh. 19. 41)	Gott, vergib ihnen - sie wissen nicht, was sie tun. Wer ist meine Mutter? Wo ist meine Mutter? Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Ich bin durstig. Es ist vollbracht. Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist
---	---

Gethsemane

I on-ly want to say If there is a way Take this cup a - way from me for I don't want to
 taste its poi-son Feel it burn me, I have changed I'm not as sure As when we star - ted

- Wir untersuchen in ähnlicher Weise Pendereckis Gestaltung der Szene.
- Welche Rolle spielen bei der Gestaltung das B-A-C-H-Motiv und dessen verschiedene Modi (Grundgestalt, Umkehrung, Krebs, Krebs der Umkehrung)? 
- Welche Bedeutung hat die Verwendung dieses Motivs? B A C H
- Welche Arten von Clustern ('Tontrauben') kommen vor (ruhender Cluster, in sich bewegter Cluster, glissandierender Cluster)? Welche Funktion haben sie?
- Welche Rolle spielt das Seufzermotiv (fallende kleine Sekunde) in dem Ausschnitt?
- Welche Formen der Zeitgestaltung kommen vor?
- Welche Rolle spielt die Zwölftontechnik? Wir untersuchen daraufhin die Orgelstimme (A), die Evangelistenstelle (C) und die Knabenchorstelle (C).
- Wir ordnen die einzelnen Stil- und Ausdrucksbereiche den bisher behandelten Modellen (Gregorianik, Schütz, Bach, Webber) zu.

Krzysztof Penderecki: Lukaspassion (1966)

A
 Klar. in B 1-6
 Fag.
 KFag.
 Hörner in F 1-6
 Tromp. in B 1-4
 Org.
 Tuba
 Pos.
 Pk.
 Gong
 Viol. 1-10
 Vcl. 1-10
 Bassel-B
 Org. (E)

B
 Erat autem fere hora sexta, et tenebrae factae sunt in universam terram usque in horam nonam. Et clamans voce magna Jesus ait: *morendo* Pa- ter, in manus Tu- as commendo spiritum meum.
 (Es war um die sechste Stunde, und Finsternis breitete sich aus über die ganze Erde bis zur neunten Stunde. Und die Sonne verfinsterte sich.)
 Bariton solo
 (Väter, in deine Hände lege ich meinen Geist.)

C
 ~ (= rhythmisch, freier Abschnitt)

Consumma - tum est.
 (Es ist vollbracht.)
 Knabenchor S.
 Org.
 Bässe 5-8
 PK.
 Viol.
 Vcl. 1-10
 Bassel-B
 Org. (E)

Alla breve
 Väter, in deine Hände lege ich meinen Geist.

Johann Sebastian Bach: Matthäuspassion, Nr. 71 - 73

→ Wir prüfen an dem folgenden größeren Ausschnitt aus der Matthäus-Passion die Frage nach den realistisch dramatisierenden und meditativ betrachtenden Anteilen in Bachs Passion. v

EVANGELIST

Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut, und sprach :

JESUS

Eli, Eli, lama asabthani?

EVANGELIST

Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?
Etliche aber, die da stunden, da sie das hörten, sprachen sie:

CHORUS I

Der rufet dem Elias!

EVANGELIST

Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm, und füllte ihn mit Essig, und steckte ihn auf ein Rohr, und tränkete ihn. Die andern aber sprachen:

CHORUS II

Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

EVANGELIST

Aber Jesus schrie abermals laut, und verschied.

CHORAL

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheid nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür!
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiß mich aus den Ängsten
Kraft deiner Angst und Pein!

EVANGELISTA

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schiefen; und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt, und erschienen vielen.
Aber der Hauptmann, und die bei ihm waren und bewahrenen Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschrakten sie sehr und sprachen:

CHORUS I & II

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

J. S. Bach: Matthäuspassion, Nr. 73

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück, von o-ben an bis un-ten
aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Grä-ber tä-ten sich auf, und
stun-den auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-fen; und gin-gen aus den Grä-bern nach sei-ner Aufer-
ste-hung, und kamen in die hei-li-ge Stadt, und er-schienen vie-len.

Die Passion ist die Leidenschichte Jesu, wie sie die Evangelisten beschreiben. Die Passionen werden in den Gottesdiensten während der Karwoche verlesen bzw. gesungen. Die Matthäuspassion gehört in den Gottesdienst am Karfreitag. Schon sehr früh lockerte man diese Lesung dadurch auf, daß man sie mit verteilten Rollen vortrug, einer übernahm die Evangelisten-, einer die Jesus-, ein dritter die übrigen Rollen (Petrus, die Magd ...).

Die Passion ist eine Sonderform des Oratoriums. Oratorium heißt 'Betsaal'. So nannte der hl. Philipp Neri in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom den Ort, an dem er zusammen mit Mitgliedern seiner Kongregation die für Priester täglich vorgeschriebenen Lesungen und Gebete verrichtete. Das Neue war, daß Neri diese geistlichen Übungen durch eingeschobene Lieder abwechslungsreicher und dadurch intensiver gestaltete. Diese Praxis wurde zum Ausgangspunkt der Entwicklung des Oratoriums.

Bach vertont die Partie des Evangelisten als Rezitative, also im 'vorlesenden' Stil, die wörtlichen Reden werden - je nach der Zahl der Sprechenden - von Soliloquenten (Solosängern) oder Chören (Turbachor = Chor der Menge) vorgelesen. Die Rolle Jesu wird dabei nicht als Recitativo secco (trockenes, nur von dem Continuo, bzw. dem Generalbaß mit Stützzakkorden begleitetes Rezitativ), sondern als Recitativo accompagnato (von Instrumenten reicher und eigenständiger begleitetes Rezitativ) gestaltet. Die vokale Führung der Jesus-Partie ist dabei stärker melodisch geprägt als ein normales Rezitativ. Die Figur Jesu wird so als Gottessohn aus seiner Umgebung und der irdischen Realität herausgehoben. Die in den biblischen Bericht eingestreuten betrachtenden Texte werden als selbständige musikalische Formen (Arie, Chorsatz oder Choralsatz) ausgebildet, weil sie die beschriebene Realität verlassen und sich in einem meditativen, die Geschehnisse als heilsgeschichtliche Ereignisse reflektierenden Raum bewegen.

Die in dem Notenbeispiel vorliegende Stelle "Und der Vorhang im Tempel zerriß" zeigt realistische Züge in der dramatisch erregten, weiträumig gezackten Sprachmelodie, in der musikalischen Nachahmung von Bewegungen (Zerreißen und Herabfallen des Vorhangs, Erbeben der Erde, Schlafen) und in der dissonanten Harmonik, die das Außergewöhnliche ('Anormale') der Situation spiegelt. Die Erschütterung des Grundtons C, bzw. der Grundtonart C-Dur durch die Tremoli und die chromatische Totale im Baß symbolisieren den Aufruhr der Elemente, das Auf-den-Kopf-stellen des Weltgefüges. (Der musikalische Kosmos der 12 Töne versinnbildlicht also den Kosmos an sich.) Demgegenüber verweist die musikalische Ausprägung des "Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen" auf die hinter dem äußeren Geschehen aufleuchtende göttliche Sphäre.

Webber läßt uns das Geschehen aus der Perspektive des sterbenden Jesus erleben. Das Einschlagen der Nägel, das Gelächter der Umstehenden wird verzerrt wahrgenommen. Mit dem Nahen des Todes werden die realistischen Geräusche durch rein musikalische Elemente verdrängt. Die hohen Liegetöne mit ihren dissonanten Reibungen und die chaotischen Klangfelder lassen uns sozusagen den Schmerz im Gehirn des Sterbenden direkt miterleben. Das Nachspiel hebt völlig von der Realität ab in einen rein musikalischen Raum, der Anlaß bietet zum Nachsinnen und Träumen.

Penderecki verwendet alle bisher behandelten Stil- und Ausdrucksbereiche vom realistischen Abbilden (z. B. des Bebens), der psychischen Einfühlung (Aufschrei und Zusammensinken des Sterbenden) bis hin zu ritueller Sprache ("Consummatum est"). Darstellung, Psychologisierung und mystische Versenkung bilden eine untrennbare Einheit. Das Seufzermotiv durchwaltet alle Bereiche der Komposition: Das B-A-C-H-Motiv ist nicht nur eine Hommage an das große Vorbild, sondern ist auch ein Schmerzmotiv, denn es besteht aus zwei abwärtsgerichteten Seufzer-Sekunden und läßt sich auch als Kreuzmotiv verstehen (vgl. 45). Bei "Pater" ist das Seufzermotiv realistisch als Aufschrei eingesetzt, im "Consummatum est" - in der Umkehrung - Bestandteil der aufwärtsgerichteten Figur, die als religiöse Verklärung erscheint. In der Schlußreflexion der Streicher werden Grundgestalt und Umkehrung des Seufzermotivs vielfältig kombiniert.

→ Wir bringen unsere Ergebnisse in Zusammenhang mit den folgenden Informationen über Kreuzigungsbilder:

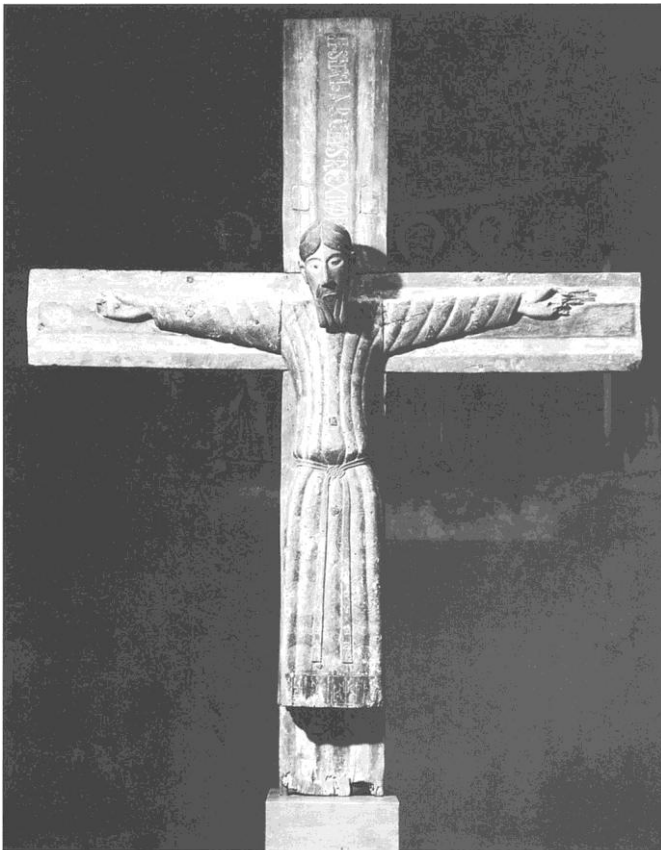
Kreuzigungsbilder

Bis zum 5. Jahrhundert gibt es erstaunlicherweise überhaupt keine Kreuzigungsdarstellungen. Ein Grund dafür ist vielleicht das nachwirkende Bildnisverbot des Alten Testaments. (Wie man Gott in seiner Größe nicht anschauen kann, so soll man ihn auch nicht, wie die 'Heiden' das in ihren 'Götzenbildern' tun, in eine bildliche Darstellung 'zwingen'.)

Die frühen Darstellungen des 5. Jahrhunderts zeigen die Heilsbedeutung der Kreuzigung, aber keine Spur von Leiden. In der Ikonenmalerei der Ostkirche lebt diese Tradition weiter. Es überwiegen die symbolischen Elemente. Golgotha wird zum Berg der Verklärung, der Goldhintergrund symbolisiert die Herrlichkeit Christi am Kreuz.

Das romanische Kreuz des Abendlandes kommt dieser Tradition nahe. Die Dornenkrone fehlt oder wird sogar durch eine Kaiserkrone ersetzt. Das Leiden wird zwar nicht verborgen, aber auch nicht realistisch dargestellt. Der Akzent liegt vielmehr auf dem Aspekt der Erlösung, des Friedens und des Heils.

Die Gotik betont bis an die Grenze zur Brutalität den leidenden Christus. Zeichen dafür sind die Dornenkrone, die Nacktheit des Gekreuzigten und seine qualvoll verzerrte Körperhaltung. Das gotische Kreuz vermittelt nicht mehr eine



Romanisches Kreuz aus Katalanien



Gotisches Kreuz: "Der Gott ergebene Christus von Perpignan"

Aura des Friedens und der stillen Meditation, sondern fordert mit seiner Dramatik den Betrachter heraus. Der Gekreuzigte ist weniger als Gott, sondern als geschundener Mensch dargestellt. Die nunmehr stärkere menschliche Anteilnahme kommt in der Folgezeit vor allem dadurch zum Ausdruck, daß - sozusagen stellvertretend für den Betrachter und als Identifikationspersonen - immer mehr Menschen unter dem Kreuz dargestellt werden. Neben Maria und Johannes erfüllt diese Funktion vor allem die Büsserin Maria Magdalena, die sich vor dem Kreuz niedergeworfen hat und die Füße Jesu küßt.

Der flämische Maler Memling, der schon die Renaissance berührt, stellt ein ganzes 'Passionsspiel' dar. Jesu Leiden wird in die spätmittelalterliche Stadt versetzt. Es gibt keine transzendente Symbolik mehr (Goldgrund, Himmelsblau, Kathedralen), Jesus hat auch keinen Heiligenschein mehr: Die Betonung liegt auf dem Menschlichen des Geschehens.

Quelle für die Bilder: Hans-Ruedi Weber: Und kreuzigten ihn, Göttingen 1982, S. 17, 19, 21



Hans Fleming: "Die Passion Jesu Christi" (1740)

1.2 Archaische 'Gesangs'praktiken

Totenklage aus Ungarn

(LP "Hungarian Folk Music", Hungaroton LPX 10095-9)

Extreme Gefühlsäußerungen sind zwar in der Rockmusik heute wieder durchaus akzeptiert, aber in vielen existentiellen Situationen tabuisiert. Besonders beim Thema Tod macht sich eher Verlegenheit breit. Totenklage war früher überall üblich. In manchen Gegenden Ungarns war sie zur Zeit dieser Aufnahme (1959) noch ein lebendiger Brauch. Im weinenden Singen kommt der Kummer heraus, gewinnt Form und wird beherrschbar, die Einsamkeit wird in dem Dialog mit dem verlorenen Menschen symbolisch überwunden. Die Klagegesänge wurden bei einem Besuch am Grabe von Frauen nach einem festen Formelrepertoire frei 'gesungen'. Die Gesänge konservieren einen urtümlichen, affektiv überhöhten, zwischen Sprache und Musik changierenden 'Sprechgesang', der im vorliegenden Fall ein pentatonisches, fallendes Melodiemodell (maqam) improvisatorisch ausschmückt. Totenklage wie die vorliegende gab und gibt es in verblüffend ähnlicher Form auf der ganzen Welt (vgl. die Analyse einer Totenklage aus Papua-Neuguinea in: Christian Kaden: Des Lebens wilder Kreis, Kassel 1993, S. 19ff.)

"O weh, mein teuerster, liebster Mann, der 1944 an der Front fiel, der durch den verdammten Krieg getötet wurde! O weh, weh mir, als Witwe lebe ich seit 15 Jahren. Keinen habe ich an meiner Seite, und keinen Platz habe ich zum Leben außer Straßen und Wegen! O weh, komm heim, meine Teuerster, damit ich dir all mein Leid klagen kann, das so gewaltig gewachsen ist in all den langen, langen Jahren. Mein teuerster, liebster, bester Mann! Komm heim, um deine Kinder zu sehen, die in alle Winde zerstreut sind!..."
Übersetzung des Verfassers

Parlando $\text{♩} = \text{cca } 104$

Jaj lel-kém, lel-kém, jó tár-som, mégy-ven-ügy-be
ol-o-sótt, mög-öt-te az az át-ko-zott
há-bo-rú-úl Jaj, mo-ti-zéa-öt-é-vo, hogy
ár-vo va-gyok! Nin-eson ne-kém sön-kin, csak az it-iel és, le-es. Jaj, je-re ha-za, lel-kém, hogy pa-nasz-kod-jam meg ne-ké-ed.
Mond-jam ol, hogy anny'ü-dő-től mi pa-na-szom
vó-na-a, lel-kém, jó ki-esi tar-so-om!

→ Wir prüfen den folgenden Text an dem Ausschnitt aus der Totenklage.

Wolfgang Beck/ Werner D. Fröhlich:

"Diese Merkmale der Musik äußern sich in Schalldruckschwankungen, die vom Zuhörer als Muster von Lautstärkeveränderungen nach Art einer modulierten Phrase empfangen und verarbeitet werden. Tonfolgen, die von herkömmlichen Instrumenten oder von der Singstimme herrühren, sind - bedingt durch Spielweise oder Atemführung - immer auch phrasiert und zeigen daher Amplituden-Konturen. Schalldruckschwankungen erwecken auch bei musikalisch völlig unerfahrenen Zuhörern den Eindruck, daß das Gehörte aus der belebten Natur stammt, organischer Herkunft ist, von Menschen herrührt.

Kulturvergleichende Untersuchungen legen die Auffassung nahe, es handle sich bei den Amplituden-Konturen um einen - beim Musikhören besonders stark ausgeprägten - universellen Code der Vermittlung von Grundemotionen, der auf der Grundlage angeborener Detektionsmechanismen automatisch und daher unmittelbar und anstrengungsfrei dechiffriert wird. Es besteht Anlaß zu der Vermutung, daß auf diese Weise der eher aggressive beziehungsweise eher freundliche Grundton einer sprachlichen Mitteilung selbst dann unmittelbar erfaßt wird, wenn der Zuhörer - wie beispielsweise bei einem Telefongespräch - den Sprecher nicht direkt vor sich hat. Untersuchungen haben gezeigt, daß der durch die Schalldruckverteilung vermittelte emotionale Grundton bereits verstanden wird, bevor man sich der sprachinhaltlichen Bedeutung einer Durchsage bewußt wird. Diese Faktoren scheinen übrigens bei der aktiven künstlerischen Interpretation von Musikstücken und bei deren Beurteilung eine herausragende Rolle zu spielen.

Zu den dynamischen Komponenten, die vegetative Schrittmacherfunktionen besitzen, gehören neben den Amplituden-Konturen auch mitreißende Rhythmen. Einen unmittelbaren, synchronisierenden Einfluß besitzen schließlich noch auf- und absteigende Tonfolgen und Klangbilder. Man könnte meinen, die vegetativen Begleiterscheinungen seien für die Reaktionen eines musikalischen Laien charakteristisch und würden bei Musikerfahrenen, die in der Musik etwas sequentiell Geordnetes sehen, weitgehend zurücktreten. Dies ist aber nicht der Fall. Gerhart und Hildegund Harrer konnten nachweisen, daß die für das emotionale Geschehen kennzeichnenden vegetativen Veränderungen bei Musikerfahrenen sogar stärker ausgeprägt sind als bei Unerfahrenen. Ob man sich der Musik beim Hören hingibt oder sich mit ihr rational auseinandersetzt, hat zwar einen Einfluß auf die Ausprägtheit der Reaktionen, ist aber im Vergleich zum Erfahrungseffekt von untergeordneter Bedeutung." Aus: Musik machen - Musik verstehen, Mainz 1992, S. 27

1.3.3 Cathy Berberian: Stripsody (1966)

Die moderne Sprachmusik hebt die im Laufe der Entwicklung vollzogene Trennung zwischen Musik und Sprache wieder auf. Während in der traditionellen Textkomposition nur die vokalischen Laute in der kompositorischen Textur Berücksichtigung fanden, indem ihnen musikalische Töne zugeordnet wurden, werden nun auch die vielfältigen konsonantisch-geräuschhaften Laute als gleichwertiges Material verwendet.

- Wir erläutern den Begriff Lautmalerei (Onomatopöie) an Beispielen aus dem Ausschnitt von "Stripsodie".
- Wir listen die verschiedenen stimmlichen Aktionen auf und ordnen ihnen Gefühlswerte zu.
- Wir interpretieren den Ausschnitt vor dem Hintergrund des folgenden Textes.

Textbeilage zur CD "magnifiCathy" WER 60054-50 (1988, rec. 1970), S. 3f.:

"STRIPSODY ist ein Auftragswerk von Radio Bremen, uraufgeführt im Mai 1966. STRIPSODY, ein Divertimento, ist im Prinzip eine Collage, eine Art Lautmalerei in Worten, wie sie in Comic strips bildhaft dargestellt werden. Innerhalb der Collage werden kurze Szenen eingefügt: entweder Zitate aus den bekannten Strips wie PEANUTS oder SUPERMAN oder Sequenzen, die kurze Filmszenen sein könnten, wie eine Mordszene oder ein Mädchen, das auf ihren Freund wartet (Erwartung?) oder ein Kampf zwischen Katze und Hund oder eine Szene zwischen Cowboys und Indianern. In dem Vortrag werden diese eingefügten Szenen abgegrenzt durch eine doppelte Handgeste, die nach einer Seite hin den Beginn anzeigt und in derselben abrupten Geste nach der anderen Seite hin das Ende der Szene. STRIPSODY steht im engen Zusammenhang mit einer Neubewertung der Comic strips als bezeichnendes Symptom unserer zeitgenössischen Gesellschaft mit ihren Komplexen und ihren Problemen."

Grafische Partitur (auf der folgenden Seite) von Roberto Zamarin, New York 1966, S. 7-9 (Klangbeispiel 1:16 - 2:06): Die 3 waagerechten Linien markieren Tonhöhenunterschiede (tief-mittel-hoch). Die durch senkrechte Taktstriche eingeschlossenen Teile sind - im Unterschied zum lautmalerischen Basismaterial - "Szenen".

1.3.4 luciano berio: sequenza III per voce femminile (1966)

- Wir versuchen dem Text von Kutter eine Aussage zu entnehmen. Wie spiegelt sie sich in der Musik?
- Wir analysieren den Ausschnitt aus Berios Sequenza III hinsichtlich der verschiedenen Materialebenen (Konsonanten, Vokale, Silben, Worte, Sätze; sprachliche Laute und musikalische Töne), und der verschiedenen Stufen von Bedeutungen (konnotativen, denotativen).

Cathy Berberian:
Stripsody (1966)

The score consists of several horizontal sections:

- Section 1:** A long horizontal line with a hand holding a knife on the left. The knife has the sound effect "DMM" written on its handle. At the end of the line, there is a cloud-like shape containing the sound effect "BR".
- Section 2:** A wavy line with a small figure in the center. To the right, there is a large arrow pointing right with the sound effect "PWUHTT" written above it, and a series of "PRRRRR" sound effects written below it.
- Section 3:** A long horizontal line with a curved line above it containing the sound effect "POPOROOO".
- Section 4:** A musical staff with notes and the sound effect "The The The The". To the right, there is a "SIGH" sound effect with a face below it, and a diagram of a triangle with circles at its vertices and the sound effect "DONG DONG DONG" below it.
- Section 5:** A large rectangular frame containing musical notation. The lyrics "Sam-pre li-be-ra deg-g'i-o fol-leg-g" are written below the notes. To the left, there is a "tsk" sound effect. To the right, there is an "AP" sound effect. Below the frame, the lyrics "She's got a tick-et to ride... She's got" are written.
- Section 6:** A rectangular frame containing the text "THE WEATHER TOMORROW WILL BE MOSTLY CLOUDY". To the right, there is a "tsk" sound effect and a "SOBY" sound effect with a face below it.
- Section 7:** A rectangular frame divided into two parts. The left part contains "KNOCK KNOCK" and a face with wide eyes. The right part contains "tsk tsk", "OOOH OH", "s-smack", and "smack" with a face below it.

Der Text von Kutter ist sehr verschlüsselt. Schon in der äußeren Präsentation erschwert er dem Leser den Zugang, tut er doch so, als sei er kein Satz, sondern eine Ansammlung von Versatzstücken, die beliebig verschieb- und kombinierbar sind, was teilweise in der Komposition auch geschieht. Dadurch behalten die einzelnen Satzelemente, auch wenn der Zusammenhang erkannt ist, ein größeres Eigengewicht, fordern den Leser auf, bei der Sinnerschließung mehr Eigenes beizutragen, hinter den sehr einfachen, scheinbar umgangssprachlich formulierten Sprachbildern die tiefere Bedeutung selbst zu erschließen.

Alle Formulierungen sind natürlich Metaphern. Das wichtigste Wort steht - die lockere Fügung ist also auch ein Element der Täuschung - kunstvoll genau in der Mitte: truth (Wahrheit). Die in der Partitur abgedruckte Übersetzung läßt es - auch ein Zeichen des Versteckens? - unberücksichtigt. Statt "von einer Welt" hätte die Übersetzung also genauer "von einer wahren Welt" lauten müssen. Wahr, das meint hier nicht eine logisch-begriffliche Wahrheit, sondern eine erlebte im Sinne von 'wahrem' Leben. Das zeigen die anderen Begriffe:

- "Haus" suggeriert Sicherheit, Schutz, Beständigkeit,
- "singen für eine Frau" meint Liebe, innere Sicherheit, Geborgenheit.
- In dem "ohne Kummer" ist ein weiterer positiver Wunsch ausgesprochen, aber er ist schon negativ formuliert und leitet damit über zu der lapidaren, bedrohlichen Schlußwendung:
- "bevor die Nacht kommt". Das ist das letzte Wort, es läßt alles Vorherige als Illusion erscheinen. Was "Nacht" genau ist, bleibt der Phantasie des Lesers oder Hörers überlassen. Jedenfalls ist das Gegenteil des vorher Beshworenen gemeint: also Unsicherheit, Lieblosigkeit, vielleicht sogar Untergang, Tod.

Das Gedicht formuliert die Lebensangst des Menschen und seinen Traum vom Glück. Dieses Glück 'gelingt' aber nicht in der Realität, sondern nur in der Kunst, in der Musik (to sing).

Berio de-komponiert den sprachlichen Satz bis hinunter zu seinen einfachsten akustischen (phonetischen) Elementen und baut ihn dann - allerdings nur partiell - als 'Text' wieder auf bis zur Ebene der verständlichen sprachlichen Artikulation. Die Stufen sind:

- (1) Geräusche, Konsonanzen, Vokale,
- (2) Silben,
- (3) Wörter und
- (4) Teilsätze.

Das Grundmaterial ordnet er auf einer zweiten Ebene nach

- (1) sprachlichen Elementen,
- (2) Vokalen (als Brücke zwischen 1 und 3) und
- (3) in engerem Sinne musikalischen Elementen (Tönen, Tonverbindungen, 'Melodien').

Das Stück aktiviert vor allem vorsprachliche Ausdrucksformen in einer großen Spannweite, von exzentrischen Lautäußerungen bis zu intimen Formen der Beruhigung, wie wir sie als Kinder etwa erlebt haben ("in den Schlaf summen") oder auch später erfahren haben ("Singen im finstern Wald oder im dunklen Keller"). Die Höreinstellung erfordert also eine Umstellung und Weitung der Wahrnehmungsbereitschaft.

1.4. Wort- und 'musik'gezeugte Melodik

1.4.1 Modest Mussorgsky: Abendgebet (Nr. 9 aus "Kinderstube", 1870)

Allegro moderato

p Lie - ber Gott, be - hü - te Va - ter und Mut - ter,
 5 seg - ne und be - hü - te sie. Lie - ber Gott, be - hü - te Bru - der Was - sin - ka und Bru - der Mi - schen - ka.
 10 Lie - ber Gott, be - hü - te Groß - mut - ter auch, die lie - be, gib noch recht lang
 15 Le - ben und Ge - sund - heit ihr. Groß - mut - ter ist so gut, Groß - mut - ter ist so alt, lie - ber Gott!
 20 Und be - hüt, lie - ber Gott, Tan - te Kat - ja, Tan - te Ne - ta - scha, Tan - te Ma - scha, Tan - te Pa -
 ra - scha, Tan - te Lju - ba, War - ja und Sa - scha und Ol - ja und Tan - ja und Nad - ja, On - kel Pet - ja und Kol - ja,
 25 *accelerando* On - kel Wa - lo - dja und Gri - scha und Sa - scha, sie al - le, lie - ber Gott, be - hü - te und schüt - ze, auch *Tempo I*
 Fil - ja und Wa - nja und Mit - ja und Pet - ja und Da - scha, Pa - scha, So - nja, Du - njuscha - Nja - nja,
 30 sag', Nja - nja! Wie geht es wei - ter? "Du bist ein un - acht - sa - mes Bürsch - chen!
 35 Wie oft soll ich's dir sa - gen: Lie - ber Gott, be - hüt und schüt - ze mich gnä - dig auch!"
p Lie - ber Gott, be - hüt und schüt - ze mich gnä - dig auch! So, Njanjuscha?

- Wir hören, falls uns eine entsprechende Aufnahme zur Verfügung steht, Mussorgskys Lied in russischer Sprache und versuchen, aus der Musik auf die psychologische Befindlichkeit der singenden Person zu schließen. Welche musikalischen Merkmale rufen die von uns erlebte Ausdrucksgestik hervor?
- Wir hören das Lied in deutscher Sprache und verfolgen die Singstimme im Notentext. Wie verhalten sich Sprachmelodie und musikalische Melodie? Welche Rolle spielen vers- und prosamelodische (periodische und aperiodische) Elemente? Was verrät die melodische Gestik über die Befindlichkeit des Kindes und der Amme?
- Wir beziehen unsere Analyseergebnisse auf die folgenden Informationen:

Modest Mussorgsky (1839-1881) verstand sich als nationalrussischer Komponist. Er wehrte sich, zusammen mit seinen Freunden Balakirew, Borodin, Cui und Rimski-Korsakow, gegen die Überfremdung der russischen Musik. Um sich nicht verbiegen zu lassen, verzichtete er auf ein Musikstudium, denn am Moskauer und Petersburger Konservatorium wirkten damals überwiegend deutsche und italienische Lehrer. Zum Vorbild nahm er sich, vor allem was seine Vokalcompositionen anbetraf, Alexander Dargomyshski (1813-1869). Dieser hatte in seiner nach Alexander Puschkins (1799-1837) >Steinernem Gast< geschaffenen gleichnamigen Oper versucht, ein melodisches Rezitativ zu schaffen, in dem die Sprachmelodik der Verse aufgefangen wird. Auf diese Weise wollte er zu einer nationaltypischen Rezitativform gelangen. Sein zentrales ästhetisches Anliegen hatte er in dem Begriff der >musikalischen Wahrheit< zusammengefaßt. Genau an diesem Punkt knüpfte Mussorgsky an. Dem großen >Lehrer der musikalischen Wahrheit< widmete er das >Wiegenlied des Jerjomuschka< (1868) und >Mit der Njanja<, das erste Lied des Zyklus >Die Kinderstube<. Bei der Arbeit an seiner Oper 'Die Heirat' (1868) geht Mussorgski im Interesse der 'Wahrheit' noch über Dargomyshski hinaus, indem er auf Verse verzichtet und einen Prosatext vertont. Am 30. Juli 1868 schreibt er an Ljudmila Schestakowa über seine Arbeit:

Modest Mussorgsky:

"(...) Ich strebe folgendes an: Daß meine handelnden Personen so auf der Szene sprechen wie lebende Menschen reden, dabei aber so, daß der Charakter und die Kraft der Intonation der handelnden Personen, gestützt durch das Orchester, das das musikalische Gewebe ihres Sprechens bildet, ihr Ziel direkt erreichen; das heißt, meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich (>Schöne Sawischna<, >Die Waise<, >Das Wiegenlied Jerjomuschkas<, >Mit der Amme<)".

Übersetzung: Sigrid Neef: Die Russischen Fünf, Berlin 1992, S. 155

César Cui, dem Mussorgski damals sehr nahe stand und dessen kleinem Sohn Sascha das "Abendgebet" gewidmet ist, bestätigt auf bemerkenswerte Weise diese ästhetische Intention:

César Cui:

>Zu singen sind sie (die Lieder des Zyklus >Die Kinderstube<) nicht, es gibt in ihnen auch keinen romantischen Wohlklang. Man muß sie sprechen, aber so sprechen, daß die durch den Autor in Noten festgehaltenen Intonationen streng bewahrt werden."

César Cui in den Sankt Petersburger Nachrichten vom 6. September 1872, Übs.: Sigrid Neef, a.a.O. S. 155



Ilya Repin: Mussorgsky (1881)

Die Lieder der Kinderstube reihen sich ein in die lange Reihe von Musikstücken des 19. Jahrhunderts, die sich mit dem Thema Kindheit beschäftigen (Schumanns "Album für die Jugend" und "Kinderszenen", Humperdincks "Hänsel und Gretel", Tschaikowskys "Jugend-Album" u. v. a.). Wie seine Zeitgenossen mag auch Mussorgsky in den Kindern das Ursprüngliche, noch nicht Verdorbene, einen sozusagen letzten Kontakt mit dem verlorenen Paradies geliebt haben. Dennoch unterscheidet er sich in der Behandlung des Themas von den Zeitgenossen: nicht Utopie und Verklärung, sondern Realismus und Liebe zum genauen Detail kennzeichnen sein Werk.

Oskar Riesenmann:

"Eines von seinen Modellen zu den Szenen der >Kinderstube<, die älteste Tochter D. W. Stassows, nach ihrer Verheiratung Frau Warwara Dmitriewna Komarova, erzählt in ihren >Kindheitserinnerungen<... anschaulich vom Kinderfreunde Mussorgski...>Mussorgskis entsinne ich mich von meinem siebenten Jahre an. Richtiger gesagt: ich war sieben jahre alt, als ich sein Erscheinen in unserem Hause zu bemerken begann, denn er war wahrscheinlich schon früher oft bei meinen Eltern gewesen, doch gab ich mir darüber noch keine Rechenschaft ab. Doch mit einemmal trat er in den Kreis unseres kindlichen Lebens hinein als 'Mussorjanin', wie ihn die Erwachsenen nannten, und wie auch wir Kinder, im Glauben, dies sei sein richtiger Name, ihn sogleich zu nennen begannen. Er war oft bei uns in der Stadt und auch auf der Datsche in Samanilowka bei Pargolowo. Da er sich ganz natürlich gab und sich nie jener falschen, gekünstelten Ausdrucksweise bediente, welche Erwachsene in solchen Häusern, wo sie mit den Eltern befreundet sind, den Kindern gegenüber anzuwenden lieben, so faßten wir nicht nur bald eine große Zuneigung zu ihm, sondern betrachteten ihn geradezu als einen der Unseren. Ich und meine Schwester Sina waren besonders verwundert darüber, daß er uns, wenn er uns grüßte, immer wie erwachsenen Damen die Hand küßte mit den Worten: 'Guten Tag, Bojarenfräulein' oder 'Ihr Händchen, Bojarenfräulein' - das schien uns ebenso unwahrscheinlich als erstaunlich, jedenfalls höchst unterhaltsam. Dafür plauderten wir mit ihm ganz ohne Scheu, wie mit einem Altersgenossen. Auch meine Brüder kannten keine Schüchternheit ihm gegenüber und erzählten ihm alle kleine Begebenheiten ihres Lebens, wobei der jüngste noch nicht einmal seinen Namen ordentlich aussprechen konnte, sondern immer 'Mussoljanin' sagte, so daß Mussorgski, wenn er zu uns kam, uns Kindern schon von weitem zurief: 'Hallo, der Mussoljanin ist da!' Die musikalischen Bilder..., (die) Mussorgski... oft am Klavier vorgeführt hat..., sollten diese un-

sere kindlichen Erzählungen wiedergeben. - Mit mir als der Ältesten führte Mussorgski oft auch 'ernste Gespräche'... Es wurde uns zur Gewohnheit, daß er an allen kleinen Begebenheiten unseres täglichen Lebens teilnahm: er sah zu, wie unser kleiner zweijähriger Bruder auf dem Hofe in der Wanne gebadet wurde, wobei das Brüderchen jämmerlich schrie, splitternackt über den Sand weglief und nur durch das Versprechen, Erdbeeren zu bekommen, wieder herbeizulocken war. Mussorgski spielte uns oft solche Szenen, sozusagen mit verteilten Rollen, allein vor und neckte das Brüderchen, das immer 'Beelen - Beelen' haben wollte...<"

Oskar von Riesemann: Monographien zur russischen Musik II: Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, S. 180f.

Die realistische Ästhetik teilte Mussorgsky mit vielen russischen Künstlern seiner Zeit, vor allem mit dem Dichter Tolstoi ('Krieg und Frieden') und dem Maler Ilja Repin, von dem das berühmte (oben abgebildete) Mussorgsky-Porträt stammt, das den Komponisten kurz vor seinem Tode zeigt.

Klaus Gallwitz:

"Dreizehn Maler und ein Bildhauer hatten 1863 in einem bis dahin beispiellosen Akt des Protestes die Akademie in St. Petersburg verlassen, weil sie es ablehnten, sich der einzigen, für alle Studenten verbindlichen Prüfungsaufgabe zu unterwerfen. Das beanstandete Thema lautete: >Göttermahl in Walhalla<. Den Gewinnern winkten Goldmedaillen und Auslandsstipendien. Mit ihrem Schritt verzichteten die Kandidaten auf die begehrten Auszeichnungen. Sie schlossen sich zu einer Genossenschaft zusammen mit der erklärten Absicht, gemeinsam zu leben und zu arbeiten. Gegen die kosmopolitische Salonkunst der Akademie setzten sie einen aggressiven Realismus nationaler Prägung... In einem Zeitraum von knapp dreißig Jahren werden alle neuen Sujets in der Malerei entdeckt: die kleinen Leute, Bettler und Studenten, die dunklen Wälder, die morastigen, schillernden Sümpfe, die Geborgenheit der Hütten und die Einsamkeit der Steppe. Gelächter dringt aus den Dörfern, und man hört das Flüstern vor den Beichtstühlen. Frömmigkeit und Aufruhr liegen dicht beieinander, vor allem aber die Geduld einer Bevölkerung, die sich noch nicht in diesen neuen Bildern erkennt, sondern den verrußten Heiligenbildern anhängt, die seit jeher zu ihrem Leben gehören."

Esther und Klaus Gallwitz (Hg.): Rußlandbilder, Köln 1990, S. 266f.

Nikolai Tschernyschewskij (1855):

"Das Schöne ist das Leben; schön ist das Wesen, in dem wir das Leben so sehen, wie es unseren Begriffen nach sein soll; schön ist der Gegenstand, der in sich das Leben zum Ausdruck bringt oder uns an das Leben erinnert."

Zit. nach: Ders.: Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, hg. von Georg Lukács, Berlin 1954, S. 46

Georg Friedrich Hegel (1832ff.):

"Das Schöne ist die vom Leben abgewandte Kunst."

"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche. So ahmen z. B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig. Raffaelische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seien dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdruck solcher Seelentiefe..."

Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.

→ Wir vergleichen Humperdincks Abendsegen (S. 21) mit Mussorgskys Abendgebet und beziehen unsere Ergebnisse auf die ästhetischen Positionen von Tschernyschewskij und Hegel (s. o).

1.4.2 Engelbert Humperdinck: "Abendsegen" (aus dem Märchenspiel "Hänsel und Gretel", 1893)



Abends, will ich schlafen gehn, vierzehn En-gel um mich stehn:
 zwei zu mei-nen Häup - ten, zwei zu mei-nen Fü - ßen,
 zwei zu mei-ner Rech-ten, zwei zu mei-ner Lin - ken
 zwei zu mei-ner Rech - ten, zwei zu mei-ner
 zwei-e, die mich dek - ken, zwei-e, die mich wek - ken,
 Lin - ken, zwei-e, die mich dek - ken, zwei-e, die mich
 zwei-e, die mich wei - sen zu Himmelspara - dei - sen!
 wek - ken, zwei-e, die zum Him - mel wei - sen!

Humperdinck (1854-1921) vertont in seinem Märchenspiel den (von allzu großen Grausamkeiten gereinigten) Inhalt des Grimmschen Märchens. Die Situation beim "Abendsegen" ist folgende:

Hänsel und Gretel sind von der Mutter zum Beeren sammeln in den Wald geschickt worden. Beim Spielen vergessen sie die Zeit. Es wird dunkel. Sie verlieren die Orientierung und geraten in große Angst. Da schwebt das Sandmännchen heran, streut ihnen Sand in die Augen und wünscht ihnen sanfte Ruh'. Bevor sie beruhigt einschlafen, beten sie den Abendsegen. Während sie schlafen, erscheinen tatsächlich die 14 Engel und umsorgen sie.

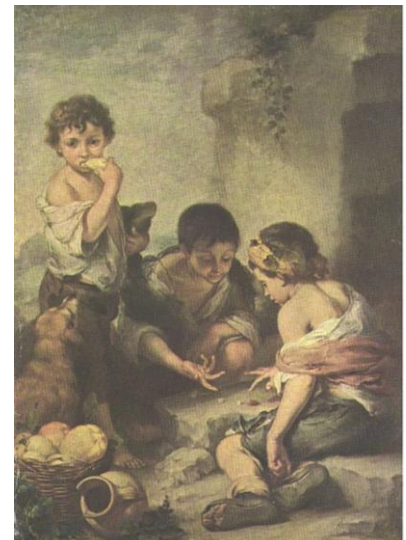
Humperdinck ist dem romantischen Zwei-Welten-Denken verhaftet. Die Kunst ist für ihn Gegenpol zu der als miserabel empfundenen Wirklichkeit. Ihre Rolle ist es, - fast wie eine Religion - den Menschen "in eine bessere Welt zu entrücken", wie es in Schuberts Klavierlied "An die Musik" (Text von Franz von Schober) heißt. Humperdinck vertont dementsprechend in seinem Abendsegen nicht die reale psychische Befindlichkeit der beiden Kinder, sondern ihre im Gebet erreichte Geborgenheit in einer transzendenten Welt. Der Abgehobenheit des Geschehens entspricht die musikalische Gestaltung. Der Unterschied zwischen der realistischen Ästhetik Mussorgskys und der idealistischen Ästhetik Humperdincks liegt also vor allem im Sujet. Nach Hegels Ästhetik soll die Kunst sich nicht mit 'gemeinen' Themen beschäftigen, sondern mit bedeutenden:

"In dem ähnlichen Sinne sind auch die Betteljungen von Murillo (in der Münchner Zentralgalerie) vortrefflich. Äußerlich genommen, ist der Gegenstand auch hier aus der gemeinen Natur: die Mutter laust den einen Jungen, indes er ruhig sein Brot kaut; zwei andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, essen Melonen und Trauben. Aber in dieser Armut und halben Nacktheit gerade leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühle ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit um das Äußere und die innere Freiheit im Äußeren ist es, welche der Begriff des Idealen erheischt...

Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein sein und auch in ihrem ganzen sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erscheinen, worüber wir dem äußeren Gegenstände und Inhalte nach hinaus sind. Es würde unerträglich werden, dergleichen in Lebensgröße ausgeführt und dadurch mit dem Anspruche zu sehen, als ob uns dergleichen wirklich in seiner Ganzheit sollte befriedigen können.

In dieser Weise muß das, was man gemeine Natur zu nennen pflegt, aufgefaßt werden, um in die Kunst eintreten zu dürfen. Nun gibt es allerdings höhere, idealere Stoffe für die Kunst als die Darstellung solcher Froheit und bürgerlichen Tüchtigkeit in an sich immer unbedeutenden Partikularitäten. Denn der Mensch hat ernstere Interessen und Zwecke, welche aus der Entfaltung und Vertiefung des Geistes in sich herkommen und in denen er in Harmonie mit sich bleiben muß. Die höhere Kunst wird diejenige sein, welche sich die Darstellung dieses höheren Inhalts zur Aufgabe macht."

Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 224f.



Bartholomé Estéban Murillo: Betteljungen beim Würfelspiel, München, Alte Pinakothek

→ Die Formulierung Tschernyschewskijs, des geistigen Vaters der Ästhetik Mussorgskys, zeigt, daß man unter Realismus nicht eine quasi photographische Ablichtung der Wirklichkeit verstehen kann, denn er sagt nicht "das Leben,... wie es ist", sondern "das Leben,... wie es sein soll". Wo liegen dann die genauen Unterschiede zur idealistischen Ästhetik der klassisch-romantischen Musik? Was bedeutet bei Hegel und bei Mussorgsky "Wahrheit"?

1.5 Zwei Grundauffassungen von Musik

Die Gemeinsamkeiten von Musik und Sprache, ihre gemeinsamen Wurzeln in einer wie immer gearteten Ursprache, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß damit die Entstehung und das Wesen der Musik nicht hinreichend bestimmt werden können. Neben dem Mitteilungsbedürfnis ist die Lust am spielerischen Umgang mit Klängen eine starke Triebfeder musikalischer Aktionen. Schon bei den Tieren, etwa im Gesang der Vögel, ist in dem Drang zu Wiederholung und Variation musikalischer Gestalten ein über deren bloße Funktion hinausgehendes eigenständiges Organisationsprinzip am Werk. In der Geschichte der Menschheit kam schon in den ersten Hochkulturen, man denke etwa an den Griechen Pythagoras (vgl. Bd. I, S. 47f.), eine weitere Variante der Auffassung von Musik als eigenständiger Kunst hinzu: die Vorstellung, daß der Musik eine transzendente, irdisch-menschliche Funktionen übersteigende Bedeutung zukommt. Musik erscheint als Sprache aus einer anderen Welt, die den Menschen teilhaben läßt an höheren Erfahrungen und ihn seinem eigentlichen Wesen näherbringt. Beide Auffassungen der Musik durchziehen die ganze abendländische Musikgeschichte. Die darstellungs- bzw. inhaltsästhetische Auffassung geht davon aus, daß Musik eine expressive Funktion hat, daß sie von Wirklichkeitserfahrungen ausgeht, diese zwar in transformierter und akzentuierter Form wiedergibt, dabei aber immer angebunden bleibt an das 'Leben', wie Tschernyschewskij und Mussorgsky sagen würden. Die formästhetische Auffassung sieht die Musik als autonome Kunst an, die nach eigenen Gesetzen, nach genuin entstandenen Prinzipien Formen ausprägt, die nicht als Hinweis auf einen hinter ihnen stehenden Inhalt verstanden, sondern um ihrer eigenen Schönheit und Schlüssigkeit willen ange'schaut' werden. Und wenn ihnen ein Verweischarakter zukommt, dann ist es der Verweis auf das ganz Andere.

Beide Auffassungen sind allerdings als Pole auf einer breiten Skala von Zwischenstufen zu verstehen. Hegel (S. 20) predigt nicht die *völlige* Lösung der Kunst vom Leben, und Mussorgsky versteht seine Werke nicht als *bloße* Darstellung realer Personen und Gegebenheiten, sondern als "eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik" (vgl. S. 23).

→ Wir beziehen die Ergebnisse unseres Vergleichs zwischen Mussorgsky und Humperdinck auf die zwei Entstehungsmythen der Musik aus der griechischen Antike (S. 19).

Auch heute noch wirkt die Unterscheidung zwischen einer auf konkrete Lebensbezüge sich einlassenden und einer 'reinen', 'vollkommenen' Musik nach. Merkmale der 'reinen' Musik sind solche, die sich am weitesten von der Wortsprache entfernen, in folgender Auflistung also die Endpunkte auf der rechten Seite:

Wortsprache:

- geräuschhafte Klänge
- glissandierende Sprachlaute
- ungeordneter Tonraum (Kontinuum)
- Prosarhythmus

- > dissonante Klänge
- > distinkte Tonhöhen mit Glissandi
- > Tonordnungen ohne tonale Zentren (z. B. Zwölftonmusik)
- > Versrhythmus

'reine' Musik

- > harmonische Klänge
- > Tonhöhen ohne Glissandi
- > Zentraltöne, diatonische Tonordnung
- > periodische Korrespondenzen

Interessant ist der Bezug zum apollinischen Entstehungsmythos und zur pythagoreischen Theorie: die Merkmale der 'reinen' Musik beruhen auf abstrakten ('geistigen', theoretischen) und einfachen (= vollkommenen) Zahlenverhältnissen und Ordnungsprinzipien (Intervallproportionen, symmetrischer Zeitordnung, diatonischer Tonordnung). Noch in Berios Sequenza III ist, wie gesehen, diese Stufung nach Sprachnähe konstitutiv für die Semantisierung, obwohl dieses Stück auf einem neuen, erweiterten Musikbegriff beruht.

Geradezu vermarktet werden solche Rezeptionsmuster in der Film- und Werbemusik.

→ Wir suchen nach entsprechenden Beispielen und analysieren sie.

1.5.1 Zwei Entstehungsmythen der Musik



Aulosspieler mit Phorbeia (lederner Mundbinde) und Tänzerin mit Krotala (Handklappern) bei einem Symposion. Von einer Schale des Töpfers Python und des Vasenmalers Epiktetos, um 510 v. Chr., London BM (MGG 5, Sp. 879)

sind, es gleichsam aus den Händen der Göttin in Empfang zu nehmen, sind sie des Geistigen teilhaftig. 2. PINDAR sagt uns konkret, daß die Musik des Blasinstrumentes als Darstellung des menschlichen Affekts aufgefaßt wird. Dies ist überaus wichtig. PINDAR weist nämlich dadurch auf eine bestimmte Entstehungsweise von Musik hin, er kennzeichnet eine bestimmte Art von Musik: Musik als Ausdrucksdarstellung. Diese Musik ist ihrem Charakter nach einstimmig, so wie der menschliche und auch der tierische Schrei. Sie ist, können wir sagen, >linear<...

Neben den Mythos über die Entstehung des Aulosspiels läßt sich ein anderer stellen, der die Erfindung der Lyra beschreibt. Der Gott HERMES soll die Lyra erfunden haben, als er das Gehäuse einer Schildkröte erblickte und auf den Gedanken kam, es könne Klang erzeugen, wenn es als Klangkörper benützt werde. Durch diesen Mythos wird also nichts anderes gesagt, als daß die Erfindung der Lyra der Entdeckung der Welt als Erklängen, der Entdeckung der >tönenden Welt< gleichkommt. In diesem Mythos findet man keine Spur eines Zusammenhangs von menschlich-subjektivem Ausdruck und Musik...

Man versteht leicht, daß die Kunst, auf solchem Instrument zu spielen, nicht primär als Darstellung des Ausdrucks, des Schreies, des Wehklagens aufgefaßt werden kann. Der Zauber, den die Musik hier ausübt, ist eher mit dem Staunen vor dem Erklängen als solchem zu vergleichen. Was hier durch Kunst festgehalten wird, ist eben dieses Staunen über das Wunder des Erklängen, das Staunen darüber, daß ein Gegenstand tönt, daß ein Instrument Klänge - auch Zusammenklänge - erzeugen kann. Und zwar sind das Klänge, die zueinander passen. Grundlage des Lyraspiels ist also das Konsonanz-Phänomen. Was hier entsteht, ist nicht eine primär lineare, sondern, wir können sagen, eine primär klangliche Musik. So ist das Aulosspiel das Gestaltwerden unserer eigenen Wirksamkeit, unseres Ich. Das Lyraspiel aber ist das Bewußtmachen desjenigen, was uns umgibt. Es fängt die Welt als Erklängen ein. Die Musik erscheint hier nicht als Ausdrucksdarstellung, sondern als Spiegel der Weltharmonie, die der Mensch durch das Instrumentenspiel staunend entdeckt. So faßte man seit PYTHAGORAS und seiner Schule bis hin zu KEPLER die Musik als das unvollkommene, den Menschen zugängliche Abbild der dem menschlichen Ohr unzugänglichen Sphärenharmonie auf, jener unhörbaren Klänge, die den Planeten zugeordnet wurden.

Die beiden ebenso elementaren wie einander entgegengesetzten Grundauffassungen von Musik, wie wir sie durch diese zwei griechischen Mythen kennenlernen, enthalten die Möglichkeiten der gesamten Musik in sich. Sie sind zwei Eckpfeiler, die die gesamte Musik bis heute tragen. Sie sind zwei Extreme, zwischen denen alle historisch gegebene Musik pendelt. Die Lyra ist bezeichnenderweise das Instrument HOMERS, das Instrument des Epos, der ruhigen Weltbetrachtung. Der Aulos aber ist mehr das Instrument der ekstatischen, der begeisterten Haltung, das Instrument des Dithyrambos. Die Lyra ist das Instrument des APOLLON, der Aulos ist das Instrument der DIONYSOS-Feiern. In der klassischen Zeit, so auch bei PINDAR, finden wir beide Instrumente, den Aulos und die Lyra, somit beide musikalischen Grundhaltungen, entweder getrennt oder auch vereint."

Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg 1958, S. 9-10 und 21-24

Thrasybulos Georgiades:

Thrasybulos Georgiades:

"PINDAR sagt nun (in seiner 12. Pythischen Ode), wie das Aulosspiel durch ATHENA erfunden wurde: Als PERSEUS MEDUSA enthauptete, hörte ATHENA das Klagen der Schwestern. Und nachdem sie PERSEUS von seinen Mühen erlöst hatte, erfand sie das Aulosspiel, und zwar eine bestimmte Weise, um jenes herzerreißende, lauttönende Wehklagen darzustellen. Sie übergab den Menschen diese Modellweise... Diese Weise durchzieht das dünne Kupfer und das Schilfrohr (nämlich das Mundstück) des Aulos...

Diese Musik aber, das Aulosspiel, war nicht der Affektausdruck selbst, sondern seine kunstmäßige Wiedergabe. Die Göttin ATHENA war so tief beeindruckt vom Wehklagen der Medusenschwester EURYALE, daß sie nicht anders konnte, als es festzuhalten. Sie hatte das Bedürfnis, diesem Eindruck feste, objektive Gestalt zu verleihen. Dieser überwältigende, herzerreißende Eindruck des als Wehklage sich äußernden Leides wurde durch die Aulosweise oder besser: als Aulosweise >dargestellt<. Die Wehklage wurde in Kunst, in Können, in Aulosspiel, in Musik verwandelt. ATHENA hat diese Weise gleichsam aus den Motiven der Wehklage geflochten. PINDAR lehrt uns in diesem Chorgesang zweierlei: 1. Er unterscheidet zwischen dem Leid und dem geistigen Schauen des Leides.

Das eine, der Affektausdruck selbst, ist menschlich, ist Merkmal des Lebens, ist Leben selbst, Das andere aber, daß dem Leid durch die Kunst objektive Gestalt verliehen wird, ist göttlich, ist befreiend, ist geistige Tat. Und nur sofern die Menschen dieses Göttliche besitzen, nur sofern sie dazu fähig



Kithara spielender Apollo (Gott der Musen) von einer schwarzfigurigen attischen Amphora, London B 147 (MGG 1, Sp. 565)

1.6 Der Stilumbruch um 1600

In der Entwicklung der abendländischen Kunstmusik dominierte zunächst (in der mehrstimmigen Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert) das apollinische Prinzip. Die Musik zählte zu den 'naturwissenschaftlichen' Disziplinen des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik). Ihr Wesen wurde - wie das der gleichzeitig entstandenen gotischen Kathedrale - in der durch die Proportion 'heiliger' Maß-Zahlen bestimmten vollkommenen Ordnung gesehen, die ihrerseits ein Spiegel des von Gott geschaffenen Weltganzen ist. Noch bei Goethe und bei Schelling finden sich Spuren dieser nichtsprachlichen Auffassung von Musik, wenn gelegentlich Musik als klingende Architektur, die Architektur als erstarrte Musik interpretiert wird. Seit dem 17. Jahrhundert verstand man dagegen Musik immer mehr als Klangrede und brachte sie in Zusammenhang mit den sprachlichen Disziplinen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik).

Der Wendepunkt liegt ziemlich genau um das Jahr 1600. Die altklassische Polyphonie wurde abgelöst von der *M o n o d i e* (griech.: Einzelgesang). Der Begriff verweist auf die antike Tragödie, die man sich zum Muster für die neue Form des *dramma per musica* (später Oper genannt) nahm. In der Tragödie bezeichnete der Begriff 'monodia' den solistischen 'Schauspieler'gesang' (mit Kitharabegleitung) in Abgrenzung zum Chor'gesang'.

Die beiden Klagegesänge von Morales und Monteverdi sollen die Umbruchsituation verdeutlichen.

- Wir vergleichen die beiden Stücke (S. 25 und 26) hinsichtlich ihrer kompositorischen Struktur.
- In welchem Verhältnis steht die musikalische Faktur zum Textinhalt.
- Wie lassen sich die Unterschiede von der liturgischen bzw. szenischen Funktion der Musik her erklären? Wie wird der Hörer angesprochen, was soll in ihm bewirkt werden?
- Wir arbeiten aus den zeitgenössischen Texten (S. 28) die wesentlichen Dissenspunkte zwischen alter und neuer Musik heraus und machen sie an den Musikstücken fest.
- Wie spiegelt sich in der Argumentation der Texte die Umbruchsituation der beginnenden Neuzeit, wenn man daran denkt,
 - daß durch Renaissance und Humanismus in Anknüpfung an die wiederentdeckte Antike immer stärker der einzelne Mensch als eigenständige Persönlichkeit zum Bildungsideal erhoben wurde,
 - daß in den Wissenschaften - man denke an Kopernikus und Galilei - Fragen nicht mehr allein durch die Befragung kirchlicher und antiker Autoritäten, sondern zunehmend durch erfahrungsbezogene und experimentelle Methoden geklärt wurden,
 - daß in der Bildenden Kunst die realistische, naturgetreue Darstellung zur neuen ästhetischen Norm wird?
- Wir hören die ganze Szene aus "L'Arianna" (Text S. 27, Notenauszug S. 26) und versuchen, den sprechenden Charakter des Gesanges und das Hin und Her der Affekte nachzuvollziehen.

1.6.1 Christóbal de Morales: "Lamentatur Jacob" (1543)

La - men - ta - ba - tur Ja - cob

de du - o - bus fi - li - is

Lamentatur Jacob de duobus filiis suis. Heu me, dolens sum de Joseph perduto, et tristis nimis de Benjamin ducto pro alimoniis. Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere. Prosternens se Jacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait: Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere.

Es klagte Jakob über seine beiden Söhne. Weh mir, traurig bin ich über Josephs Verlust und tiefbetrübt über Benjamin, den man für Nahrung weggeführt hat. Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen. Unter Tränen heftig zu Boden sich werfend, betete Jakob: Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen. (Übersetzung des Verf.)

Giulio Caccini (1602):

"Ich habe in der sehr kunstsinnigen camerata des erlauchten Herrn Bardi, Grafen von Vernio, verkehrt, als sie in höchster Blüte stand und ihr nicht allein ein großer Teil des Adels, sondern auch die ersten Musiker, die bedeutendsten Männer, Poeten und Philosophen der Stadt angehörten. Ich kann sagen, daß ich bei ihren Gesprächen mehr gelernt habe als in dreißigjähriger Übung der kontrapunktischen Schreibweise. Diese gebildeten Edelleute und trefflichen Männer haben mich stets darin bestärkt und es mir mit Gründen belegt, daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie die Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie, dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir also, ich solle mich jener von Plato und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen aber bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und erst dann Ton, nicht umgekehrt. Mir kam daher der Gedanke, eine Art von Musik zu setzen, in der man gleichsam harmonisch zu sprechen vermag infolge der Einführung einer edlen Zurücksetzung des eigentlichen Gesanges gegenüber dem Worte... Abgesehen davon, daß es sich um dramatische Poesie handelte, in der füglich durch den Gesang die Sprache nachgeahmt werden muß - denn zweifellos spricht man nicht singend -, glaube ich, daß die alten Griechen und Römer, die nach weitverbreiteter Meinung ganze Tragödien auf der Bühne sangen, eine Ausdrucksweise gebrauchten, die der des gewöhnlichen Sprechens überlegen war, aber doch so stark von der Melodie des Gesanges abwich, daß sie die Gestalt eines Mitteldings zwischen Sprechen und Singen annahm... Daher ließ ich jede andere bisher gehörte Gesangsart beiseite und gab mich gänzlich der Aufsuchung der Nachahmung hin, welche solchen Dichtungen gebührte... Auch bemerkte ich, daß in unserer Redeweise einige Worte so betont werden, daß sich darauf Harmonie gründen läßt und daß man im Laufe der Rede durch viele andere hindurchgeht, die nicht betont werden, bis man zu einem andern kommt, das der Bewegung einer neuen Konsonanz fähig ist. Ich gab nur acht auf diese Weisen und Akzente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und Ähnlichem bedient, ließ den Baß sich ihnen gemäß bewegen, bald mehr, bald weniger, je nach den Affekten, und hielt ihn fest durch die guten und falschen Proportionen, bis die Stimme des Redenden, durch verschiedene Noten hindurchgehend, dahin kam, was im Reden gewöhnlich betont, einem neuen Zusammenklang die Bahn öffnet... So habe ich geglaubt, daß dies der Gesang sei, den allein uns unsere Musik geben kann, indem sie sich nach unserer Sprache richtet."

Vorrede zu Giulio Caccinis "Nuove musiche", Florenz 1602.

Zit. nach: Hugo Wolfram Schmidt, Aloys Weber und Alfred Krings (Hg.): Die Garbe, Musikkunde Teil I, Köln 1977, S. 176f.

1.6.2 Claudio Monteverdi: "Lasciate mi morire" (aus "L'Arianna", 1608)

La-scia - te mi mo - ri-re, la-scia - te mi mor - ri - re! E chi vo-le - te voi chemi con-for-te

in co-si du-ra sor-te, in co-si gran mar-ti-re. La-scia-te mi mo-ri-re, la-scia - te mi mo - ri - re.

Laßt mich sterben, laßt mich sterben! Oder was wollt ihr, das mich stärke in einem so harten Schicksal, in so großer Qual? Laßt mich sterben, laßt mich sterben!

O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som-mer-ge-te-lo voi dentr' a quell'on-de, cor-rete orch' e ba -

le-ne e del-le membra im-mo-nande em - pie-te le vo-ra-gi-ni pro-fon-de

O Wolken, o Stürme, o Winde, versenkt ihn in diesen Wellen, eilt, Meeresungeheuer und Wale, und füllt mit euren schleimigen Gliedern die tiefen Schlünde!

Christòbal de Morales (um 1500-1553), ein Spanier, war seit 1534 Mitglied der Cappella Sistina in Rom. Andrea Adami beschreibt in seinen Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia (Rom 1711) die Motette Lamentabatur Jacob als "Wunder der Kunst ... die präziöseste Komposition, die in unseren Archiven zu finden ist". Zu Adamis Zeit noch wurde sie regelmäßig beim Offertorium der Messe am dritten Sonntag der Fastenzeit gesungen.

Claudio Monteverdi (1567-1643) war der bedeutendste italienische Komponist zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Neben Kirchenmusik und weltlichen Madrigalen schrieb er vor allem Opern. 1607 gelang ihm als Hofkapellmeister in Mantua mit L'Orfeo das erste Meisterwerk der noch jungen Operngeschichte. 1608 komponierte er für die Hochzeit des Herzogs Francesco Gonzaga die Oper L'Arianna. Aus diesem Werk ist nur das Lamento d'Arianna erhalten, das der Komponist für sein gelungenstes Werk hielt und das damals großes Aufsehen erregte. Es wurde als die Geburt einer neuen Musik voller Leidenschaft, emotionaler Dichte und Intimität empfunden und fand viele Nachahmer, die sich an dem gleichen Text versuchten. Ariadne - so ihr griechischer Name - beklagt sich darüber, daß Theseus, den sie mit Hilfe des Fadens den Weg aus dem kretischen Labyrinth des Minotaurus finden ließ und mit dem sie anschließend nach Naxos geflüchtet war, sie verlassen hat. Das Stück schwankt zwischen tiefer Resignation und unbändiger Wut. Es wird berichtet, daß vor allem die Frauen durch das Stück zu Tränen gerührt wurden. Kein Wunder, läßt das Stück sich doch als Abwehr eines unerwünschten weiblichen Rollenmusters lesen: Ariadne, die selbstbewußte Frau, die sich nach eigenem Willen den Geliebten wählt, wird über die Katharsis von Wehklage und Schmerz geläutert, so daß am Ende der Name des geliebten Theseus ersetzt wird durch die Anrufung von Vater und Mutter - ein Indiz für die Unterwerfung unter die Ordnungsmacht der Familie. Weinen die Frauen, weil sie in Ariadnes Schicksal ihre eigene Lage als verheiratete Frauen erkennen?

Ottavio Rinuccini (1562-1621): "L'Arianna", 1608 (Übersetzung des Verf.)

Lamento d'Arianna Lasciatemi morire, Lasciatemi morire; E chi volete voi che mi conforte In così dura sorte, In così gran martire? Lasciatemi morire.		Klage der Ariadne Laßt mich sterben, Laßt mich sterben; Oder was wollt ihr, das mich Stärke in einem so harten Schicksal, in so großer Qual? Laßt mich sterben!
O Teseo, o Teseo mio, Si che mio ti vo' dir, che mio pur sei, Benché t'involi, ah crudo! a gli occhi miei. Volgiti, Teseo mio, Volgiti, Teseo, oh Dio! Volgiti indietro a rimirar colei Che lasciato ha per te la patria e il regno, E in queste arene ancora, Cibo di fere dispietate e crude, Lascerà l'ossa ignude. O Teseo, o Teseo mio, Se tu sapessi, oh Dio! Se tu sapessi, ohimè!, come s'affanna La povera Arianna, Forse, forse pentito Rivolgeresti ancor la prora al lito. Ma con l'aure serene Tu te ne vai felice, e io qui piango; A te prepara Atene Liete pompe superbe, ed io rimango Cibo di fere in solitarie arene; Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente Stringeran lieti, et io Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.	5 10 15 20 25 30	O Theseus, o mein Theseus, Ja, mein will ich dich nennen, denn du bist doch mein, Auch wenn du, ach, Grausamer, mir aus den Augen schwindest. Wende dich um, mein Theseus, Wende dich um, Theseus, o Gott! Wende dich um, um diejenige noch einmal anzublicken, Die für dich Heimat und Herrschaft aufgegeben hat Und nun an dieser Stelle Als Opfer erbarmungsloser, grausamer Bestien ihre nackten Knochen zurücklassen wird. O Theseus, o mein Theseus, Wenn du wüßtest, o Gott, Wenn du wüßtest, ach, wie sich grämt Die arme Ariadne, Vielleicht würdest du voller Reue Das Schiff noch einmal zum Ufer wenden. Doch mit günstigen Winden Fährst du glücklich davon, und ich weine hier; Für Dich bereitet Athen Frohe, stolze Feste, und ich bleibe hier zurück, Als Fraß für wilde Tieren an einsamer Stätte; Dich werden deine beiden alten Eltern Froh umarmen, und ich Werde euch nicht mehr sehen, o Mutter, o mein Vater.
Dove, dove è la fede, Che tanto mi giuravi? Così ne l'alta sede Tu mi ripon de gli avi? Son queste le corone Onde m'adorni il crine? Questi gli scettri sono, Queste le gemme e gli ori: Lasciarmi in abbandono A fere che mi strazi e mi divorì? Ah Teseo, ah Teseo mio, Lascerai tu morire, In van piangendo, in van gridando aita, La misera Arianna Che a te fidossi, e ti diè gloria e vita?	35 40 45	Wo, wo ist die Treue, Die du mir so fest geschworen hast? So willst du mich auf den erhabenen Thron Meiner Eltern erheben? Sind das die Kronen, Mit denen du mein Haar schmückst? Sind das die Zepher, Das die Juwelen und der Goldschmuck? Mich hier allein zurückzulassen Bei den wilden Tieren, die mich zerfleischen und fressen? Ach, Theseus, ach, mein Theseus, Läßt du die sterben, Die vergeblich weint, vergeblich um Hilfe ruft, Die arme Ariadne, Die sich dir anvertraute und dir Ruhm und Leben gab?
Ahi, che non pur rispondi! Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti! O nemi, o turbi, o venti, Sommergetelo voi dentr'a quell'onde! Correte, orche e balene, E de le membra immonde Empiete le voragini profonde, Che parlo, ah!, che vaneggio? Misera, ohimè! che chieggio? O Teseo, o Teseo mio, Non son, non son quell'io, Non son quell'io che i ferì detti sciolsè: Parlò l'affanno mio, parlò il dolore; Parlò la lingua sì, ma non già l'core.	50 55 60	Ach, er antwortet nicht einmal! Ach, gleichgültiger als eine Natter ist er meinen Klagen gegenüber! O Wolken, o Stürme, o Winde, versenkt ihn in diesen Wellen, eilt, Meeresungeheuer und Wale, und füllt mit euren schleimigen Gliedern die tiefen Schlünde! Was rede ich? Ach, was phantasiere ich? Ich Arme, ach, was verlange ich? O Theseus, o mein Theseus, Das bin, das bin nicht ich, Die diese wilden Worte sprach: Es sprach mein Kummer, es sprach mein Schmerz; Es sprach die Zunge, ja, aber nicht das Herz.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ahi Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	65 70 75	Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt, auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer? Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen. O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand, O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!), Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat! Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben. So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.

Vincenzo Galilei (1581): "Bevor der antike Musiker ein beliebiges Gedicht sang, untersuchte er aufs sorgfältigste die Wesensart der sprechenden Person, das Alter, das Geschlecht ... Und diese Auffassung ... brachte der Musiker dann mit jenem Tonfall und jenen Gesten zum Ausdruck, mit jener Menge und Art des Klangs und mit jenem Rhythmus, der in jener Handlung einer solchen Person gehörte." *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, S. 90. Übs. von Silke Leopold. In: *Funkkolleg Musikgeschichte SBB 4*, 43f., Tübingen 1987, S. 41f.

Giovanni Maria Artusi (1600): "Wißt Ihr nicht, daß alle Wissenschaften und alle Künste von Gelehrten geregelt wurden, und daß uns zu jeder von ihnen die wichtigsten Elemente übergeben wurden - die Regeln und die Vorschriften, auf die sie sich gründen, auf daß der eine, wenn er nicht von den Normen und von den guten Regeln abweicht, verstehen kann, was der andere sagt oder tut? Und ebenso wie es, um die Konfusion in den Wissenschaften und den Künsten zu vermeiden, nicht jedem einfachen Schulmeister erlaubt ist, die Regeln Guarinos [eines Rhetorikers] abzuändern, und nicht jedem Dichter, in einem Vers eine lange Silbe an die Stelle einer kurzen zu setzen, und nicht jedem Arithmetiker, jene Verfahren und Demonstrationen zu verderben, die dieser Wissenschaft eigen sind, so ist es auch nicht jedem Dudelheini erlaubt zu verderben, zu verhunzen und mit neuen Normen, die vom Marktplatz stammen, eine neue Kompositionsweise einführen zu wollen."

L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica I, Venedig 1600, S. 43. Übs. von Silke Leopold, s.o., S. 44

"Die neuen Regeln sind dem Ohr wenig gefällig, und es kann nicht anders sein. Denn während sie die guten Vorschriften überschreiten, die sich teils auf die Erfahrung als Mutter aller Lehre gründen, teils der Natur abgelauscht und teils durch den Verstand bewiesen sind, müssen wir dafür halten, daß sie mißgestaltet und unnatürlich, dem Wesen der Harmonie zuwider sind und dem Zweck des Tonkünstlers fernstehen, der die Ergötzung ist. Auf die Art, wie Dissonanzen von den Alten durch Konsonanzen vorbereitet und abgeleitet und unmittelbar wieder in sie aufgelöst wurden, verschwand deren Herbigkeit. Ja, so konnten sie mit ihnen dem Ohr gerade wohl tun. Offen, ohne Vorbereitung auftretend, können sie dagegen keine gute Wirkung erzeugen. Wie die Dissonanzen zu gebrauchen seien, haben Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Palestrina, Claudio Merulo, Gabrieli und Orlando Lasso gelehrt. Doch was kümmern sich darum jene Neuerer? Ihnen scheint es genug, wenn sie das Ohr befriedigen. Tag und Nacht mühen sie sich auf Instrumenten ab, um darauf den Effekt ihrer dissonanzgespickten Sätze zu erproben - die Toren! Sie merken nicht, daß die Instrumente sie betrügen..." Zit. nach: Hans Joachim Moser: *Dokumente der Musikgeschichte*, Wien 1954, S. 58

Claudio Monteverdi (1605): "Fleißige Leser! Wundert Euch nicht, daß ich diese Madrigale dem Druck übergebe, ohne vorher auf die Angriffe zu antworten, welche Artusi gegen einige kleine Sätzchen derselben erhoben hat. Im Dienste seiner Hoheit (des Herzogs von Mantua) stehend, verfüge ich nicht über die Zeit, die für eine ausführliche Widerlegung nötig ist. Gleichwohl habe ich begonnen, eine Antwort zu schreiben, um der Welt kundzutun, daß ich nicht planlos komponiere. Sobald ich sie überarbeitet habe, wird sie erscheinen; sie wird den Titel tragen >Seconda Pratica, ovvero, Perfetioni della Moderna Musica<. Einige, die da meinen, es gäbe keine anderen als die von Zarlino aufgestellten Kunstgesetze, werden sich wundern; sie mögen versichert sein, daß - was die Konsonanzen und Dissonanzen angeht - noch eine andere, von der üblichen Anschauung abweichende Ansicht berechtigt ist, welche unter vollständiger Befriedigung des Sinnes und des Verstandes die moderne Kompositionsweise rechtfertigt. Und dieses habe ich Euch nur sagen wollen, damit der Ausdruck >Seconda Pratica< von keinem andern in Anspruch genommen werde, denn inzwischen könnten die Verständigen bei der Betrachtung der Harmonie [im Sinne der seconda pratica] andere Dinge wahrnehmen und einsehen, daß der moderne Komponist auf den Grundlagen der Wahrheit arbeitet. Lebt wohl."

Vorwort zum 5. Madrigalbuch. Zit. nach: Lenz Meierott/Hans-Bernd Schmitz: *Materialien zur Musikgeschichte*, Bd. 1 München 1980, S. 36

Giulio Cesare: "Vor einigen Monaten wurde ein Brief meines Bruders Claudio Monteverdi gedruckt und veröffentlicht... Eine gewisse Person, unter dem fiktiven Namen Antonio Braccini da Todi, hat sich angestrengt, der Welt ein Hirngespinnst und Eitelkeit vorzugaukeln. Aus diesem Grunde, von der Liebe zu meinem Bruder und mehr noch von der Wahrheit, die in besagtem Briefe enthalten ist, angetrieben, ... habe ich nun beschlossen, den Vorwürfen, die gegen ihn erhoben werden, zu antworten; indem ich ausführlich nach und nach erkläre, was mein Bruder in besagtem Brief in kurzen Worten gesagt hat, mit dem Ziele, daß dieser [Artusi] und wer immer ihm folgen mag die Wahrheit erkennt, die [in jenem Brief] enthalten ist, und die sehr verschieden ist von dem, was dieser [Artusi] in seiner Schrift verkündet..."

Der Gegner will die moderne Musik angreifen und die alte verteidigen; diese sind in der Tat voneinander verschieden - und zwar in der besonderen Art, Konsonanzen und Dissonanzen zu gebrauchen, wie mein Bruder zeigen wird - dieser Unterschied ist aber dem nämlichen Gegner nicht bekannt. Jeder soll nun verstehen, was es mit der einen und mit der anderen [Art] auf sich hat, damit die Wahrheit klarer wird. Mein Bruder verehrt und lobt beide Arten von Musik; der alten hat er den Namen >prima pratica< gegeben, weil sie zuerst im praktischen Gebrauch war, und die moderne Musik hat er >seconda pratica< genannt, weil sie die zweite im praktischen Gebrauch war. Unter >prima pratica< versteht er diejenige, die sich der Vervollkommnung der Harmonie zuwendet, das heißt diejenige, die die Harmonie nicht als die beherrschte, sondern als die herrschende, nicht als die Dienerin, sondern als die Herrin des Wortes ansieht; und diese Praxis wurde von denjenigen Männern begründet, die einer einzigen Stimme mehr als eine weitere Stimme hinzufügten, sie wurde dann weiter verfolgt und erweitert von Occheghem, Josquin de pres, Pietro della Rue, Iouan Motton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert und anderen dieser Zeit, sie wurde schließlich vervollkommnet durch Messer Adriano in der tatsächlichen praktischen Composition und durch den hervorragenden Zarlino durch sein so verständiges Lehrwerk.

Die >seconda pratica<, deren erster Erneuerer der göttliche Cipriano Rore war, wie mein Bruder zeigen wird, gefolgt und erweitert nicht nur von den genannten Herren, sondern von Ingegneri, Marengo, Giaches Wert, Luzzasco, genauso von Giacopo Peri, Giulio Caccini und schließlich von erlauchten Geistern, die die wahrhafte Kunst verstehen. Er [Monteverdi] versteht [unter dieser seconda pratica], daß sie sich der Vervollkommnung der Melodie zuwendet, das heißt, daß sie die Harmonie als die beherrschte, nicht als die herrschende betrachtet und die Worte so gestaltet, daß sie die Herrin der Harmonie werden; aus diesen Gründen hat er sie die >zweite< und nicht die >neue< genannt; und er hat sie >Praxis< und nicht >Theorie< genannt, weil er sie darin begründet sieht, wie Konsonanzen und Dissonanzen in der tatsächlichen kompositorischen Praxis verwendet werden. . ."

Erläuterung des Briefes von Claudio Monteverdi im 5. Madrigalbuch durch dessen Bruder. Ebda. S. 38

Pietro della Valle (1640): "Die Komponisten des vergangenen Zeitalters haben die Kunst des Komponierens bestens verstanden, aber nur wenige waren in der Lage, sie mit Verstand anzuwenden; ihre Kompositionen sind voller subtilster Finessen, aber ... sie kümmerten sich so wenig darum, daß ihre Noten den Text gut begleiteten, daß man von einigen, und sogar den besten unter ihnen,

weiß, daß sie ihre Kompositionen oft zunächst nur mit einfachen Noten machten, denen sie dann, nachdem sie fertig waren, Worte unterlegten, die am besten paßten." Zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte, s. o. S. 40

1.7 Formen des Singens, geordnet nach Stufen der Sprachnähe bzw. Sprachferne

Psalmisieren / Rezitieren

Mehrere Silben werden auf einem Ton gesungen. Es handelt sich um ein stilisiertes Sprechen (in der Kirchenmusik z. B. um ein rituell abgehobenes Sprechen). In der frühen Oper nannte man diese Form des Singens *stile narrativo* ('erzählender Stil'). Er ist meist bei Botenberichten zu finden. Später spricht man auch von *Parlandostil* (ital.: *parlare*: 'sprechen'). Die Melodik folgt dem Rhythmus, den Akzenten und der syntaktischen Gliederung des Textes. In Analogie zur griechischen Kitharabegleitung wird der Solostimme eine sparsame Generalbaßbegleitung (aus Baß- und Akkordinstrumenten) unterlegt.

Rezitatives Singen

gehobene Form des Sprechgesangs: bei fast jeder Silbe wechselt die Tonhöhe. In der frühen Oper hieß das *stile recitativo* ('vortragender Stil'). Die Melodie folgt, oft sogar in übersteigerter Form, der Sprachmelodie.

Arios-deklamatorisches Singen

affektreiche, expressiv-gestische Zur-Schau-Stellung einer Gemütsverfassung (*stile rappresentativo* = 'darstellender Stil'). Dieser Stil ist den Hauptpersonen der Bühne und besonderen, dramatisch verdichteten Situationen vorbehalten. Er stellt eine Zwischenstufe zwischen Rezitativ und Arie dar. Die melodische Linie bleibt zwar dem Sprechduktus verhaftet, verbindet ihn aber mit rein musikalischen Stilisierungen (rhythmischen Dehnungen, angedeuteten Entsprechungen zwischen Formteilen, stärkere Nutzung von Konsonanz- bzw. Dissonanzfiguren in der Singstimme und der Begleitung, selbständigere Ausgestaltung der Begleitung, deutliches Herausarbeiten wechselnder Affekte u. ä.).

Liedhaftes Singen

Die Melodie folgt mehr rein musikalischen Formgesetzen: periodischen Bildungen, Wiederholungen und Entsprechungen (Korrespondenzmelodik), einheitlicher Durcharbeitung in Singstimme und Begleitung. Neben syllabischen Passagen, in denen jeder Silbe nur ein Ton zukommt, gibt es auch kleine melismatische Wendungen, bei denen mehrere Töne auf eine Silbe treffen.

Melismatisches Singen, arienhaftes Singen

Die rein musikalischen Elemente werden in Richtung auf virtuose und kunstmäßige Gestaltung gesteigert. In der Gregorianik gab es neben den Formen der Psalmodie die gehobene Form des melismatischen Singens, in der die Musik sich stärker von der Textstruktur und der konkreten Textaussage löst und zum Ausdruck einer hymnischen Gebetshaltung wird. Über den endlosen Vokalisen (langen Melismen) z. B. eines Alleluja vergißt man die äußeren und situativen Bedingtheiten und wird abgezogen in einen Bereich übersinnlicher Erfahrung. Dem Unterschied zwischen syllabischem und melismatischem Stil in der Gregorianik entspricht in der späteren Oper die Trennung in Rezitativ und Arie. Das Rezitativ bleibt als 'sprechender' Stil stärker der Realität, dem äußeren Ablauf der Handlung verpflichtet. Es treibt die Handlung weiter und baut konkrete Situationen auf. In der Arie dagegen bleibt die Zeit sozusagen stehen, eine Gefühlslage oder Situation wird in differenzierter Weise ausgestaltet und nacherlebbar gemacht. Hier dominiert die Musik über den Text, was sich z. B. darin zeigt, daß eine lange Arie nur aus einem nur kurzen Text besteht, dessen Elemente endlos wiederholt werden.

Mehrstimmiges Singen

Allein schon durch die vertikale Schichtung mehrerer Klangebenen entfernt sich mehrstimmiges Singen stärker von der Sprache als solistisches Singen. Dabei gibt es wieder verschiedene Grade der Entfernung von der Sprache: vom einfachen syllabisch-homophonen Singen bis zu den komplexen, die einzelnen Stimmen selbständig durchgestaltenden Formen der Polyphonie, die man als eine gesteigerte Form der melismatischen Gregorianik auffassen kann.

- Wir untersuchen die Ausschnitte aus den Werken von Morales und Monteverdi auf dem Hintergrund der obigen Klassifizierung.
- Wir beziehen unsere Ergebnisse auf den Text von Caccini (S. 25), einem der frühen Opernkomponisten, der das in dem Kreis um den Grafen Bardi initiierte neue musikalische Denken beschreibt.

Morales' "Lamentabatur Jacob" ist geprägt von Melodie- und Satzformeln, d. h. unspezifischen, allgemeinen, in verschiedenen Zusammenhängen gebrauchten Gestaltelementen, die aus der Tradition übernommen werden und keine subjektiven und expressiv-charakteristischen Merkmale aufweisen.

Das Soggetto des Anfangs weist nur in seiner fallenden Bewegung einen Bezug zum Textinhalt auf. Sein strömender, überwiegend diatonischer Duktus verweist auf seine Herkunft aus der Gregorianik. Entweder hat Morales hier eine Melodiezeile direkt aus der Gregorianik entlehnt oder er hat auf eine schon von anderen Komponisten benutzte Floskel zurückgegriffen.

Wie ähnlich sich solche allgemeinen Klage-Floskeln sind, mag nebenstehende Wendung aus Heinrich Isaacs "Quis dabit capiti meo aquam" belegen, die direkt aus der gregorianischen Antiphon "Salva nos, domine" entnommen ist.



Et re-qui-e-sca-mus in pa-ce
(Und wir mögen ruhen in Frieden)

Die verwendete Satzformel ist die Imitation. Wie in der gotischen Kathedrale durch die horizontale Reihung und vertikale Schichtung bestimmter Bauelemente die ausgewogene Einheit des Ganzen gewährleistet wird, so führt auch hier die (modifizierte) Wiederholung des soggetto in den einzelnen Stimmen selbst und seine Durch-Führung durch die Stimmen insgesamt zu dem ruhigen, geschlossenen Gesamteindruck. Die Vervielfältigung des Einen steht für einen statischen Zeitbegriff, der seinerseits Reflex eines Denkens ist, das sich an einer vorgegebenen und allseits akzeptierten Ordnung orientiert.

Die Form des Werkes ist die motettische. Die einzelnen Textgruppen unterscheiden sich hinsichtlich der Melodie- und Satzformeln, so daß - wie in der gotischen Kathedrale - auch das Kontrastprinzip zum Tragen kommt. Andererseits sind sich die Formeln wieder so ähnlich, daß der vorherrschende Eindruck doch der der Gleichförmigkeit ist.

Unspezifisch und ungerichtet ist auch die Harmonik: sie bewegt sich in dem e i n e n, durch den Modus vorgegebenen Klangraum. Der Textinhalt wird nicht mit seinem affektiven Gehalt und nicht in seiner sprachlichen Gestik dargestellt, sondern in seinem allgemeinen Sinngehalt präsentiert. Musik ist in erster Linie Verherrlichung Gottes. Die fließenden melodischen Wellen passen sich nicht dem Text an, sondern der Text hängt sich, mehr oder weniger passend, an die melodischen Wellen. Die Textwiederholungen sind nicht als rhetorisches Mittel der Steigerung gedacht, sondern als Mittel der endlosen Reduplikation eines Zustandes.

Dem Vorwort, das Giovanni Animuccia, ein römischer Kollege von Morales - er war Kapellmeister an St. Peter -, seiner Messenausgabe von 1567 voranstellt, kann man die Funktion einer solchen Musik entnehmen: Sie hat die Aufgabe, "die Gebete und Lobpreisungen Gottes so durch Gesang zu schmücken, daß das Verstehen der Worte möglichst wenig gestört werde, aber doch so, daß einerseits nicht die Kunstfertigkeit fehle, andererseits dem Vergnügen des Ohres ein wenig gedient sei."

Nicht so Monteverdi. Schon sein Text ist ganz anders, nämlich rhetorisch (d. h. hier: im Sinne der Bühnenaktion) konzipiert. Die Melodieführung folgt dem deklamatorischen Gestus. Man kann den Text nach der Musik sprechen und erlebt eine affektreiche Bühnensprache. Im Unterschied zum Rezitativ sind allerdings vor allem die Längenakzente durch Überdehnung stärker musikalisiert. Musikalisch überhöht werden auch die im Text angelegten Parallelisierungen (che mi conforte, in cosi dura sorte, in cosi gran martire), und zwar durch steigende Sequenzierung. Die Musik tut aber noch mehr. Sie baut parallel zum Text eine eigene Affekzebene auf, vor allem durch den Gebrauch von Dissonanzen und durch Raumgesten. Gleich am Anfang fällt das 'b' aus der Tonart und reibt sich 'schmerzlich' mit dem a-Moll-Akkord. Der Wechsel von Auflehnung/Aufschrei und Resignation wird durch die konsequente Nutzung der beiden Tetrachordräume suggestiv gestaltet. Den oberen Raum a' - d'' charakterisiert die 'quälende' chromatische Aufwärtsbewegung (a, b, h, c, cis, d). Der untere Tonraum wird zunächst nur in seiner unteren Hälfte benutzt und durch diatonische Abwärtsbewegung gefüllt (f, e, d). Die Wiederholung des "Lasciate mi morire" wird musikalisch überformt durch eine Entwicklung: Die Spannung zwischen Auf/Ab und Oben/Unten wird beim zweiten Mal vergrößert, und beide Phrasen werden durch die konsequente sukzessive Ausfüllung des Oktavrahmens von der Achse a' aus zu einem ausdrucksvollen musikalischen Bogen. Und dieser Bogen spiegelt sich effektiv auch in den Umrißlinien von Melodie und Baßführung, die durch ihre Gegenbewegung den Raum fächerartig öffnen und schließen. Die Ausparung des 'g' signalisiert die Trennung der Räume. Im Mittelteil wird dieses bisher vernachlässigte Mittelsegment ins Zentrum gerückt. Die Aufwärtssequenzierungen, Zeichen der Auflehnung gegen die Resignation des zweiten "morire", das sich wie eine Schlußwendung anhört, durchbrechen sogar die bisherige Trennungslinie (a') und stoßen bis zum Ton 'h' vor. Dadurch kommt es, da nun die Wiederholung des 1. Teils folgt, zu einer Konfrontation von h und b, die zum Indiz für das schwankende Gefühl wird. Die musikalische Form genügt nicht nur musikalisch-ästhetischen Belangen, sondern zeichnet gleichzeitig den im Text gemeinten psychologischen Vorgang nach. Die Musik wird sprachfähig durch die Individualisierung, Verfremdung, charakteristische Umformung und konsequente Semantisierung von Melodie- und Satzformeln. Morales' Stück beginnt im Sopran zwar auch mit der diatonischen Ausfüllung des Raumes a' - d', und den fallenden Duktus dieser Formel könnte man mit dem Kernwort "klagen" in Verbindung bringen. Aber man muß es nicht zwingend! Gegenüber solch einer semantischen Unverbindlichkeit ist Monteverdis Stück von sprechender Charakteristik.

1.8 Flächiges und sprechendes Musizieren

Auch beim Spielen reiner Instrumentalmusik spielt der Unterschied zwischen 'Singen' und 'Sprechen' eine Rolle. Je nach Interpretationsstil nähert sich der Vortrag einem gleichmäßigen Strömen der Klänge, wie es der Musik möglich ist, oder einer vielfältigen und abwechslungsreich modulierten Klangfolge, wie sie der Sprache zukommt.

- Wir vergleichen zwei Einspielungen eines Ausschnitts aus Mozarts Violinkonzert in A-Dur (S. 37) hinsichtlich der Artikulation sowie der agogischen und dynamischen Schattierung (Wolfgang Schneiderhan, 1968, und Gidon Kremer, 1988).
- In welchem Verhältnis stehen die beiden Einspielungen zu den folgenden Aussagen aus zeitgenössischen Vortragslehren? (Vielleicht demonstriert ein Geiger unter uns die Spielanweisungen.)

Francesco Geminiani (1751):

"Die Absicht der Musik ist es nicht nur, dem Ohr zu gefallen, sondern Gefühle auszudrücken, die Phantasie anzuregen und über die Leidenschaften zu herrschen. Die Kunst des Violinspiels besteht darin, auf dem Instrument einen Ton hervorzubringen, der in gewisser Weise mit der vollkommensten menschlichen Stimme wetteifern soll."

langsames Tempo

schnelles Tempo

gerade gestrichener Ton / crescendo auf einem Ton / staccato |
 Cattivo: schlecht; Buono: gut; Ottimo: am besten; Cattivo o particolare: besonders schlecht

The Art of Playing on the Violin, London 1751, Faksimile-Nachdruck ebda. 1952, S. 1 (Übers. des Verf.).

Mozart, Leopold (1756):

"Jeder auch auf das stärkste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Ende jedes Tones zu hören. Man muß also den Geigenbogen in das Schwache und Starke abzutheilen, und folglich durch Nachdruck und Mäßigung die Töne schön und rührend vorzutragen wissen... Man fange den Herabstrich oder den Hinaufstrich mit einer angenehmen Schwäche an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck; man bringe in der Mitte des Bogens die größte Stärke an, und man mäßige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verliehret... Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist: um sich hierdurch in den Stand zu setzen, in einem Adagio eine lange Note zu der Zuhörer grossem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten. Gleichwie es ungemein rührend ist, wenn ein Sänger ohne Athem zu holen eine lange Note mit abwechselnder Schwäche und Stärke schön aushält... Bey dieser ersten Abtheilung sonderheitlich, wie auch bey den folgenden: soll der Finger der linken Hand eine kleine und langsame Bewegung machen; welche aber nicht nach der Seite, sondern vorwärts und rückwärts gehen muß. Es muß sich nämlich der Finger gegen dem Stege vorwärts und wieder gegen der Schnecke der Violin zurück, bey der Schwäche des Tones ganz langsam, bey der Stärke aber etwas geschwinder bewegen..."

Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, S. 103f. (Faksimile, hg. von Hans Rudolf Jung, Leipzig 1983)

Quantz, Johann Joachim (1752):

"Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner *messa di voce* nennen; so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz *piano* anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen; und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen... Die auf eine lange Note folgenden singenden Noten, können etwas erhabener gespielt werden. Doch muß eine jede Note, sie sey ein Viertel, oder Achttheil, oder Sechzehnthteil, ihr *Piano* und *Forte* in sich haben, nachdem es die Zeit leidet. Finden sich aber einige nach einander gehende Noten, wo es die Zeit nicht erlaubt, eine jede besonders, in der Verstärkung des Tones, wachsend zu machen; so kann man doch, unter währenden solchen Noten, mit dem Tone zu und abnehmen; so daß etliche stärker, etliche wieder etwas schwächer klingen."

Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Breslau 1752, S.140

- Wir interpretieren den Ausdrucksgehalt des Ausschnittes aus dem Violinkonzert von den angeführten Vergleichsstellen (S. 32) aus und charakterisieren von den Ergebnissen her die beiden Einspielungen.

1.8.1 Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzert in A-Dur KV 219, 2. Satz (1775)

Adagio 25

Ob. 1,2
Corni
V. solo
V. 1
V. 2
Va.
Vcl. B.

30 35

46

War das ihr Seufzen? Es

Wolfgang Amadeus Mozart:
Entführung aus dem Serail,
Arie des Belmonte (Nr. 4)

9

Klopft mein lie-be-vol-les Herz, klopft mein lie-be-vol-les Herz,

dto.

3

La - crimo - sa di - es il - la

Wolfgang Amadeus Mozart:
Requiem

Nikolaus Harnoncourt:

"In der großen Wende, die durch sie (die französische Revolution 1789) bewirkt wurde, kann man erkennen, wie die gesamte Musikausbildung und auch das Musikleben eine grundsätzlich neue Funktion bekamen. Das Verhältnis Meister-Lehrling wurde nun durch ein System, eine Institution ersetzt: das Conservatoire. Das System dieses Conservatoire könnte man als politische Musikerziehung bezeichnen. Die Französische Revolution hatte fast alle Musiker auf ihrer Seite, und man war sich bewußt, daß mit Hilfe der Kunst, und ganz besonders der Musik, die nicht mit Worten arbeitet, sondern mit geheimnisvoll wirkenden >Giften<, Menschen beeinflusst werden können..."

Bei der französischen Methode, eine bis in die letzten Einzelheiten durchkonstruierte Vereinheitlichung des musikalischen Stils zu erzielen, ging es darum, die Musik in das politische Gesamtkonzept zu integrieren. Das theoretische Prinzip: die Musik muß so einfach sein, daß sie von jedem verstanden werden kann (wobei das Wort >verstanden< eigentlich nicht mehr zutrifft), sie muß jeden rühren, aufputschen, einschläfern... ob er nun gebildet ist oder nicht; sie muß eine >Sprache< sein, die jeder versteht, ohne sie lernen zu müssen.

Diese Forderungen waren nur nötig und möglich, weil die Musik der Zeit davor sich primär an die >Gebildeten< wendet, also an Menschen, die die musikalische Sprache gelernt haben. Die Musikerziehung hat im Abendland von jeher zu den wesentlichen Teilen der Erziehung gehört. Wenn nun die traditionelle Musikerziehung eingestellt wird, hört die elitäre Gemeinschaft von Musikern und gebildeten Hörern auf. Wenn jedermann angesprochen werden soll, ja der Hörer gar nichts mehr von Musik zu verstehen braucht, muß alles Sprechende - das Verstehen erfordert - aus der Musik eliminiert werden; der Komponist muß Musik schreiben, die auf einfachste und eingängigste Weise direkt das Gefühl anspricht. (Philosophen sagen in diesem Zusammenhang: Wenn die Kunst nur noch gefällt, ist sie auch nur für Ignoranten gut.)

Unter dieser Voraussetzung also hat Cherubini das alte Meister-Lehrling-Verhältnis im Conservatoire aufgehoben. Er ließ von den größten Autoritäten der Zeit Schulwerke schreiben, die das neue Ideal der Egalité (der Gleichmäßigkeit) in der Musik verwirklichen sollten. In diesem Sinne hat Baillot seine Violinschule, hat Kreutzer seine Etuden geschrieben. Die bedeutendsten Musikpädagogen Frankreichs mußten die neuen Ideen der Musik in einem festen System niederlegen. Technisch ging es darum, das Sprechende durch das Malende zu ersetzen. So wurde das Sostenuato, die große Linie, das moderne Legato entwickelt. Natürlich gab es auch schon vorher die große melodische Linie, sie war aber stets hörbar aus kleinen Bausteinen zusammengesetzt. Diese Revolution in der Musikerschulung hat man derart radikal durchgeführt, daß innerhalb weniger Jahrzehnte überall in Europa die Musiker nach dem Conservatoire-System ausgebildet wurden. Geradezu grotesk aber erscheint mir, daß dieses System heute noch die Basis unserer Musikerziehung ist! Alles, was vorher wichtig war, wurde dadurch ausgelöscht!

Es ist interessant, daß einer der ersten großen Bewunderer der neuen Art, Musik zu machen, Richard Wagner war. Er dirigierte das Orchester des Conservatoire und war begeistert, wie nahtlos Auf- und Abstrich der Geigen ineinander übergingen, wie großflächig ihre Melodien waren, daß nunmehr mit der Musik gemalt werden könnte. Er erklärte später immer wieder, er habe ein derartiges Legato mit deutschen Orchestern nie wieder erreicht. Ich bin der Meinung, daß diese Methode optimal ist für die Musik Wagners, aber daß sie geradezu tödlich ist für die Musik vor Mozart.

Aus: Ders.: Musik als Klangrede, Salzburg 1982, S. 26f.

"Ich will als Beispiel den Violinbogen untersuchen. Mit dem Bogen, wie ihn Tourte Ende des 18. Jahrhunderts geschaffen hat, kann man über die ganze Länge einen gleich starken Ton

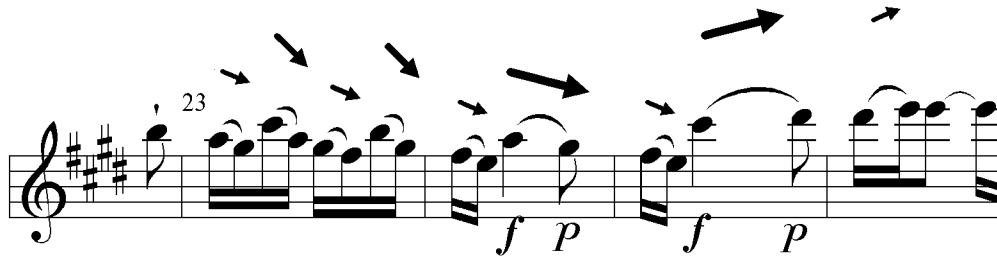
ziehen, man kann einen fast unhörbaren Bogenwechsel und eine nahezu totale Gleichheit von Ab- und Aufstrich erzielen. Mit diesem Bogen kann man extrem laut spielen, der Springbogen klingt damit hart und trommelnd. Bezahlt werden muß diese Qualität, die ihn zum optimalen Werkzeug für die Darstellung der >Klangflächen<-Musik nach 1800 macht, mit einem Verlust an zahlreichen anderen Qualitäten: Es ist sehr schwer, mit so einem Bogen einen federnden, glockenförmigen Ton zu bilden, einen Ton so zu kürzen, daß er nicht abgehackt klingt, oder einen unterschiedlichen Klang im Auf- und Abstrich zu machen, wie es in der früheren Musik gefordert wurde und mit dem Barockbogen leicht auszuführen war. Natürlich ist es für den Musiker leicht zu sagen: das gerade ist eben schlecht, man soll ja Aufstrich und Abstrich möglichst gleich machen; der moderne (Tourtesche) Bogen ist eben besser als der alte Barockbogen, weil jede Art von Gleichmäßigkeit nur damit hervorgebracht werden kann. Wenn wir aber sagen, daß die Musik am besten aufgeführt werden kann, wenn sie adäquat dargestellt wird, dann bemerken wir, daß alle scheinbaren Nachteile des Barockbogens Vorteile sind. Die meist paarweise zusammengehörigen Töne klingen im Ab- und Aufstrich unterschiedlich; der einzelne Ton erhält eine glockige Dynamik, zahllose Zwischenstufen von Legato und Spiccato spielen sich wie von selbst. Wir sehen, daß der Barockbogen ideal für die Barockmusik ist - es gibt also starke Argumente, ihn zu verwenden. Wir werden ihn aber nicht als Idealbogen schlechthin betrachten und damit Richard Strauss spielen." ebda. S. 126f.

"Nach der heute üblichen Lehrmeinung sollen gleiche Notenwerte so regelmäßig wie möglich gespielt/gesungen werden - gleichsam wie Perlen, alle genau gleich! Dies wurde nach dem zweiten Weltkrieg von einigen Kammerorchestern perfektioniert; damit wurde ein bestimmter Stil des Spielens von Sechzehntelnoten etabliert, der auf der ganzen Welt große Begeisterung hervorgerufen hat (dieser Spielweise gab man auch typischerweise den unpassendsten Namen, der nur denkbar war: >Bach-Strich<). Sprechend wirkt diese Art des Musizierens allerdings nicht. Sie hat etwas Maschinelles an sich, und weil unsere Zeit dem Maschinellen ohnehin verfallen ist, hat man nicht bemerkt, daß es falsch war. Wir suchen jetzt aber, was richtig ist. Was soll also mit diesen Sechzehntelnoten geschehen? Die meisten Komponisten schrieben ja keine Artikulationszeichen in ihre Noten. Eine Ausnahme ist Bach, der uns wie gesagt, sehr viele genau bezeichnete Werke hinterlassen hat. In der Instrumentalstimme der Baß-Arie der Kantate 47 zum Beispiel artikuliert er eine Gruppe von 4 Noten, indem er auf die erste einen Punkt setzt und die drei anderen bindet. Doch in derselben Kantate kommt genau die gleiche Figur gesungen vor, mit dem Text: >Jesu, beuge doch mein Herze<, und da werden je zwei Noten miteinander verbunden.

Dieses Beispiel ist mir persönlich sehr wichtig, denn Bach sagt damit: es gibt nicht nur eine richtige Artikulation für eine musikalische Figur, sondern mehrere; hier sogar zugleich!... Es fällt uns sehr schwer, die Vielschichtigkeit, das Gleichzeitige von Verschiedenem zu begreifen und zu akzeptieren; wir wollen Ordnung der einfachsten Art haben. Im 18. Jahrhundert aber wollte man die Fülle, das Übermaß, wo immer man hinhört, bekommt man eine Information, nichts ist gleichgeschaltet. Man schaut die Dinge von allen Seiten an, zugleich! Eine artikulationsmäßige Synchronität des Collaparte gibt es nicht. Das Orchester artikuliert anders als der Chor. Damit aber sind auch die >Barockspezialisten< nicht vertraut, sie wollen immer nivellieren, möglichst alles gleichhaben und in schönen, geraden Klangsäulen hören, aber nicht in Vielfältigkeit."

ebda. S. 54ff.

"Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn. Denn so wenig als einer, der von jemanden, welchem er eine besondere Ehrfurcht schuldig ist, mit frechen und unverschämten Geberden etwas erbitten wollte, zu seinem Zweck kommen würde: eben so wenig wird man hier mit einer frechen und bizarren Art zu spielen den Zuhörer einnehmen, erweichen, und zärtlich machen. Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen." So beschreibt Quantz (Versuch einer Anleitung..., Breslau 1752, S. 138) den Affektgehalt eines Adagios. In dem Adagio aus Mozarts Violinkonzert zeigen vor allem die vielen Seufzerfiguren (fallende, abphasierte kleinen Sekunden), daß ein solches empfindungsreiches 'Sprechen' intendiert ist. Die Seufzerfiguren werden gefühlsmäßig außerordentlich nuanciert behandelt.



Die (ohne Begleitung, wie verloren einsetzende) fallende Sekund-Seufzerkette wirkt zaghaft und depressiv. Die höher gesetzten Terzvarianten steuern zwar zunächst etwas gegen, unterliegen aber eben-

falls einem Abwärtssog und münden schließlich - auf der Anfangshöhe der Sekundkette (a" in T. 24) - in einen durch rhythmische Vergrößerung und dynamische Forcierung (fp) emphatisch betonten Seufzer. Hier kann die Melodik sogar so viel Kraft holen, daß sie die Bewegungsrichtung umdrehen und die obere Begrenzung des Oktavraums (e'') erreichen kann. Dieser Aufstieg ist aber alles andere als sicher und selbstbewußt. Die ungewöhnlichen harmonischen Begleitumstände, speziell der 'schmerzhaften' verminderte Septakkord in T. 26, geben ihm etwas Gewalttames und Hilfloses. Kopfüber wird - mit einer konventionellen Schlußfloskel - die Flucht in die normale Kadenz angetreten, die in dem plötzlichen Forte-Einwurf des Orchesters gleich noch einmal bestätigt wird. Das Überhastete des Vorganges verrät sich in der Verwendung der diminuierten und imitatorisch verdichteten Zweiunddreißigstelvariante des Seufzermotivs sowie in der Asymmetrie der (siebentaktigen) Periode, deren verkürzter Nachsatz aufgrund der Heterogenität des Materials und der Dynamik zerklüftet wirkt.

Die auf S. 32 angeführten Vergleichsbeispiele aus anderen Werken Mozarts belegen daß es sich bei dem Seufzermotiv um eine in verschiedenartigen Zusammenhängen verwendbare musikalische 'Vokabel' handelt und daß diese Vokabel in der Vokalmusik entstanden ist, und zwar als Nachahmung eines 'gesprochenen' Seufzers (stoßhafter Einsatz mit sofort abflachender Tonhöhen- und Dynamikkurve). Der Begriff stammt aus der Zeit der Empfindsamkeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts und belegt die allgemeine Bedeutung dieser Figur zu dieser Zeit. Die konkrete Bedeutung dieser Figur ist in den Beispielen aus der jeweiligen Textgrundlage bzw. Situation ablesbar. Die 'jagenden' Zweiunddreißigstel-Seufzer stehen für die ungeduldige sehnsüchtige Erwartung Belmontes, der gerade erfahren hat, daß er nach langem Suchen endlich seine Geliebte Konstanze in dem Serail des Bassa Selim wiederfinden wird, und der nun dem Wiedersehen entgegenfiebert. Die Sechzehntelseufzer Belmontes sind Zeichen seiner zärtlichen Gefühle, entspringen seinem "liebvollen Herzen". Die ruhigere Seufzerfigur des "Lacrimosa dies illa" ("Tränenreich wird jener Tag") vermittelt Verzagheit angesichts des Jüngsten Gerichts, aber auch - in seiner Weicheit und in dem ruhigen Atmen der Harmonik und in den sich wiederholenden Takten - ein geheimes kindliches Vertrauen in die Gnade Gottes.

Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzert in A-Dur

Vergleicht man die vorstehende Fortsetzung des Ausschnitts (T. 37ff.) aus dem Violinkonzert mit der Belmonte-Arie ("klopft mein liebevolles Herz", S. 32), wird auf verblüffende Weise deutlich, wie konkret und charakteristisch Mozarts Instrumentalmusik Ausdrucksgesten wiedergibt, wie weit entfernt sie von einer vagen Stimmungsmusik ist. Die Solovoline spielt ausgreifende Sehnsuchtsgesten, im Orchester hört man hinter den hastenden Seufzern das ängstliche Klopfen des Herzens (Staccatofigur). Die Musik 'sagt' zwar nichts Konkretes in dem Sinne, daß man es genau so gut in Worten ausdrücken oder daraus eine 'Geschichte' im Sinne der Programmmusik machen könnte, drückt aber eine innere Befindlichkeit so nuanciert aus, wie es vielleicht mit Worten nicht möglich ist. Dabei geht Mozart in der der Spannbreite und Variabilität des Ausdrucks deutlich über die oben zitierten Charakterisierungen von Quantz hinaus.

→ Wir diskutieren die angesprochene Frage nach der Bestimmtheit des Ausdrucksgehalts der Musik vor dem Hintergrund der folgenden Texte:

Ferdinand Hand:

"Der oft ausgesprochenen Behauptung von der Unbestimmtheit der Gefühle" liegt "ein Missverständnis zum Grunde. Die angenommene Unbestimmtheit existiert nur für den Verstand, indem demselben nicht möglich ist, das Besondere den Begriffen unterzuordnen, und die Merkmale als logische zu behandeln. Dadurch erscheint ihm, was in sich seine eigenthümliche Bestimmtheit trägt, als unbestimmt, und er erkennt ein Unausprechliches der Gefühle. Und so steht die Bestimmtheit des Gefühls in einem umgekehrten Verhältnisse zu der Begreiflichkeit... Dann aber ergibt sich auch, daß dasjenige, was hierbei dem Verstande unbestimmbar bleibt, dennoch von der Musik aufgefaßt und mit derjenigen Bestimmtheit dargestellt wird, welche jedem ächten Tonstück einen festen und entschiedenen Charakter zusprechen läßt und jedes fremdartige Gefühl ausschließt, während zum Bewußtseyn gebracht wird, was nicht unmittelbar in Worte übertragen werden kann."

Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1837, Bd. I, S. 89f.

Felix Mendelssohn-Bartholdy:

"Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. - Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes... Dies ist ... die Schuld der Worte, die es eben nicht besser können. Fragen Sie mich, was ich mir dabei { bei einigen der Lieder ohne Worte } gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinn gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen nicht heißt, was es dem Andern heißt, weil nur das Lied dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Andern, - ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht."

Brief an M. A. Souchy vom 15. 10. 1842. Zit. nach: Jacob de Ruiter: Der Charakterbegriff in der Musik, Stuttgart 1989, S. 298.

2. Hören - Sehen - Fühlen

Musik ist nicht ein Reich für sich, das fernab unserer sonstigen Erfahrungs-, Denk-, und Empfindungshorizonte liegt. Wir hören Musik

- assoziativ, d. h. wir verbinden bildliche und gedankliche Vorstellungen mit ihr,
- emotional, d. h. wir reagieren gefühlmäßig auf sie,
- motorisch-reflexiv, d. h. wir reagieren körperlich auf sie.

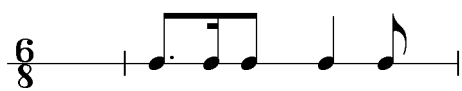


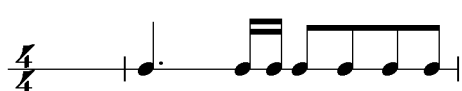
Immer sprechen wir analog (griech.: 'ähnlich', 'entsprechend') von der Musik, d. h.: immer beziehen wir sie auf Außer-musikalisches, selbst da, wo wir scheinbar nur Sachbeschreibungen geben. Wir sprechen von 'hohen' und 'tiefen' Tönen (die es rein akustisch nicht gibt), von 'wellenförmiger' Melodiebewegung, von 'hellen' und 'dunklen' Klängen, 'vollen' Akkorden usw. Der Grund liegt darin, daß die Musik von allen Äußerungsformen des Menschen die unanschaulichste, abstrakteste, realitätsfernste ist, die Sprache aber, um einigermaßen eindeutig zu sein, auf gemeinsame und konkrete Vorstellungsinhalte sich beziehen muß. Auch bei der Kennzeichnung des Gefühlsgehalts - nach landläufiger Meinung die Domäne der Musik - können wir analog reden, ob wir die Wirkung der Musik nun 'aggressiv', 'zärtlich', 'traurig' oder sonstwie nennen. Besonders viele solcher analogen Äußerungen beziehen sich auf Visuelles, 'Anschauliches', Räumlich-Zeitliches. Das liegt einfach daran, daß unser gesamtes Vorstellungsvermögen auf der Raum- und Zeitan-schauung beruht. Durch die Notation von Musik, die ja den musikalischen Ablauf in einem zweidimensionalen Zeit/Raum-Raster darstellt, wird diese Tendenz noch verstärkt, und zwar über die genannten natürlichen - aber auch kulturell bedingten - Entsprechungen hinaus. Wenn man in der Anfangsphase des Musikunterrichts z. B. mit Kindern kleine Musikdiktate macht, in denen sie einfache Melodieverläufe mit Linien nachzeichnen sollen, wird man in Einzelfällen immer wieder erleben können, daß die Tonhöhenbewegung (aufwärts, abwärts) genau umgekehrt wahrgenommen wird. Was wir über das Hören von der Umwelt wahrnehmen, ist weniger anschaulich - etwas ist laut, dumpf usw. - Wir beziehen es direkt auf Gefühlmäßiges oder assoziieren es mit Visuell-Räumlichem.

2.1. Beispiele für die Analogcodierung in der Musik

→ Wir suchen in dem folgenden Beispiel aus Haydns Schöpfung (S. 37) nach möglichst genauen Analogien (Entsprechungen) zwischen der Musik und einzelnen Begriffen oder Vorstellungen des Textes, z. B. (bei Nr. 2 auf S. 37):

Tonleiter aufwärts:	'kommt hervor', 'tritt auf'
Marschrhythmus und unisono:	'kraftvoll', 'straff'
Dreiklang aufwärts, staccato-ähnlich:	'stolz' ('zackig'), 'erhobenen' Hauptes
tiefer Triller, Kontrafagott:	'Brüllen' (akustische Nachahmung)

Haydn benutzt zur Charakterisierung einige in der Tradition gefestigte **rhythmische 'Vokabeln'**:

<p>Auf akustischer Nachahmung beruhen der <i>Trab-</i> und <i>Galopp</i>rhythmus.</p>	Siciliano	
<p>Der <i>Siciliano</i> geht auf eine Musizierpraxis (sizilianische Volks- bzw. Hirtenmusik) zurück: durch die Pifferari (die auf der Hirtenflöte blasenden Hirten), die zu Weihnachten in Rom einzogen und solche Weisen spielten, wurde der <i>Siciliano</i> zum Synonym für 'Pastoralmusik' ('Hirtenmusik', Weihnachtsmusik). Den <i>Sicilianorhythmus</i> im 6/8-Takt mit einfacher, volksliedartiger Begleitung kennen wir z. B. aus dem Weihnachtslied "Stille Nacht".</p>	Trabrhythmus	
	Galopp	
<p>Der <i>Marschrhythmus</i> drückt durch die Punktierung etwas Gestisch-Affektives aus: 'straff', 'zackig', 'kraftvoll'.</p>	Marschrhythmus	

2.1.1 Joseph Haydn: Arie Nr. 21 aus der "Schöpfung" (1798)

1

Gleich öffnet sich der Erde Schoß, und sie gebiert auf Gottes Wort Geschöpfe jeder Art, in vollem Wuchs und ohne Zahl.

2

Vor Freude brüllend steht der Löwe da.

3

Hier schießt der gelenkige Tiger empor.

4

Das zackige Haupt erhebt der schnelle Hirsch.

5

Mit fliegender Mähne springt und wiehert voll Mut und Kraft das edle Roß.

6

Auf grünen Matten weidet schon das Rind, in Herden abgeteilt.

7

Die Triften deckt, als wie gesät, das wollenreiche, sanfte Schaf.

8

Wie Staub verbreitet sich in Schwarm und Wirbel das Heer der Insekten.
In langen Zügen kriecht am Boden das Gewürm.

9

2.1.2 Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 11) aus "Die Jahreszeiten" - Modellanalyse

reduzierte Partitur

The score shows the vocal line with lyrics: "Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt. sie naht sie kommt, sie strahlt, sie scheint. Sie scheint in herrlicher Pracht in flammen-der Majestät!" The instrumental parts include Tromp., Pauken, Violinen (p, cresc.), and Vlc., Baß (f, ff). The violin part features a prominent triplet pattern.

	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonhöhenverlauf Gesangspart (Oberstimme)	[Graph showing pitch contour of the vocal line]							
Tonhöhenverlauf Violine	[Graph showing pitch contour of the violin line]							
Stimmzahl Gesangspart	Solo				Chor			
Melodiebildung	Sopran		+ Tenor		+ Baß		Sopran/Alt/Tenor/Baß	
Gesang	[Grid for vocal melodic formation]							
Notenwerte	[Grid for note values]							
Triolen 1/32	[Grid for triplet 1/32]							
1/32	[Grid for 1/32]							
1/16	[Grid for 1/16]							
1/8	[Grid for 1/8]							
1/4	[Grid for 1/4]							
punktierte 1/4	[Grid for dotted 1/4]							
1/2	[Grid for 1/2]							

Trompeten und Pauken

Schlüsselwort Konnotationen musikalische Figuren

"steigt herauf"		Anabasis
	'langsam', 'kontinuierlich'	chromatisch (in kleinstmöglichen Schritten) durchgehende Achtelbewegung (Komplementärrhythmik) legato
"sie strahlt"	'wird größer' 'erste Strahlen'	zunehmende vertikale Dichte, wachsender Ambitus ab T. 4 eingestreute Staccatotöne Tonwiederholung und Portatofigur (T. 2) als Vorstufe des Tremolo

32tel-Figur (ab T. 2)
= "verfliegendes Gewölk",
vgl. Rez. Nr. 10:

	'immer heller' 'immer breiter'	16tel-Tremolo ... 32tel-Tremolo ... 32tel-Triolen-Brechungen Die Lichtfiguren dehnen sich nach oben und unten aus: Alles ist von Licht durchflutet.
	'immer gewaltiger' 'immer klarer'	p - cresc.- ff Die 'trübe' Chromatik weicht zunehmend der Diatonik, die dissonanzgeschärfte Harmonik mündet nach dem 'Durchbruch' in T. 6 in einfache Kadenzharmonik (A-D-A).
"Pracht"	'Masse'	Choreinsatz, schnelleres Sprechtempo
"flammend"	'Zenit erreicht' 'stechend', 'gleißend'	langgehaltener Spitzenton a" unisono
"Majestät"	'gewaltig' 'riesig groß'	Klangmassierung, breiter Ambitus große Intervallsprünge (Oktave in T. 7) musikalisches Königsymbol (nach der alten Zunftordnung): 'mit Pauken und Trompeten' Fanfarenmelodik (Dreiklangsmelodik) punktierter, marschartiger Rhythmus "Geschmetter" (schnelle Tonrepetitionen mit daktylischem Rhythmus (lang, kurz, kurz). Es kündigt sich schon in den Tonrepetitionen des Choreinsatzes an.)
	'königlich'	D-Dur als 'Königstonart', vgl. Arbeitsbuch 2, S. 43)

Die Rolle der Musik:

Der Text selbst hat schon weniger die Funktion bloßer Mitteilung ("Die Sonne geht auf!"), sondern versucht den Naturvorgang durch dichterische Mittel - Klangmalerei (sie... sie... sie...), Wiederholungen gleicher oder verwandter Begriffe, Metaphernbildung (Pracht, Majestät) - im Gemüt des Hörers tief zu verankern, seine über das Äußere hinausgehende übertragene Bedeutung nachvollziehbar zu machen. Der Chorsatz, zu dem unser Rezitativ den Vorspann bildet, bringt es auf den Punkt: "Heil, o Sonne, Heil! des Lichts und Lebens Quelle, Heil! o du des Weltalls Seel und Aug, der Gottheit schönstes Bild! dich grüßen dankbar wir."

- Die Musik verstärkt und erweitert die im Text angelegten Bewegungs-, Raum- und Helligkeitsvorstellungen, durch abbildende Figuren (Anabasis, Tremolo u.ä.).
- Die Musik verstärkt und erweitert die gefühlsmäßige Wirkung durch Affektfiguren (chromatisch aufsteigender passus duriusculus, Konsonanz-/Dissonanzfiguren, crescendo).
- Sie verstärkt die assoziativen Konnotationen (Metaphern) des Textes durch entsprechende in der musikalischen Tradition gebildete 'Vokabeln'/Symbole (z. B. 'Königsmusik').

Gegenüber einer bloßen Rezitation des Textes erhöht sich durch die Vertonung

- aufgrund der Sinnenfälligkeit musikalischer Zeichen (Analogcodierung) die suggestive Wirkung,
- aufgrund der Möglichkeit zu häufiger Wiederholung bzw. Sequenzierung die Intensität der Einstimmung,
- aufgrund der Modifizierbarkeit musikalischer Zeichen (vgl. z. B. die verschiedenen Formen des Tremolos) der Nuancenreichtum,
- aufgrund der Kombinierbarkeit von Zeichen (vertikale Schichtung verschiedener Zeichen, Bildung zusammengesetzter Zeichen, z. B. die Verbindung von Anabasis - ansteigende Figur - und passus duriusculus - 'etwas harter', chromatischer Gang -) die Komplexität der Darstellung.

2.1.3 Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 12) aus "Die Schöpfung" (1798)

Andante

V. 1 Vlc. V. 2
pp cresc. ff
Baß Tr. Pk.

12 *Uriel*

In vollem Glanze stei - get jetzt die Sonne strahlend auf; ein wonnevoller

f

20

Bräuti - gam, ein Rie - se stolz und froh, zu rennen seine Bahn. Mit leisem

Piu Adagio

f pp

29

Gang und sanf - tem Schim - mer schleicht der Mond die stil - le Nacht hin - durch.

f

37

Den aus - ge - dehn - ten Him - mels - raum ziert oh - ne Zahl der hel - len Ster - ne Gold, und die Söhne

pp f

44

Got - tes ver - kün - di - gen den vier - ten Tag mit himmlischem Ge - sang, sei - ne Macht aus - ru - fend al - so:

Haydn stellt die Erschaffung des Firmaments dar. Das vorausgehende Rezitativ (Nr. 11) hat folgenden Text:

"Und Gott sprach: Es sei'n Lichter an der Feste des Himmels, um den Tag von der Nacht zu scheiden und Licht auf der Erde zu geben, und es sei'n diese für Zeichen und für Zeiten, und für Tage und für Jahre. Er machte die Sterne gleichfalls."

Dieser Text ist als einfacher Bericht in der Form des *Recitativo secco* ('trockenes Rezitativ') vertont, bei dem die Begleitung (basso continuo) sich auf Stützzakorde beschränkt.

Darauf folgt das vorliegende Stück in Form eines *Recitativo accompagnato* ('begleitetes Rezitativ'), bei dem die Begleitung selbständiger und reicher ausgestattet ist.

Dieses mündet seinerseits in einen großen Preisgesang für Chor und Soli (Nr. 13): "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament."

- Wir analysieren und nach dem obigen Modell die Parallelstelle aus der Schöpfung.
- Wir versuchen das Stück mit Hilfe der nachfolgenden Informationen genauer zu interpretieren.
- Inwiefern sind die Vorwürfe der Zeitgenossen (s. u.) berechtigt? Lassen sich Gegenargumente finden? Hat das Stück wirklich keinen 'einheitlichen Charakter'?

Die Natur bekommt bei Haydn - nach der vorherrschenden (pantheistischen bzw. naturmystischen) Vorstellung der Zeit - eine göttliche Weihe, wie sie damals auch in dem berühmten Gellertschen Gedicht "Die Ehre Gottes aus der Natur" zum Ausdruck kommt, wo es in der 2. und 3. Strophe heißt:

*"Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?
Wer führt die Sonn aus ihrem Zelt?
Sie kömmt und leuchtet und lacht uns von ferne
und läuft den Weg gleich als ein Held.
Vernimm's und siehe die Wunder der Werke,
Die die Natur dir aufgestellt!
Verkündigt Weisheit und Ordnung und Stärke
Dir nicht den Herrn, den Herrn der Welt?"*

Die Emphase, mit der die Entstehung des Lichts gefeiert wird, erklärt sich aus dessen metaphorischer Bedeutung für die Aufklärung. Eine neue optimistische Welt- und Menschensicht wendet sich ab von den düsteren Jammertal-Vorstellungen des Barock und vertraut darauf, die Erde mit Vernunft in ein irdisches, humanes Paradies verwandeln zu können. Diese Idee ist der zentrale Inhalt von Haydns Schöpfung. Das Werk ist damit vollkommener Ausdruck des Zeitgeistes und verdankt dieser Tatsache seine ungeheure Wirkung auf die Zeitgenossen. Es wird ein Paradies ohne Sündenfall und eine Theologie ohne Kreuzestod beschworen. (Nicht umsonst wurden damals Aufführungen der Schöpfung in Kirchen verboten.) Daß Haydn selbst sein Werk als ein religiöses verstanden wissen will, belegen eigene Aussagen:

"Seit jeher wurde die Schöpfung als das erhabenste, als das am meisten Ehrfurcht einflößende Bild für den Menschen angesehen. Dieses große Werk mit einer ihm angemessenen Musik zu begleiten, konnte sicher keine andere Folge haben, als diese heiligen Empfindungen in dem Herzen des Menschen zu erhöhen, und ihn in eine höchst empfindsame Lage für die Güte und Allmacht des Schöpfers hinstimmen. - Und diese Erregung heiliger Gefühle sollte Entweihung der Kirche sein?"

Brief aus Eisenstadt vom 24. 7. 1801 an Karl Ockl in Plan. Zit. nach: Victor Ravizza: Joseph Haydn. Die Schöpfung, München 1981, S. 63.

Haydn benutzt als zentrale Figur den *stile antico*, also den alten Kirchenstil, der im 17. und 18. Jahrhundert neben dem modernen Stil weiterexistierte und, wie der Name sagt, vor allem in der Kirchenmusik seine Domäne hatte. Als sogenannter 'reiner Satz' spielt er bis heute bei der Ausbildung der Musiker eine Rolle. Man erkennt ihn meist äußerlich schon an den relativ langen Notenwerten, der reinen Diatonik und der kontrapunktischen Führung der Stimmen, die häufig einen *cantus firmus* ('fester Gesang'), d. h. eine 'ehrwürdige Melodie' eines alten Meisters oder gregorianischen Ursprungs umranken. Dabei wird der *cantus firmus* wie das *soggetto* einer Motette oder Fuge durchimitiert. In dem nebenstehenden Beispiel aus seiner komischer Kantate "Der Schulmeister" karikiert Telemann die Kontrapunktübungen, die die Kompositionsschüler damals in Anlehnung an den Palestrinastil absolvieren mußten. Zugleich spielt er in der skalisch fallenden Bewegungsfigur (Katabasis/Descensus) auf die Figurenlehre an.

An Haydns Oratorien entzündete sich eine heftige Diskussion über Nachahmungs- und Ausdruckästhetik. Schiller schrieb in einem Brief an Körner (am 5. 1. 1801): "Am Neujahrsabend wurde die 'Schöpfung' von Haydn aufgeführt, an der ich aber wenig Freude hatte, weil sie ein charakterloses Mischmasch ist... Haydn ist ein geschickter Künstler, dem es aber an Begeisterung fehlt... Das Ganze ist kalt." Ärgernis waren für ihn und seine Zeitgenossen - und zwar spätestens seit Johann Jakob Engels Schrift "Ueber die musikalische Malerey", Berlin 1780 (vgl. Arbeitsbuch Bd. 2, S. 80), - die tonmalerischen Schilderungen. (Auch Beethoven schützt sich ja in seiner 6. Sinfonie mit dem "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" vor solchen Anwürfen.) In einer Zeit, in der man die Tonkunst als autonome, nach eigenen natürlichen Gesetzen sich entwickelnden Zusammenhang verstand, war es ein Ärgernis, wenn die Musik sich durch ein Programm oder eine Textvorlage fremdbestimmen ließ. Daß Haydn allerdings nicht nur malt, sondern die 'realistischen' Figuren als Elemente einer Empfindungssprache benutzt, wird ganz deutlich an der "Mond"-Stelle. Die Katabasis wird in T. 33 nicht (tonmalerisch folgerichtig) weitergeführt, sondern durch eine kadenzierende Baßführung abgelöst, die Ruhe und Sicherheit suggeriert. Auch die Pausenfigur bei "stille" ist nicht nur malend, sondern wird im Kontext der anderen Figuren, vor allem auch im Zusammenhang mit dem liedhaften Melisma und dem 'Kirchenstil', zu einer Wendung nach innen, zu einem Zeichen von Herzensfrieden und Naturfrömmigkeit (im Sinne eines 'andächtigen Schweigens'). Daß es überdies bei allem Am-Text-entlang-Komponieren auch einheitsstiftende Momente gibt, die dem Stück Charakter im Sinne der 'Einheit in der Mannigfaltig' geben, läßt sich ebenfalls belegen.

Georg Philipp Telemann: Der Schulmeister (Kantate)

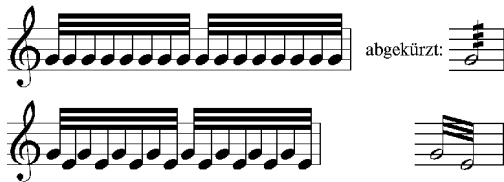
ce - ci - de - runt, ce - ci - de - runt in pro - fun - dum
ce - ci - de - runt in pro - fun - dum
ce - ci - de - runt in pro - fun - dum
Sie fielen in die Tiefe.

2.1.4 Die Tremolofigur

Ein Beispiel für den Zusammenhang von Hören, Sehen und Fühlen ist die Tremolofigur. Sie signalisiert Spannung, Dramatik u. ä.

Tremolo (ital.) heißt "zittern". In dem Wort selbst schon sind Visuelles und Psychologisches verbunden. Der ursprünglich visuelle Vorgang der unruhigen und schnellen Hin- und Herbewegung wird übertragen auf die innere Unruhe und Angst. Eine solche Bedeutungsübertragung nennt man Metapher. In dem Ausdruck "mit zitternder Stimme" wird das Visuelle auf das Akustische übertragen: auf die schnellen, schwankenden Impulse.

In der Musik ist das Tremolo die schnelle Wiederholung eines oder mehrerer Töne:



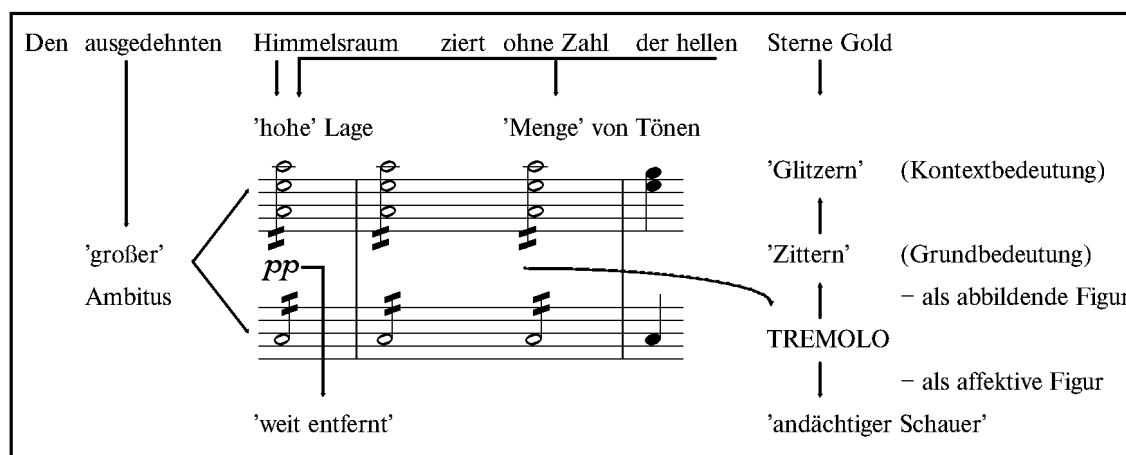
Bei der Ausführung dieser Figur wird die Hand schnell hin- und herbewegt, sie 'zittert'. Akustisch hört man eine dichte Impulsfolge, die man - wie bei der zitternden Stimme - mit Unruhe, Angst usw. assoziiert.

Der erste Komponist, der ein solches Tremolo als schnelle Tonwiederholung in der Vokalmusik einsetzte, war Monteverdi. Er benutzte es als Ausdrucksmittel des *stile concitato* ('erregter Stil'). Hier besteht also auch ein Zusammenhang mit dem Sprechen: in der Wut und Erregung 'bebt' die Stimme.



Claudio Monteverdi:
Il combattimento di Tancredi e Clorinda,
1624

Wer eine Fremdsprache lernt, erfährt bald, daß man die Grundbedeutung von Vokabeln kennen muß, damit man evtl. abweichende Spezial- oder übertragene Bedeutungen davon ableiten kann. Auch in der Sprache ergibt sich der genaue Wortsinn aus dem Zusammenhang, dem Kontext. Ganz besonders gilt dies für äquivoke (gleichlautende) Begriffe, z. B. Bank - Ich hebe auf der Bank Geld ab. Ich nehme auf der Bank im Park Platz -. Das gibt es auch in der Musik. Die Tremoli des folgenden Beispiels aus Haydns Schöpfung (Nr. 21, T. 89f.) sind keine Angstfiguren. Sie stellen das 'Glitzern zahlloser Sterne' dar. Die Ähnlichkeit - das 'tertium comparationis' (das gemeinsame 'Dritte' beim Vergleich) - zwischen dieser musikalischen Figur und dem 'Glitzern zahlloser Sterne' ist die 'Masse kleiner Partikel'. Ein partieller Zusammenhang mit der Grundbedeutung 'schnelle Hin- und Her-Bewegung' besteht höchstens in dem 'Glitzern' (Lichtgefunkel, schwirrende Lichtpartikel). Wie genau auch sonstige Analogien zwischen Musik und Text aufgesucht werden, verdeutlicht folgendes Schaubild:



Joseph Haydn:
"Die Schöpfung", Nr. 21, T. 89f.

- Wir untersuchen die folgenden Beispiele hinsichtlich der besonderen Bedeutung der Tremolofigur, indem wir visuelle und affektive Analogien zwischen Text und Musik aufspüren. Wir berücksichtigen dabei auch die spezielle musikalische Faktur der musikalischen Figuren (Lage, Tempo, Harmonik u. ä.).
-

O Schmerz! Hier zit - tert das ge - quälte Herz.

Johann Sebastian Bach:
Matthäuspassion, Nr. 25, T. 1f.

wie der Don - ner rollt!

Joseph Haydn:
Die Jahreszeiten, Nr. 17, T. 13f.

Wie Staub ver - brei - tet sich in Schwarm und Wirbel das Heer der

Joseph Haydn:
Die Schöpfung, Nr. 21, T. 50ff.

2.1.5 Igor Strawinsky: "Bei Petruschka" (aus dem Ballett "Petruschka", Paris 1911)

Wie sehr die Analogcodierung zum Wesen der Musiksprache gehört, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß sie auch im 20. Jahrhundert noch wirksam ist - sogar bei einem Komponisten wie Strawinsky, der nicht müde wurde, der Musik die Fähigkeit etwas auszudrücken abzusprechen.

- Wir suchen zu den einzelnen (numerierten) Elementen der Choreographie des folgenden Petruschka-Ausschnitts die entsprechenden Figuren in der Musik.

Figuren, die - entsprechend der barocken Figurenlehre (vgl. die Figurentabelle auf S. 47) - verwendet werden, sind:

Fuga bzw. Tirata; Passus duriusculus; Seufzer; Circulatio; Tremolo; (Fanfare); Dissonanzfiguren, vor allem der Tritonus (=diabolus in musica), z. B. in der bitonalen Verbindung von C- und Fis-Dur (= Indiz der inneren Zerrissenheit).

Lösung der Zuordnungsaufgabe:

1: T. 1; 2: T. 3(4) (= 4. Achtel); 3a: T. 5(4); 3b T. 6; 3c: T. 7; 4: T. 9; 5a: T. 11(2); 5b: T. 12; 5c: T. 13(2); 5d: T. 15; 6: T. 16; 7a: T. 17(4); 7b: T. 18(2); 8a: T. 19; 8b: T. 19(3); 9: T. 21; 10: T. 23(2); 11: T. 34.

Igor Strawinsky: "Bei Petruschka" (aus dem Ballett "Petruschka", Paris 1911)

Particell nach der Taschenpartitur (rev. Fassung 1947), Boosey & Hawkes, New York 1948

Zur vorausgehenden Szene:

Das Stück spielt in St. Petersburg um 1830. Das 1. Bild stellt einen Jahrmarkt dar. Zwischen Karussells, Holzpferdchen, Schaukeln und Rutschbahnen steht in der Mitte das Puppentheater eines Gauklers. Der öffnet das Gehäuse mit den Puppen, erweckt mit FLöten-spiel seine drei Puppen zum Leben: Petruschka (das russische Kasperle), die Ballerina und den Mohren. Sie beginnen zu tanzen, zuerst an ihren Haken auf der Bühne, dann zum allgemeinen Erstaunen auf dem Platz unter dem Publikum. Die Zauberkraft des alten Magiers hat den Puppen menschliche Empfindungen eingepflanzt, Petruschka mehr als den beiden anderen. Er leidet unter seinem Menschsein, seiner Versklavung durch den grausamen Gaukler, seinem Ausgeschlossensein vom gewöhnlichen Leben, seinem lächerlichen Aussehen. In der Liebe zu der Ballerina sucht er Trost zu finden, aber diese flieht vor ihm, weil ihr sein wunderliches Auftreten Schrecken einflößt. Wenn sich der Vorhang zum 2. Bild ("Bei Petruschka") hebt, sieht man Petruschkas Zelle.

Impetuoso $\text{♩} = 100$

6 ff Tr. pp Fl. p Vl. sf Klav. p

9 Doppio valore $\text{♩} = 50$ p *espressivo* Fag.

16 f p Klar., Klav. f

20 p f Più mosso $\text{♩} = 76$

24 crescendo

27 f

29 f

31 f

33 ff Tr. f Str. u.a.

37 f

1 Eine Tür mit dem Bild des Teufels öffnet sich. Petruschka kommt herein. Er läßt die Arme kreisen.

2 Hinter ihm kommt der Gaukler. Er gibt P. einen Fußtritt und der geht bäuchlings zu Boden.

3 P. hebt ängstlich den Kopf, schaut rechts (a) und links (b) hinter sich und schlägt verzweifelt die Hände im Nacken zusammen (c).

4 Mit schmerzlichem Gesichtsausdruck richtet er auf den Knien auf.

5 Er faßt sich klagend an die rechte (a) und die linke (b) Seite, dann rechts (c) und links (d) an den Hals.

6 Er hebt die Hand (a) und sinkt dann wieder zu Boden (b).

7 Auf dem Gesicht liegend, zuckt er zweimal (a, b) mit den Beinen.

8 Er richtet sich abrupt auf (a) und macht drehende Handbewegungen (b).

9 Er springt auf die Füße und dreht sich nach verschiedenen Seiten.

10 Dann rennt er, aufgeregt mit den Füßen trippelnd und mit den Armen fuchtelnd, an der Wand entlang.

11 Vor dem Bild des Gauklers bleibt er stehen und stößt wilde Verwünschungen aus.

Die choreographischen Angaben beziehen sich auf die Aufführung durch "The Paris Opera Ballet", (VHS "Paris Dances Diaghilev", Teldec 9031-71485, 1991).

2.2 Die barocke Nachahmungsästhetik

Der Gedanke, daß die Kunst die Natur nachahmt, beherrschte die ganze Barockzeit und wirkte bis ins 19. Jahrhundert nach. (Allerdings deutete man damals diesen Gedanken um: Der Künstler bildet nicht mehr äußere Dinge oder innere Vorgänge ab, sondern schafft nach dem innersten, organischen Prinzip der Natur.) Das Ganze geht auf die Antike zurück, nämlich auf die Poetik des Aristoteles, die sich mit dem Wesen der Tragödie, der damals höchsten Kunstform, auseinandersetzt.

Aristoteles unterscheidet drei fundamentale Elemente der Tragödie:

- Katharsis ('Reinigung'),
- Einfühlung und
- Mimesis ('Nachahmung').

In der Mimesis ahmt der Schauspieler einen bestimmten Charakter so überzeugend nach, daß er mit der Rolle, die er spielt, eins wird. Die Folge: Der Zuschauer erliegt der Suggestion, wird zur Einfühlung, zur Identifikation mit dem Schauspieler gezwungen. Im 'Mit-leiden' der dargestellten Schicksale 'reingt' der Zuschauer 'seine Seele' (Katharsis). Da die Helden der Tragödie grundlegende Werte verkörpern, akzeptiert der Zuschauer unbewußt auch die hinter der Tragödie stehende, als absolut gedachte Weltordnung.

Seit im Gefolge der humanistischen Wiederaufnahme aiken Denkens die Oper entstand, galt das mimetische Prinzip zunehmend auch für die Musik. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich die Musik zu einer rhetorischen Kunst ('Klangrede') und zu einer Affektsprache. Durch Nachahmung äußerer und innerer Vorgänge bildete sie 'Vokabeln' aus, die in musiktheoretischen Werken als feste "Figuren" katalogisiert und überliefert wurden. Eine solche Semantisierung (Bedeutungszuweisung an Zeichen) ist besonders suggestiv, weil sie - anders als die Wortsprache das normalerweise tut - ihre "Zeichen" nach dem Prinzip der Analogie (Entsprechung), also sinnfällig und dadurch unmittelbar gefühlswirksam gewinnt. Die Ausgangsanalogie ist meist eine bildlich-räumliche (aufwärts, abwärts, hoch, tief, schnell, langsam) bzw. akustische (laut, leise). Mit diesen sind aber immer assoziative und affektive Konnotationen verbunden. Die Anabasis bedeutet als abbildende Figur 'Aufstieg', metaphorisch (in übertragener Bedeutung) je nach Kontext z. B. 'Sehnsucht', affektiv evtl. 'Zuversicht'. Überwiegend affektiv sind die im Bereich Diatonik/Chromatik und Konsonanz/Dissonanz gebildeten Figuren. Diatonische und konsonante Figuren haben meist einen positiven, chromatische und dissonante - als Abweichung von der Norm - einen negativen Affekt.

Den Wirkungsmechanismus der Musik sah man - wie schon Pythagoras - in dem Gleichklang zwischen musikalischer und seelischer Bewegung begründet, einem Gleichklang, wie er auch zwischen Musik und Kosmos angenommen wurde. Als allen diesen Wirklichkeitsbereichen gemeinsam wurden nämlich die Zahlengesetze angesehen, denen sie alle gehorchen (harmonikales Denken). Im Barock wurde die Vorstellung einer Analogie zwischen Musik und Seele zusätzlich - im Sinne der aufkommenden Naturwissenschaften - physiologisch mit dem Phänomen der Resonanz erklärt (Descartes). Die Wirkung der Musik ist danach nicht subjektiv-zufällig, sondern zwangsläufig. Wenn der Komponist den richtigen "Ton" trifft, tritt die beabsichtigte Wirkung notwendigerweise ein. Um den richtigen "Ton" zu treffen, muß der Komponist allerdings diese Gesetze der Analogie zwischen musikalischen "Figuren" und den darzustellenden Vorgängen, Vorstellungen und Affekten genau studieren. Resonanz setzt partielle Gleichheit voraus. Die ganze barocke Figuren- und Affektsprache beruht auf diesem Prinzip der partiellen Übereinstimmung. Der Komponist muß Gefühle, die er erregen will, analog abbilden. Hier liegt der Grund für die seit Aristoteles geläufige Verknüpfung der Rhetorik mit der Mimesislehre. Der Barockkomponist folgt dem Darstellungsprinzip, nicht, wie der Komponist des 19. Jahrhunderts, dem Ausdrucksprinzip.

- Wir bearbeiten den Text von Dubos (S. 46) und klären dabei folgende Fragen:
 - Wie stellt sich Dubos die Entstehung der Musik vor?
 - Was zeichnet die Musik vor der Wortsprache aus?
 - Welche Arten des Hörens (des Gebrauchs von Musik) werden genannt/bevorzugt?
 - Welche Rangordnung besteht zwischen den Künsten?
 - Worin sieht Dubos - im Gegensatz zu späteren Vorstellungen von einer absoluten Musik - das Wesen der Musik? Was entscheidet über den Wert eines Musikstücks?
- Wir analysieren die Figurentabelle (S. 47f.). Welche Figuren sind
 - abbildend, welche
 - im engeren Sinne rhetorisch (aus dem Sprechduktus abgeleitet), welche
 - affektiv, welche
 - symbolisch (d. h. nicht unbedingt auf Analogie beruhend, sondern durch Definition 'gesetzt'), welche
 - zusammengesetzt? (Manche Figuren sind eigentlich Figurenkomplexe.)

2.2.1 Text von Jean-Baptiste Dubos (1719):

"Von der Musik im engeren Sinne

... Ebenso wie der Maler die Züge und Farben der Natur nachahmt, ahmt der Musiker die Töne, die Akzente, die Seufzer, die Tonfälle, kurz alle jene Klänge nach, mit deren Hilfe die Natur selbst ihre Gefühle und ihre Leidenschaften ausdrückt. Alle diese Klänge haben eine wunderbare Kraft, unser Gemüt zu erregen, weil sie die von der Natur festgesetzten Zeichen der Leidenschaften sind, von der sie ihre Energie erhalten; wohingegen die artikulierten Worte nur willkürliche Zeichen der Leidenschaften sind. Die artikulierten Worte beziehen ihre Bedeutung und ihren Wert nur aus einer Festsetzung durch Menschen, die sie immer nur in einem bestimmten Lande in Umlauf haben bringen können. Um die Nachahmung der natürlichen Klänge noch gefälliger und rührender zu machen, hat die Musik sie auf jenen zusammenhängenden Gesang reduziert, den man >Thema< [sujet] nennt. Diese Kunst hat noch zwei weitere Mittel gefunden, den Gesang gefällig zu machen und unser Gemüt zu bewegen. Das eine ist die Harmonie, das andere der Rhythmus.

Die Akkorde, aus welchen die Harmonie besteht, haben einen großen Zauber für das Ohr; und das Zusammenwirken der verschiedenen Stimmen einer musikalischen Komposition, die jene Akkorde bilden, trägt außerdem zum Ausdruck jenes Schalls bei, den der Musiker nachahmen will...

Nun verleiht aber erst der Takt und das Tempo einer musikalischen Komposition die Seele. Indem die Wissenschaft vom Rhythmus zeigt, wie man den Takt passend wechselt, nimmt sie der Musik jene Einförmigkeit des Tonfalls, die sie schnell langweilig machen könnte. Zweitens gibt der Rhythmus der Nachahmung, die eine Komposition bezweckt, größere Wahrscheinlichkeit, weil der Rhythmus sie auch noch das Fortschreiten und das Tempo der Geräusche und natürlichen Klänge nachahmen läßt, die sie schon durch Melodie und Harmonie nachahmte. Auf diese Weise gibt der Rhythmus der Nachahmung eine weitere Wahrscheinlichkeit...

Die natürlichen Zeichen der Leidenschaften, die die Musik versammelt und kunstvoll dazu verwendet, die Energie der Worte, die sie vertont, zu steigern, müssen sie also stärker befähigen, uns zu rühren, eben weil diese natürlichen Zeichen eine wunderbare Kraft besitzen, unser Gemüt zu bewegen. Sie beziehen sie von der Natur selbst. >Nihil est enim tam cognatum mentibus nostris, quàm numeri atque voces, quibus & incitatur, & incendimur, & lenimur & languescimus< (Nichts ist unserem Innern so verwandt wie Rhythmen und Laute, durch die wir aufgeregt und entflammt werden, aber auch besänftigt und schlaff; Cicero, De oratore III, 197), sagt einer der urteilsfähigsten Beobachter der Reaktionen der Menschen. Und so wird aus dem Vergnügen des Ohres das Vergnügen des Herzens. Daher stammen unsere Chansons; und die Beobachtung, daß deren Worte eine ganz andere Energie haben, wenn man sie gesungen als wenn man sie aufgesagt hört, gab wohl die Veranlassung, Stellen aus Theaterstücken in Musik zu setzen, und so kam man allmählich dahin, ganze Schauspiele zu singen. Das ist unsere Oper.

Es gibt also eine Wahrheit in den Rezitativen der Opern; und diese Wahrheit besteht in der Nachahmung der Töne, Akzente, Seufzer und der Laute, die den in den Worten enthaltenen Gefühlen von Natur aus eigen sind. Dieselbe Wahrheit kann sich in der Harmonie und im Rhythmus der ganzen Komposition finden.

Die Musik hat sich nicht damit begnügt, in ihren Gesängen die unartikulierte Sprache des Menschen und die natürlichen Laute nachzuahmen, deren er sich unwillkürlich bedient. Diese Kunst wollte auch alle Geräusche nachahmen, die am fähigsten sind, uns zu beeindrucken, wenn wir sie in der Natur hören. Die Musik bedient sich nur der Instrumente, um diese Geräusche, in denen es nichts Artikuliertes gibt, nachzuahmen; ...

Erstens, obwohl diese Musik rein instrumental ist, enthält sie nichts desto weniger eine wirkliche Nachahmung der Natur. Zweitens gibt es mehrere Geräusche in der Natur, die eine große Wirkung auf uns machen, wenn man sie uns an passender Stelle in den Szenen eines Theaterstücks hören läßt.

Die Wahrheit der Nachahmung einer Symphonie (hier: Instrumentalstück) besteht in der Ähnlichkeit dieser Symphonie mit dem Geräusch, das sie nachahmen will. Es gibt Wahrheit in einer Symphonie, die komponiert ist, um einen Sturm nachzuahmen, wenn die Melodie der Symphonie, ihre Harmonie und ihr Rhythmus ein Geräusch hören lassen, das dem Brausen der Winde und dem Brüllen der Fluten, die gegeneinanderstoßen und sich gegen Felsen brechen, ähnelt...

Die zivilisierten Völker haben in ihrem religiösen Kult stets von der Instrumentalmusik Gebrauch gemacht. Alle Völker haben Instrumente gehabt, die für den Krieg geeignet sind, und sie haben sich ihres unartikulierten Gesanges bedient, nicht allein, um denen, die zu gehorchen hatten, die Befehle der Kommandanten zu übermitteln, sondern auch, um den Mut der Kämpfer zu befeuern, manchmal sogar, ihn zu dämpfen. Man hat diese Instrumente auf verschiedene Weise gespielt, je nach der Wirkung, die sie ausüben sollten, und versucht, ihren Lärm dem Zweck anzupassen, für den man sie bestimmte...

Diese Musikstücke, die uns so fühlbar erschüttern, wenn sie Teil einer Schauspielhandlung sind, würden sogar nur dürftiges Gefallen finden, wollte man sie wie Sonaten oder abgetrennte Musikstücke einer Person zu Gehör bringen, die sie nie in der Oper gehört hätte und sich infolgedessen ein Urteil darüber bilden müßte, ohne ihr größtes Verdienst zu kennen, d. h. die Verbindung, die sie zur Handlung haben, in der sie gewissermaßen eine Rolle spielen...















Ebenso wie die Dichtung und die Malerei ist die Musik eine Nachahmung. Die Musik kann nicht gut sein, wenn sie nicht den Regeln jener beiden Künste in bezug auf die Wahl der Themen, der Wahrscheinlichkeit und mehreren anderen Punkten folgt...

Wie manche Menschen mehr von den Farben der Gemälde berührt werden als von dem Ausdruck der Leidenschaften, so sind auch in der Musik manche nur für die Gefälligkeit des Gesanges oder den Reichtum der Harmonie empfindlich und geben nicht genügend acht, ob dieser Gesang das Geräusch richtig imitiert, das er nachahmen soll, oder ob er zu dem Sinn der Worte paßt, auf die er gesetzt ist. Sie fordern vom Musiker nicht, daß er seine Melodie den Gefühlen anpaßt, die in denjenigen Worten enthalten sind, die er in Musik setzt. Sie sind damit zufrieden, daß seine Gesänge abwechslungsreich, anmutig oder sogar bizarr sind, und es reicht ihnen, wenn sie beiläufig einige Worte des Dialogs ausdrücken. Die Zahl der Musiker, die sich nach diesem Geschmack richten, als ob die Musik außerstande wäre, etwas Besseres zu tun, ist nur allzu groß...

Solche Musik, bei der es dem Komponisten nicht gelungen ist, seine Kunstfertigkeit zu dem Zwecke auszunutzen, uns zu rühren, möchte ich am liebsten mit solchen Gemälden auf eine Stufe stellen, die nur gut koloriert, und solchen Gedichten, die nur gut versifiziert sind. Wie die Schönheiten der Ausführung in der Dichtung ebenso wie in der Malerei dazu dienen sollen, die Schönheiten der Erfindung und die Genieblitze, die die nachgeahmte Natur malen, zur Wirkung zu bringen, ebenso sollen Reichtum und Abwechslung der Akkorde, Verzierungen und Originalität der Melodie bei der Musik nur dazu dienen, die Nachahmung der Sprache der Natur und der Leidenschaften zu bewirken und zu verschönern. Was man Wissenschaft der Komposition nennt, ist eine Zofe, die beim Genie des Musikers angestellt sein soll, ebenso wie das Reimtalent beim Dichter. Alles ist verloren, wenn die Sklavin sich zur Herrin des Hauses macht und wenn sie es einrichten darf, wie es ihr paßt, als ob es ein bloß für sie errichtetes Gebäude wäre. Ja, ich glaube, alle Dichter und alle Musiker würden sich meiner Meinung anschließen, wenn es nicht leichter wäre, streng zu reimen, als einen poetischen Stil durchzuhalten oder, ohne von Wahren abzuweichen, Melodien zu finden, die gleichzeitig natürlich und anmutig sind."

Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture, Paris 1719. Zit. nach: Carl Dahlhaus/Michael Zimmermann: Musik zur Sprache gebracht, Kassel 1984, S. 22-27

2.2.2 Figurentabelle

Figurennamen	Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen	Grundbedeutung übertragene Bedeutung
Anabasis/Ascensus		"ansteigen", "aufsteigen", Auferstehung, Erhöhung ...
Katabasis/Descensus		"absteigen", sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle ...
Tirata		"Zug", "Strich", Schuß, Pfeilwurf, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen...
Kyklosis/Circulatio	 <p style="text-align: right; margin-right: 50px;">Lassus quae cir-cum-da-bit me (die mich umzingeln wird)</p>	"umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ...
Fuga (1.)		"Flucht", flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ...
Fuga (2.)	<p style="text-align: center;">Bach: Johannespassion</p>  <p style="text-align: center;">Ich fol - ge dir gleich - falls mit freu - di - gen Schrit - ten</p>	"Flucht" (vom Verfolger aus gesehen), Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung ('Imitation') ...
Extensio	<p style="text-align: center;">Haydn: Die Schöpfung (Nr. 19)</p>  <p style="text-align: center;">und e - - - - - wig</p>	"Ausdehnung", Ewigkeit, unablässig, Ruhe ...
Climax/Gradatio		"Treppe", "Leiter", 'Steigerung' (durch sequenzierende Wiederholung)
Ekphonesis/ Exclamatio	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>Bononcini (1688)</p>  <p>Som - mo Di - o (Großer Gott)</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>Bach: Matthäuspassion</p>  <p>er - bar - me dich</p> </div> </div> <div style="margin-top: 20px;"> <p style="text-align: center;">Mozart: Zauberflöte</p>  <p style="text-align: center;">Dies Bild - nis ist (bezaubernd schön)</p> </div>	<p>"Ausruf"</p> <p>- (Moll-Sexte: negativ),</p> <p>- (Dur-Sexte: positiv)</p>
Interrogatio	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>Mattheson</p>  <p>cur non ce - dis?</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>Schubert: Wohin?</p>  <p>O Bäch-lein, sprich, wo - hin?</p> </div> </div> <div style="margin-top: 20px;"> <p style="text-align: center;">Bach: Matthäuspassion</p>  <p style="text-align: center;">Was dün - ket euch?</p> </div>	<p>"Frage", Heben der Stimme, (meist große Sekunde und häufig phrygische Kadenz)</p>

Tmesis/Suspiratio	<p>Vogt</p> <p>sus - pi - ro ad te (ich 'seuf - ze' nach dir)</p> <p>Schütz</p> <p>so ist es Müh und Ar - beit ge - we - - - - - sen</p> <p>Schütz</p> <p>Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht</p>	<p>"Seufzer", "Trennung" Plage, Ermattung, Sehnsucht, Alter ...</p>
- (Seufzermotiv)	<p>Mozart: Das Veilchen</p> <p>Es sank und starb</p>	
Dubitatio		<p>"Zwei - fel", Unsicherheit, Gespaltenheit (Ligaturen, ungewöhnliche Modulation, Imitation) ...</p>
Passus duriusculus/ Saltus duriusculus	<p>Lamentobaß ('Klage')</p> <p>Tritonus (diabolus in musica)</p>	<p>Stillstand, Zögern, (‘stehender’ Akkord, Fermaten) ...</p>
	<p>Bach: Matthäuspassion</p> <p>Buß' und Reu', Buß' und Reu', Buß' und Reu'</p>	
	<p>Bernhard</p> <p>und dein Herz falsch, falsch ge - we - sen ist</p>	
Tremolo		<p>"Zittern", Beben, Donnern, Angst ...</p>
Kreuzsymbol	<p>Bach: Matthäuspassion</p> <p>Laß ihn kreu - - - - (zigen)</p>	<p>griech. X (Chi): Anfangsbuchstabe von Christus, vgl. auch Chiasmus: a b a</p>

2.3 Musikalische Formen als Rahmen für die Textvertonung

Die Sprache ist die eine Wurzel der Musik. Die andere ist der Tanz. Vom Tanz her werden die spezifischen 'rein' musikalischen Ordnungsfaktoren bestimmt:

- der Zwang zu Wiederholung bzw. Variantenbildung (im Makro- und Mikrobereich),
- die periodische Zeitgliederung,
- die Materialreduktion (motivisch-thematische Durchbildung im zeitlichen Ablauf und in der vertikalen Dimension des musikalischen Satzes),
- die artifizielle Entfaltung der musikalischen Möglichkeiten (Variation, Imitation, Koloratur usw.).

In den großen vokalen Gattungen, z. B. in der Oper, koexistieren die sprach- und musikbestimmten Formen. In den rezitativischen, also sprachbestimmten Formen steht die Musik in engem Kontakt zum Text und zur Handlung. In den Arien spricht sie sich selbständiger aus. Das kommt äußerlich schon dadurch zur Geltung, daß der Text der Arie sehr kurz ist und oft endlos wiederholt wird. Die Funktion der Musik in der Arie kann sich also nicht nur darauf beschränken, an der erfolgreichen Präsentation des Textes bzw. der Handlung mitzuwirken. Der Arientext gibt lediglich das 'Thema' vor (z. B. eine spezielle Situation oder einen Gedanken), das dann mit den Mitteln der Musik relativ selbständig entfaltet wird. Viel stärker als in den rezitativischen Formen bildet sich in der Arie die musikalische Form nach genuin musikalischen Prinzipien, wie sie auch in der Instrumentalmusik gelten.

So ist die Arie meist dreiteilig gegliedert (A - B - A), und ihre Struktur ist von nur wenigen musikalischen Elementen bestimmt, die nach den Regeln der Kompositionstechnik ausgearbeitet werden. In der barocken Oper wechseln sich Rezitative und Arien ab, wobei in den Rezitativen der Handlungsfaden weitergesponnen, in den Arien besondere Situationen und Charaktere in verdichteter Form und in teilweise virtuoser Manier ausmusiziert werden.

2.3.1 Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper "Julius Cäsar" (1724)

- Wir hören das Stück, lesen den Text bzw. die Notenauszüge mit und beschreiben die Wort-Tonbeziehung.
- Welche Funktion hat das dreitönige Anfangsmotiv ("piangerò") in der Gesangs- und in den Instrumentalstimmen?
- Wie sind die Schlüsselbegriffe des Mittelteils ('jagen', 'Gespenst') in Musik übersetzt worden?

Cleopatra, die Schwester des ägyptischen Königs Ptolemäus, rivalisiert mit ihrem Bruder um die Macht. Mit Hilfe des römischen Feldherrn Cäsar sucht sie die Königswürde zu erlangen. Dabei verliebt sie sich in Cäsar. Während eines Treffens mit Cleopatra wird Cäsar überfallen, muß fliehen und springt von einer Felsenhöhe ins Meer, wo er nach Cleopatras Meinung ertrunken ist. (In Wirklichkeit konnte er sich schwimmend an Land retten.) In der anschließenden kriegerischen Auseinandersetzung mit Cleopatra bleibt Ptolemäus Sieger. Cleopatra wird verhaftet. In dieser Situation, wo sie alles verloren zu haben glaubt, singt sie das folgende Rezitativ mit anschließender Arie (5. Szene des 3. Akts):

<p>E pur così in un giorno perdo fasti e grandezze?</p> <p>Ahi, fatto rio! Cesare, il mio bel nume, è forse estinto; Cornelia e Sesto inermi son, non sanno darmi soccorso. Oh Dio, non resta alcuna speme al viver mio.</p> <p>Piangerò la sorte mia, si crudele e tanto ria, finchè vita in petto avrò!</p> <p>Ma poi morta d'ogn' intorno il tiranno e notte e giorno fatta spettro agiterò.</p>	<p>Und so, an einem einzigen Tage, verliere ich Ansehen und Würde? O hartes Los! Cäsar, mein herrlicher Abgott, ist vielleicht tot; Cornelia und Sextus sind ohne Waffen, können mir nicht helfen. O Gott, mir bleibt keine Hoffnung mehr in meinem Leben.</p> <p>Ich beklage mein Los, ein so grausames und hartes, solange ich Leben in der Brust habe! Aber dann als Tote werde ich überall den Tyrannen Tag und Nacht als Gespenst jagen.</p>
---	---

Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper "Julius Cäsar" (1724)

Rezitativ

E pur co - si in un gior - no per - do fa - sti e gran - dez - ze? Ahi, fa - to ri - o! Ce - sa - re,

5
il mio bel nu - me, e for - se es - tin - to, Cor - ne - lia e Se - sto in - er - mi

8
son ne san - no dar - mi soc - cor - so. Oh Di - o, non re - sta al - cu - na spe - me al vi - ver mi - o.

Arie

Largo
Pian - ge - rò, pian - ge - rò la sor - te mi - a, sì cru - de - le e tan - to ri - a

5 10

15 20
fin - ché vi - ta in pet - to a - vrò! pian - ge - ro pian - ge - rò la sorte mi - a

Allegro
Ma poi mor - ta d'ogn' in - tor - no il ti - ran - no e not - te e gior - no

50

fat - ta spet - tro a - gi - te - rò,

55

fat-ta spet - tro, fat-ta spet - tro a - gi - te-rò;

Es folgt die - in der Ausführung meist improvisatorisch verzierte - Reprise des 1. Teils.

- Wir beschreiben an dem nebenstehenden Beispiel von Krieger die musikalischen Prinzipien der formalen und satztechnischen Organisation der Passacaglia.
- Wir zeigen, wie Händel in seiner Arie dieses Ordnungsprinzip in freier Form übernimmt bzw. modifiziert.
- Wir deuten die Übernahme des Passacagliagedankens: Welche Bedeutung bekommt dieses (ursprünglich improvisatorische) Musiziermodell des Tanzbasses in diesem Zusammenhang? (Zur Bedeutung der Passacaglia vgl. auch S. 69, 71f.)

Joh. Phil. Krieger: Passacaglia (1704)
Aus der Partita "Lustige Feld-Music", Nr. III

Ein Unisono kann in der Musik verschiedene Bedeutungen haben, je nach den sonstigen Merkmalen der Figur. Ausgangspunkt jeder Bedeutungszuweisung ist das Grundmerkmal des Unisono, das 'Zusammennehmen der Stimmen' bzw. das 'Fehlen der Harmonik'. Am Anfang von Händels Tierarie (vgl. S. 37) unterstreicht das Unisono die 'gesammelte Kraft', das 'Straffe' dieser Figur. Bei 'spettro' (Gespenst, T. 57) in Händels Arie bedeutet sie - vor allem im Zusammenhang mit den 'flatternd' huschenden Sechzehnteln - so viel wie 'ohne Fleisch, schattenhaft'.

Die Passacaglia mit ihrem periodischen Umspielen einer Baßformel steht für etwas Statisches, (im negativen Sinne:) Ausweglos-Kreisendes, Schicksalhaftes.

2.3.2 Wolfgang Amadeus Mozart: Arie Nr. 13 aus: "Die Entführung aus dem Serail" (1782)

Pedrillo, der Diener Belmontes, der zusammen mit Konstanze, der Geliebten seines Herrn, und deren Zofe Blonde im Palast des Bassa Selim als Sklave festgehalten wird, soll im Auftrag Belmontes, dessen Schiff im Hafen bereitsteht, alles für den Fluchtversuch um Mitternacht vorbereiten. Gerade hat er Blonde in den Plan eingeweiht. Nun wird es ernst. Besondere Angst hat er vor seiner ersten Aufgabe: er soll den mißtrauischen Haremswächter Osmin auszuschalten. Er plant, ihn mit Hilfe eines Rausches unschädlich zu machen. Das Problem ist nur, daß Osmin als Moslem gar keinen Wein trinken darf und außerdem ungewöhnlich schlecht auf Pedrillo zu sprechen ist, weil der hinter Blonde her ist, die Osmin als Sklavin zugesprochen worden war. Das ist die Situation kurz vor dem Eintreffen des seine Runde machenden Osmin.

In dem gesprochenen Text ist eigentlich alles schon gesagt. Der folgende Arientext bringt keine eigentlich neue Information. Aber die Musik 'redet'! Und was man da alles erfährt! Wir können in Pedrillos Herz sehen, seine Gedanken lesen, den Widerspruch zwischen seinen markigen Worten und seinen geheimen Ängsten erkennen. Die Musik enthält überdies die bestmögliche Regieanweisung für das gestische Agieren auf der Bühne. Wie er den Degen zückt, mit erhobener Waffe heldisch vorwärts stürmt, wo er innehält, zusammenschrickt, überlegt, kopfüber davonrennt, alles ist genauestens musikalisch gezeichnet. Nicht alle diese Figuren des Davonlaufens (Katabasis/Tirata), der abrupten oder schreckhaften Bewegung (fuga), des Zitterns (Tremolo), vor Angst Stotterns, des Fuchtelns mit dem Degen sind wörtlich zu verstehen, so als müßten sie sämtlich und genau in der Reihenfolge, in der sie in der Musik auftreten, auf der Bühne verdoppelt werden. Das wäre allzu vordergründig. Gestische Posen werden von Mozart auch als Ausdrucks- und Charakterisierungsmittel benutzt, die innere Haltungen und Gedanken signalisieren. Der Degen als Requisit ist also durchaus verzichtbar und hier auch deshalb fehl am Platz, weil Pedrillo Osmin überlisten, nicht im Kampf besiegen will. Die Degen-Figur versteht sich als Metapher für Mut, und zwar genau so wie das Wort "Kampf" in der Textvorlage. Und wo Pedrillo wirklich oder nur in Gedanken davonrennt, das ist die Frage.

Siebenter Auftritt

Pedrillo (allein) - gesprochen -

Ah, daß es schon vorbei wäre! daß wir schon auf offener See wären, unsre Mädels im Arm und das verwünschte Land im Rücken hätten! Doch sei's gewagt, entweder jetzt oder niemals! Wer zagt, verliert!

Nr. 13 - Arie -

Frisch zum Kampfe,

frisch zum Streite!

Nur ein feiger Tropf verzagt.

Sollt ich zittern,

sollt ich zagen,

nicht mein Leben mutig wagen?

Nein, ach nein, es sei gewagt!

Nur ein feiger Tropf verzagt.

- Wir hören die Arie des Pedrillo und lesen den Text mit. Wie behandelt Mozart den Text des Librettos? Wie verändert sich der Sinn des Textes durch die Musik? Wir beschreiben das Charakterbild Pedrillos, das Mozart in seiner Musik entwirft.
- Wir untersuchen mit Hilfe der folgenden Notenauszüge genauer die musikalischen Figuren und deren Funktion. (Eine besondere Rolle spielt die Anabasis- bzw. Katabasisfigur, die in verschiedenen Formen, auch als Tirata, auftritt.)
- In welcher Weise spiegelt die musikalische Formanlage die Situation?
- Wir vergleichen verschiedene Inszenierungen der Oper, die uns auf Video zugänglich sind: Welche Aufgabe hat der Regisseur bzw. welche Probleme muß er lösen? Mit welchem Konzept versucht die jeweilige Inszenierung einerseits der Musik, andererseits den Erfordernissen des Theaters gerecht zu werden?

Wolfgang Amadeus Mozart: Arie des Pedrillo (Nr. 13), Notenauszüge

7

Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!

p *f* *p* *f*

12

Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt, nur ein fei - ger Tropf ver -

p

17

zagt. Sollt ich zit - tern, sollt ich za - gen,

p

25

p

28

Nein, ach nein es sei ge - wagt, ach nein, nein, nein, es sei ge - wagt, nein,

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

33

es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt!

crese.

100

f

Händels Gestaltung der Arie ist, wie es dem Barock entspricht, eher typisierend. Die Affekte werden durch Figuren deutlich abgegrenzt und ohne große Differenzierung in einem mehr einheitlichen Ablauf dargestellt.

Bei Mozart werden die Figuren stärker nuanciert und durchmischt als in der Arie von Händel. Sie werden flexible Zeichen innerer, beziehungsreicher Entwicklungen. Die absteigende Tonleiterfigur z. B. ('Weglauffigur') durchzieht in wechselnder Gestalt das ganze Stück: Im Vorspiel ist sie als Gegenbewegung zur vorwärtsstürmenden Oberstimme Zeichen der 'Gespieltheit' des Mutes. In T. 12ff. erscheint sie nach Art der *Suspiratio* als zaghaft fallender Tetrachord. In T. 35 markiert sie - endlich in 'umgedrehter', nach oben gerichteter Form - den nach vielen Windungen erreichten Durchbruch zum Spitzenton a", um dann ganz am Schluß (T. 100f.) umso hastiger in die Tiefe zu stürzen. Mozart komponiert keine typisierten Affekte, sondern individuelle menschliche Gefühle. Die flexible Handhabung der Figuren dient einer beredt-lebendigen Ausdruckssprache, die Darstellungs- und Empfindungsmomente verbindet.

Zum Problem des Regisseurs und der Choreographie:

Beispiele:

1. *Inszenierung von Michael Hampe, Schwetzingen 1990*

2. *Inszenierung von Harald Clemen, Drottingholm 1990 (VHS VVD 848 RM ARTS)*

Die Arie hält den Handlungsfaden an, sie gestattet einen Blick in das Innere des Protagonisten, hier in den Widerstreit seiner Gefühle. In alten Inszenierungen ließ man den Sänger irgendwie auf der Bühne sich bewegen, konzentrierte sich aber eigentlich nur auf die Musik. Die oft unbeholfenen und weder einem genauen Konzept noch den musikalischen Gesten folgenden Aktionen des Sängers wirken dabei vom Standpunkt des modernen Regie-Theaters aus etwas lächerlich. Eine choreographische 'Eins-zu-eins-Übersetzung' der musikalischen Gesten wäre aber - als bloße Verdopplung und Veräußerlichung des in der Musik Gesagten - aufdringlich und in sich als 'Handlung' nicht schlüssig.

Beide genannten Inszenierungen suggerieren während der 'toten' Zeit der Arie, daß die Handlung wie in einem Theaterstück weitergeht, und zwar indem sie Pedrillo die Vorbereitungen zu seinem Vorhabens treffen lassen (Beimischung des Schlafmittels zum Wein). Dabei kommt es notgedrungen zu Divergenzen zwischen szenischer Aktion und musikalischer Gestik, z. B. wenn der vorwärtsstürmende, 'heldische' musikalische Gestus des Anfangs mit dem Holen der Flaschen zusammentrifft). Es gibt aber auch überraschenden Synchronpunkte, z. B. wenn durch Aufstehen und Niederknien der Wechsel von (gespieltem) Mut und feiger Verzagtheit, durch ängstliches Zur-Seite-Schauen das 'Zusammenzucken' (fuga-Figur in T. 26 u. a.) verdeutlicht wird. Wo eine direkt Kongruenz nicht möglich erscheint bemühen sich beide Regisseure um plausible Umdeutungen: Ein Äquivalent für die (fiktive) 'Weglauffigur' am Schluß (T. 100f.) - Pedrillo läuft sozusagen vor dem nächsten Anflug von Verzagtheit davon - findet

Hampe, indem er Pedrillo nach dem Einfüllen des Gifts die Weinflasche schütteln läßt - die (äußere) Entsprechung liegt in der hektischen Bewegung -, Clemen, indem er Pedrillo sich Mut antrinken läßt: Das 'Davonlaufen vor der eigenen Angst' findet eine (innere) Entsprechung in dem 'Betäuben' der Feigheit. Interessant ist auch, daß in der Drottingholmer Inszenierung der "feige Tropf" und das "Sollt ich zittern?" zunächst mit verächtlich wegwerfenden Gesten vorgetragen wird, und erst gegen Schluß, wo die Stelle "Nur ein feiger Tropf verzagt" rein instrumental vorgetragen wird - wo Pedrillo also sozusagen das Wort im Munde steckenbleibt - auch in der äußeren Darstellung Verunsicherung und Angst zum Ausdruck kommt.

2.4 Sensus und Scopus

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Musik und Sprache besteht darin, daß die Musik mit nur wenigen Vokabeln spricht, die allerdings, da sie in allen Parametern veränderbar sowie vertikal und horizontal (sukzessiv) untereinander vielfältig kombinierbar sind, sehr nuancenreich eingesetzt werden können. Sprache spricht in langen Wortketten, deren einzelne Worte unveränderbar sind und in der Regel nicht wiederholt werden. Musik gewinnt ihre Aussagekraft durch "dasselbe-immer-anders-Sagen", Sprache dadurch, daß immer neue Begriffe (reale oder fiktive Inhalte) gereiht werden, allerdings - und hier treffen sich beide Kommunikationssysteme wieder - so, daß eine einheitliche, zusammenhängende 'Nachricht' entsteht. Wenn jemand nur additiv reihend daherredet, assoziativ von Gedanke zu Gedanke springt, denken wir: Was meint er eigentlich? Wovon redet er? In der barocken Poetik prägte man zur Unterscheidung die Begriffe scopus und sensus. Sensus ist der Einzelsinn (eines Wortes, eines Satzes, eines Abschnittes), scopus der Gesamtsinn, also das, was hinter allen Details als Kerngedanke gemeint ist.

Aus dieser Sachlage entspringt das Kernproblem bei der Verbindung von Musik und Sprache. Wenn Musik allzu vordergründig alle für sie analog abbildbaren 'Bilder' und Gefühlsinhalte eines Textes aufgreift, verstößt sie gegen ihr eigenes Prinzip. In den rezitativen, episch-erzählenden Formen geht das bis zu einem gewissen Grade schon eher, wie das Rezitativ aus Haydns Schöpfung zeigt, in einer Arie oder in einem Lied, Formen in denen die Musik als Musik sich konstituiert, ist das ganz unmöglich. Das heißt andererseits aber nicht, daß die Musik nur einen allgemeinen Stimmungshintergrund als Folie für den Text bieten soll. Dann würde sie ja den Kerngedanken, die Sinnfigur des Textes, verfehlen. Das Grundmaterial der Musik und seine spezifische Formung müssen also einen konkreten Bezug zum Text aufweisen, wenn die Musik die Aussage des Textes ins Musikalische transformieren will. In Händels Cleopatra-Arie spiegelt die Formanlage das Schwanken zwischen Klage und ausbrechender Wut. Die zentralen musikalischen Figuren sind dabei aus konkreten Schlüsselbegriffen des Textes abgeleitet: "klagen", "jagen", "Gespenst".

2.4.1 Film- und Werbemusik

In der Film- und Werbemusik stellt sich das Problem von scopus und sensus noch entschiedener. Der Film besteht aus einer Folge statischer Bilder, die nur durch die Schnelligkeit ihrer Abfolge die Suggestion kontinuierlicher Bewegung hervorrufen. Auf der Makroebene kann der Film sein Manko aber nicht vertuschen. Da er Wirklichkeit nur ausschnittsweise wiedergeben kann - ein Film mit unveränderter Totaleinstellung ist (von Andy Warhol einmal abgesehen) nahezu undenkbar -, bedarf er zur Herstellung zusammenhängender, komplexer 'Geschichten' der Schittechnik mit wechselnden Einstellungen. Die Einheit der Schnittsequenzen muß der Zuschauer in einem Akt der Imagination selbst herstellen. Dabei bleibt das ganze aber relativ 'kalt'. Das Auge hält mehr auf Distanz als das Ohr. Zu Stummfilmzeiten versuchte man beide Probleme durch die Unterlegung von Musik zu beheben. Die Musik legt zumindest den Schein des Zusammenhangs über die Schnittfolgen und suggeriert psychische Nähe. Auch beim Tonfilm blieb die Musik aus ähnlichen Gründen ein fast unverzichtbares Mittel der Imaginations- und Gefühlssteuerung. Beide Künste vereinigen dabei ihre extreme Ästhetik (Einheitsablauf - Montageprinzip) zu einem befriedigenden Ganzen. Die Fähigkeit der Musik zur gebündelten Übermittlung psychischer Botschaften wird auch in Serien und in der Werbung sehr intensiv genutzt. Musik fungiert hier sozusagen als akustisches Marken-, Wiedererkennungs- und Identifikationsymbol. Wie bei Arien und Klavierliedern hängt auch hier die Wirkung der Musik von ihrer spezifischen Charakteristik ab. Bei einer Titelmusik muß die Musik sich - analog zum Strophenlied - auf den scopus, die charakteristische Grundaussage beschränken, bei Filmsequenzen sind deutlichere sensus-Bezüge möglich, wobei allerdings in der Regel Beschränkung nötig ist (s. o.). Die Musik nimmt zusammenhangstiftende (syntaktische) Funktion wahr, indem sie, wie im Strophenlied, den richtigen 'Ton' trifft (Mood-Technik). Dabei ist immer wieder erstaunlich, wie präzise die Komponisten gelegentlich ihr Konzept reflektieren, wie genau sie die Musik strategisch auf eine klare Intention hin ausrichten und dabei auch musikalisch überzeugende Lösungen finden. Darin stehen sie in günstigen Fällen Komponisten von Klavierliedern kaum nach. An bestimmten wichtigen Stellen kommt es dann aber zu Synchronpunkten, an denen eine spezifische Text- oder Bildaussage zeitgleich mit ihrer musikalischen 'Abbildung' zusammentrifft und dadurch besondere Aufmerksamkeit erregt. Fast immer geschieht so etwas bei dem in der Werbung häufig verwendeten Deus-ex-machina-Topos. Das ist das alte 'Gott-aus-der-Maschine-Klischee' des Theaters: wenn die Verwicklungen unentwirrbar geworden sind, tritt der Götterbote mit der erlösenden Nachricht auf. In der Werbung läuft das meist so ab: Wenn die bedrängende Realität (vor dem Kauf des Produkts) beschworen wird, ist die Musik z. B. dissonant, mit unangenehmen Geräuschen durchsetzt usw.; sobald das Produkt in Erscheinung tritt, schlägt die Musik einen freundlichen, wellenartig fließenden, harmonischen oder triumphalen Ton an. Eine extrem sensusorientierte Form der Filmmusik ist das sogenannte underscoring ('unterstreichen'), d. h. die genau parallele Illustrierung oder Unterstreichung filmischer Aktionen in der Musik. Die bekannteste Variante dieses Verfahrens ist das mickeymousing, bei dem vor allem Bewegungsabläufe sekundengenau 'verdoppelt' und akustische Pendant ergänzt werden.

2.4.1.1 TV-Spot von Uniroyal (1992)

- Wir hören die Musik des Werbespots und tragen in den Notentext (S. 57) die verwendeten Instrumente, die Spielweise (staccato, portato, legato, pizzicato) und den Bildton (reale Geräusche in der dargestellten Handlung) ein.
- Wir versuchen die einzelnen (numerierten) Bildschnitte und die Einblendung der Produktinformation Stellen in der Musik begründet zuzuordnen. Wo sind deutliche Synchronpunkte auszumachen, wo hat die Musik mehr eine syntaktische Funktion?
- Wir ordnen die musikalischen Figuren nach verschiedenen Kategorien (akustische Nachahmung, abbildende Figuren, affektive Figuren).
- Wie unterscheidet sich die Erkennungsmelodie (das musikalische Firmenzeichen, das bei allen Uniroyal-Spots wiederkehrt) von den anderen Figuren? Wir beachten dabei vor allem die Satztechnik und die Harmonik.
- Wir versuchen, das Gesamtkonzept des Spots zu beschreiben und die Rolle der Musik darin zu kennzeichnen.

Lösung (Zuordnung der Bildschnitte zur Musik): 1: T. 1,1; 2: T. 1,2, unteres System; 3: T. 2,1, 4: T. 2,2, unten; 5: T. 3,1; 6: T. 3,3; 7: T. 4,3; 8: T. 6,1, 9: T. 6,2; 10: 7,3+; Produktinformation: T. 6,2.

TV-Spot von Uniroyal (1992)

SCHNITTE:

1
Es regnet. Affe A schaukelt in einem aufgehängten Uniroyal-Autoreifen.

6
A winkt ab, als B ihm die Banane anbietet (damit er ihn auf seinen Reifen läßt?).

Gesprochene Produktinformation:
"Bei diesem Wetter erste Wahl: Winterreifen von Uniroyal"

2
Affe B klettert von seinem Reifen (nicht UNIROYAL! nicht rutschfest?) herab.

7
B schiebt einen Schubkarren voller Bananen heran.

3
Affe A wie 1

8
A winkt wieder ab.

4
B betrachtet nachdenklich eine Banane in seiner Hand.

9
A - in gelbem Schutzhelm - winkt dem Kranführer, der ein ganzes Netz voller Bananen abläßt.

5
Regen, Reifen

10
A hält sich die Hand vors Gesicht, um nicht in Versuchung zu kommen.

2.4.1.2 Titelmusik der Westernserie "Westlich von Santa Fe"

- Wir interpretieren die Daten zur Titelmusik der Westernserie "Westlich von St. Fe" auf S. 59. Welche Zusammenhänge bestehen zwischen den verschiedenen Ebenen? Wie läßt sich das Konzept des Komponisten beschreiben?

2.4.1.3 Filmmusik von William Walton aus dem Film "Henry V" (1944): Die Schlacht von Agincourt

- Wir untersuchen die Rolle der Musik in der Szene: Die Schlacht von Agincourt aus dem Film "Henry V" (S. 60f.).
- Welche akustischen und visuellen Elemente der Handlung übernimmt die Musik?
 - Wie werden Orte, Personen(gruppen), äußere Geschehnisse dargestellt?
 - Wo überwiegt die illustrierende (underscoring, Synchronpunkte), wo die syntaktische Funktion?
 - Warum wäre die Szene in der vorliegenden Länge ohne Musik nicht rezipierbar? Was würde zumindest fehlen? (Bei Vorhandensein der Video-Cassette "Atlas Video VHS 3790" wäre es einen Versuch wert, das auszuprobieren.)
 - Wie genügt die Musik dem Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit?

Die Handlung des Films spielt im englisch-französischen Krieg. Der junge englische König Heinrich der V. besiegt in der Schlacht von Agincourt die Franzosen (1415) und verbindet beide Länder durch die Heirat mit der französischen Königstochter.

Titelmusik der Westernserie "Westlich von Santa Fe"

AKUSTISCHE EBENE

Schüsse

▼ ▼ Durchladen

crescendo ritardando ○ Becken

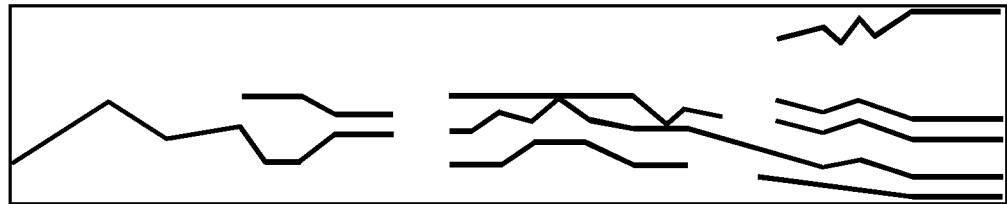
EBENE GÄNGIGER ASSOZIATIONEN (KLISCHEES)

'Kampf', 'Gewalt', 'Spannung' (Paukenwirbel = Tremolofigur) 'Kampfbereitschaft'
 'Gefahr' 'Wald' ('Waldhorn'), 'Treibjagd', 'Wilder Westen'

'Kultur', 'Sieg des Guten'
 (Streichinstrumente stehen für Gefühl, Menschlichkeit u. ä.)
 ritardando = 'Es geht dem Ende zu'.
 crescendo = 'Steigerung' 'Triumph'

MUSIKALISCHES KONZEPT

Räumliche Disposition:
 (ohne Pauken)



Diastematik der Melodie:	unterer (a-d') + mittlerer Raum (d'-a')	Stok- kung	mittlerer Raum (e'-a')	oberer Raum (a'-d'')
	Ansprung vom tiefsten Ton zum d', großräumiges Umfahren des Grundtons Signalquart, Fanfarenmelodik		Kreisen auf engem Raum zunehmend skalisch	Durchbruch zum Spitzenton in den Spitzentönen skalisch
Rhythmik:	punktierte Marschrhythmik harte Synkope (scotch snap, ein Merkmal amerikanischer Musik)		Übergang zu fließenden Achteln scotch snap zum letzten Mal	fließende Achtel keine Synkope mehr
Satz:	unisono 2stimmig		3stimmig	5stimmig
Ambitus (ohne Pauken):	a - a'		a - a'	d - d'''
Harmonik:	D A	D	A D A D	(G) A D

BILDEBENE

1. Einstellung: Held frontal, vom Gürtel an abwärts, das Gewehr an die Hüfte gepreßt, sein Magazin leerschießend.	2. Einstellung Held vom Gürtel an aufwärts, den Oberkörper abgedreht, in der Bewegung innehaltend, nachdenklich.
--	---

HANDLUNGSMUSTER DER SERIE

Ein schreiendes Unrecht geschieht - vergeblicher Versuch des Helden, den Konflikt mit legalen Mitteln zu lösen - Anwendung von Gewalt -	Der Rechtszustand ist wiederhergestellt.
---	--

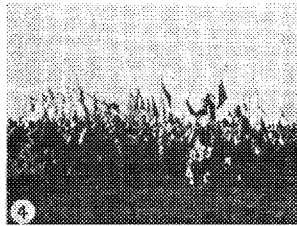
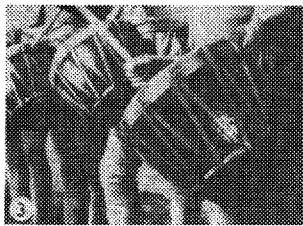
Filmmusik von William Walton aus dem Film "Henry V" (1944): Die Schlacht von Agincourt



Französische Trommler

heranrückende französische Bogenschützen

Musical score for measures 5-10. The score includes parts for Horn, Trommeln (drums), and Vlc. und Cb. pizz. (Violin and Cello, pizzicato). The music is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes.

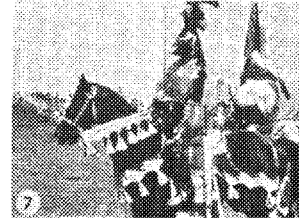


französische Trommler

französische Ritter gehen in Stellung

franz. Fahnen senken sich zum Salut

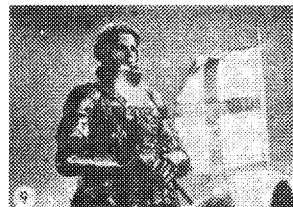
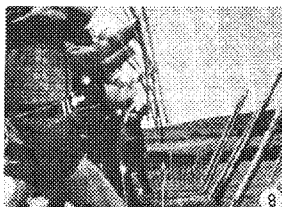
Musical score for measures 15-25. The score includes parts for Streicher (strings) and Harfenglied (harp). The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Measure 25 shows a change in instrumentation.



ein dunkler Weiher, Pferdehufe, Schatten von Pferden;

Beginn der Schlacht durch die französischen Krieger

Musical score for measures 30-35. The score includes parts for Hörner (horns) and Streicher (strings). The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 30 has a 'sul ponticello' marking.



englische Bogenschützen

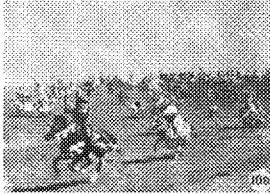
King Henry auf seinem Pferd

Angriff der Franzosen

Musical score for measures 40-45. The score includes parts for Holz. (woodwinds), Hörner (horns), Pos. (trumpets), and Tromp. (trumpets). The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 40 has a 'poco a poco più mosso' marking.

45 Hörner 50 Holzbl. Streicher

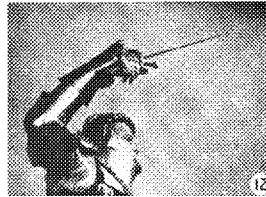
55 Becken 60 Hörner



65 *più accel.* 70 Hörner



englische Bogenschützen

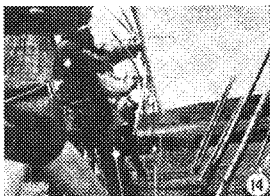


King Henry

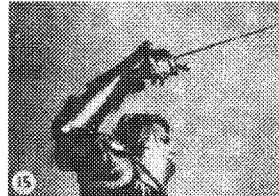


englische Linien (Pflöcke)

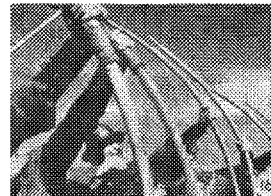
75 Hörner Holzbl. Tromp. Stricher



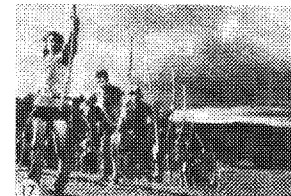
englische Bogenschützen



K. Henry gibt das Signal

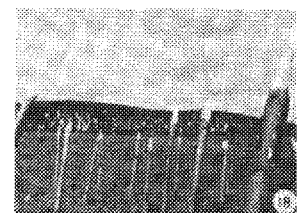


zum Abfeuern



Die Bogenschützen schauen den Pfeilen nach

80 Stricher Pfeile Tutti



Nach: Roger Manvell/John Huntley (rev. von Richard Arnell/Peter Day: The Technique of Filmmusik, New York 1980, S. 96-107

2.4.1.3 Werbespot der Deutschen Bundesbahn (1992): "Entdeckungsreise 45"

→ Wir überlegen, wie man für ICE werben könnte? Wichtiger als sachliche Argumente zu den Vorteilen des ICE gegenüber anderen Verkehrsmitteln sprechen, sind dabei indirekte 'Verführungsmittel', die den Betrachter vergessen lassen, daß hier primär geworben wird. Es geht also darum, ein Image festzulegen, die Zielgruppe ins Auge zu fassen, Glücksversprechen zu machen, Identifikationsmuster anzubieten, Aufmerksamkeit zu erregen u. ä.

→ Wir analysieren - auf dem Hintergrund unserer eigenen Überlegungen - das Konzept der Bundesbahn, wie es in der folgenden Skizzierung der Filmschnitte erkennbar wird:

1. Opa und Kind auf dem Bahnsteig
2. O + K im Gang des Zuges
3. O + K im Abteil
4. Finger des Kindes drückt Einschaltknopf des Fernsehgerätes.
5. K guckt Fernsehen (Zeichentrickfilm).
6. O macht ein Nickerchen.
7. K schleicht sich davon.
8. K geht über den Gang.
9. Kind sieht Sekretärin im Büro.
10. O wacht auf, sucht K.
11. K im Speisewagen, ißt Schokolade.
12. O kommt, sieht K.
13. K sieht O, fühlt sich ertappt.
14. K läuft weg.
15. Bedienung hält O auf: Er muß für K zahlen.
16. K läuft durch den Gang.
17. Jemand telefoniert in einem Abteil.
18. K versteckt sich in einem Abteil hinter dem Vorhang.
19. In dem Abteil (in der Nähe der Tür) küßt sich ein Paar.
20. O schaut kurz hinein und geht weiter nach links.
21. K kommt heraus, geht nach rechts.
22. K läuft.
23. O geht.
24. Opa schaut erstaunt, als er das Kind auf seinem Platz sieht.
25. K stellt sich schafend.
26. O's erleichtertes Gesicht
27. Zug fährt über Brücke.
28. Bahnsteig, wartende Mutter
29. Nahaufnahme der Mutter
30. O (mit erleichtertem Gesichtsausdruck) + K auf dem Bahnsteig

→ Wir entwickeln eigene Vorstellungen für die musikalische Umsetzung dieses Werbekonzepts (Art der Musik? Moodtechnik/Scopus? Mickeymousing/Sensus/Synchronpunkte? ...)

→ Wir analysieren - auf dem Hintergrund unserer eigenen Überlegungen - den Werbespot mit Hilfe der schriftlichen Fixierung auf S. 64.

- Warum wählte der Komponist romantische Klaviermusik (vgl. die beiden Ausschnitte aus Chopins Mazurken auf S. 63) als Grundmaterial?
- Wieviele Abschnitte weist die Musik auf? Wie unterscheiden sie sich? Wie hängen sie motivisch zusammen? Wie paßt die Musik zu den einzelnen Plateaus?
- Wo werden besondere Synchronpunkte gesetzt?
- Was drücken folgende musikalische Mittel aus:
 - einfache Harmonik,
 - hin und her pendelnde Akkorde über liegenbleibendem Baßton,
 - modulierende Akkordfolgen,
 - Aufwärts- und Abwärtssequenzierungen,
 - Instrumente?

- Wir verfolgen die Wandlungen des anapästischen Motivs (kurz-kurz-lang, zwei 16tel + eine längere Note) durch das Stück. Wie lassen sich die verschiedenen Veränderungen deuten?
- Wie erreicht es der Komponist, daß die Musik deutlich Abschnitte und Synchronpunkte markiert und dennoch den Eindruck relativer Geschlossenheit erweckt?

Das Konzept des Werbespots:

Der ICE bietet mehr als Transport. Er ist eine Welt für sich: Geschäftsreisende können Büroräume und Bürokräfte in Anspruch nehmen, man kann telefonieren, im gepflegten Speisewagen essen, Fernsehen gucken. Besonders akzentuiert wird die menschliche Atmosphäre. Das kommt vor allem in der Wahl der Hauptpersonen (Opa und Enkel), aber auch in dem sich küssenden Liebespaar zum Ausdruck. Der Zug wird sozusagen zum behaglichen Salon oder Wohnzimmer. Der letztgenannte Aspekt darf natürlich nicht zu deutlich im Vordergrund stehen, das ergäbe ein zu biederes und damit negatives Image. Deshalb wird das Menschlich-Behagliche überformt mit der 'spannenden' Story von dem auf Entdeckungen gehenden Enkel und dem an der Nase herumgeführten Opa. Auf dieser Entdeckungsreise können dann ganz unverfänglich, quasi beiläufig, alle Angebote der Bahn ins Bild gerückt werden. Eine Reise mit dem ICE ist eine Erlebnisreise voller 'Abenteuer'. Daß keine Langeweile aufkommt, unterstreicht nicht zuletzt die ungewöhnlich schnelle Folge der Schnitte.

Frédéric Chopin: Mazurka op. 24, Nr. 1, T. 33ff.

Frédéric Chopin: Mazurka op. 30, Nr. 2, T. 17ff.

Werbespot der deutschen Bundesbahn (1992): "Entdeckungsreise 45"

Schnitte:

- | | | | | | | |
|-----------------------------------|----------------------------|--------------------|--------------------------------|-------------------------------|------------------------|----------------------------|
| 1. Opa und Kind auf dem Bahnsteig | 2. O + K im Gang des Zuges | 3. O + K im Abteil | 4. Kind drückt Einschaltknopf. | 5. K guckt Zeichen-trickfilm. | 6. O macht ein Nicken. | 7. K schleicht sich davon. |
|-----------------------------------|----------------------------|--------------------|--------------------------------|-------------------------------|------------------------|----------------------------|

- | | | | | | | |
|--------------------------|-----------------------------------|---------------------------|--|-----------------------|------------------------------------|------------------|
| 8. K geht über den Gang. | 9. Kind sieht Sekretärin im Büro. | 10. O wacht auf, sucht K. | 11. K im Speisewagen, isßt Schokolade. | 12. O kommt, sieht K. | 13. K sieht O, fühlt sich ertappt. | 14. K läuft weg. |
|--------------------------|-----------------------------------|---------------------------|--|-----------------------|------------------------------------|------------------|

- | | | | | | | |
|--|-----------------------------|---|--|---|--|---------------------------------------|
| 15. Bedienung hält O auf. Er muß für K zahlen. | 16. K läuft durch den Gang. | 17. Jemand telefoniert in einem Abteil. | 18. K versteckt sich in einem Abteil hinter dem Vorhang. | 19. In dem Abteil (in der Nähe der Tür) küßt sich ein Paar. | 20. O schaut kurz herein und geht weiter nach links. | 21. K kommt heraus, geht nach rechts. |
|--|-----------------------------|---|--|---|--|---------------------------------------|

- | | | | | | | | | | |
|--------------|-------------|---|-----------------------------|-------------------------------|----------------------------|--------------------------------|----------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|
| 22. K läuft. | 23. O geht. | 24. O schaut erstaunt, als er K auf seinem Platz sieht. | 25. K stellt sich schafend. | 26. O's erleichtertes Gesicht | 27. Zug fährt über Brücke. | 28. Bahnsteig, wartende Mutter | 29. Nahaufnahme der Mutter | 30. O + K auf dem Bahnsteig | 31. O lächelt verlegen. Begrüßung |
|--------------|-------------|---|-----------------------------|-------------------------------|----------------------------|--------------------------------|----------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|

Gut, daß die Fahrt von Frankfurt nach Hamburg nur noch 3 1/2 Stunden dauert im Intercity Express! Unternehmen Zukunft. Die Deutschen Bahnen. (Sprecher)

(eingebledete Schrift.) ↑

Unternehmen Zukunft DR DB
Die Deutschen Bahnen

2.5 Strophenlied

Wie unmöglich ein bloßes Am-Text-entlang-Komponieren ist, wird deutlich, wenn man sich das konkret an einem Beispiel vorstellt. Bei Goethes Gedicht "Jägers Abendlied" (S. 66) müßten gleich in der 1. Zeile Figuren und Affekte dauernd hin- und herspringen: "schleichen" - "still" - "wild" - "schwebt" - "licht" - "süß", denn für alle diese Begriffe sind adäquate musikalische Formulierungen leicht vorstellbar. In der durch die Liedform vorgezeichneten engen Raum läßt sich aber eine solche Fülle nicht unterbringen. Außerdem darf man auch den Text nicht so lesen! Die einzelnen Bilder des Textes werden vom Hörer/Leser nicht als realistische Schilderung einer äußeren Szenerie begriffen, sondern als Facetten eines Gesamtbildes, einer lyrischen Gesamtaussage. Die sprachliche Gestalt selbst hebt durch Wiederholung und Plazierung bestimmte Vorstellungen schon als zentral heraus: still, Bild (der Geliebten), dauernder Perspektivenwechsel vom Ich zum Du. Eine verschränkte Kontrastfigur (ich - du, still - wild) bestimmt den ganzen Ablauf (vgl. die Visualisierung auf S. 66). Diese Struktur spiegelt die Kernaussage (scopus) des Gedichtes: Überwindung der (real unaufhebbaren) Trennung von der Geliebten in der Illusion (Verzauberung). Die Spannung (ich - du, rauhe Realität - traumhafte Vision) wird gleich in der ersten Zeile in der auffälligen Formulierung "still und wild" angesprochen, und dieser Grundgedanke durchzieht dann in immer größeren Kreisen das Gedicht. Die Musik müßte also diese Sinnfigur ins Musikalische übersetzen, will sie mehr sein als eine - relativ beliebige - klangliche 'Kolorierung' des Gedichts. Es ergibt sich noch ein weiteres Problem, wenn man an ein Strophenlied denkt - und das ganze 19. Jahrhundert über galt das Strophenlied als Inbegriff des Klavierliedes! -: Wird der genannte Kontrast in der Musik sehr plastisch herausgearbeitet, dann paßt die Vertonung genau zur 1. Strophe, wo der Gegensatz in den Zeilen 1/2 und 3/4 exponiert ist, zur zweiten Strophe schon schlechter, weil hier die kontrastierenden Ebenen in umgekehrter Reihenfolge erscheinen, und zu den beiden letzten Strophen gar nicht, weil diese als Strophen im ganzen zwar kontrastieren, aber in sich keinen Kontrast enthalten. Das Problem ist letztlich nicht zu lösen. Man muß hier mit Kompromissen leben, oder, wie Schubert es in seiner Vertonung des Gedichts tut (S. 67), den Text der Musik anpassen: durch Zeilenwiederholungen und Weglassen einer ganzen Strophe, die zum kompositorischen Konzept nicht paßt.

- Wir hören Reichardts Lied und überlegen, zu welcher Strophe des Gedichtes die Musik am besten paßt. In welcher Strophe macht z. B. die Melodieführung der 4. Zeile mit dem auffallend herausstechenden Hochtton d" einen Sinn, wo nicht?
- Wie spiegeln sich Rhythmus und Zeilenstruktur des Gedichts (Wechsel von 5- und 3hebigen Jamben) in der Musik wieder?
- Inwieweit sind Schlüsselvorstellungen des Textes (z. B. die oben angesprochene Kontrastfigur) in der Musik analog codiert?
- Warum schließen die beiden Melodiehälften nicht auf dem Grundton, sondern auf der Terz?
- Wir vergleichen die Melodie mit uns bekannten Jagdliedern oder mit der Hornmelodie aus der Titelmusik der Westernserie "Westlich von Santa Fè" (S. 59). Wie verhält sich dieser Melodiegestus zur Vortragsanweisung "langsam und leise". Was soll damit zum Ausdruck gebracht werden?
- Worauf spielt der kompakt-akkordische Klaviersatz an? Wo wird er modifiziert? Warum?
- Wie stellt sich Goethe die Rolle der Musik bei einer Gedichtvertonung vor (Texte S. 66)? Was ist seiner Meinung nach die Aufgabe der kompositorischen Struktur, was die Aufgabe des Vortrags?
- Wir untersuchen in ähnlicher Weise die Schubertsche Vertonung?
- Welche Rolle haben die Figuren der Klavierbegleitung (der chromatisch steigende passus duriusculus und die nachschlagenden Akkorde)?
- Welche Aufgabe erfüllt die in den Phasen des Liedes unterschiedliche harmonische Gestaltung?
- Warum hat Schubert die dritte Strophe weggelassen?
- Warum hat Goethe sich abfällig über Schuberts Liedvertonungen geäußert und auf die Zusendung des vorliegenden Liedes durch Schubert nicht reagiert?

2.5.1 Friedrich Reichardt: Jägers Abendlied

Langsam und leise

Im Fel - de schleich ich still und wild, lausch mit dem Feu - er - rohr, da
schwebt so licht dein lie - bes Bild, dein sü - ßes Bild mir vor.

Johann Wolfgang von Goethe:**Jägers Abendlied**

1. Im Felde schleich' ich still und wild,
Lausch mit dem Feuerrohr,
Da schwebt so licht dein liebes Bild.
Dein süßes Bild mir vor.
2. Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Thal,
Und, ach, mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?
3. Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmut und Verdruß,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen muß.
4. Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geschehn.

du - ich
still wild

**Johann Wolfgang von Goethe:**

"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 einer 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 Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird."
Annalen 1801

Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1815:

". . . wahrscheinlich wollte er (Goethe) sich überzeugen, ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst <Jägers Abendlied>, von Reichardt komponiert. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: <Das Lied singst du schlecht!> Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: <Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du so! (indem er scharf markierte): Da ramm! da ramm! da ramm! da ramm!> Dabei bezeichnete er, zugleich mit beiden Armen auf und ab fahrend, das Tempo und sang dies <Da ramm!> in einem tiefen Tone. Ich wußte nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: <So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.>"

In: Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt a/M 1985, it 800, S. 144f.

2.5.2 Franz Schubert: Jägers Abendlied, op. 3, Nr. 4 (Goethe)

Sehr langsam, leise. (♩ = 63)

1. Im Fel - de schleich ich still und wild, ge - spannt mein
 wan - delst jetzt wohl still und mild durch Feld und
 ist es, denk ich nur an dich, als in den

Feu - er - rohr, da schwebt so licht dein lie - bes Bild,
 lie - bes Tal, und, ach, mein schnell ver - rau - schend Bild
 Mond zu sehn, ein stil - ler Frie - de kommt auf mich,

10
 dein sü - ßes Bild mir vor, dein sü - ßes Bild mir vor. 2. Du
 stellt sich dir's nicht ein - mal, stellt sich dir's nicht ein-mal? 3. Mir
 weiß nicht, wie mir ge - schehn, weiß nicht, wie mir ge - schehn.

2.6. Der Figur-Begriff

Der barocke Begriff *Figur* bedeutet (1.) *Gestalt*, in der Musik also eine *Tongestalt*, eine *Musizierformel*. (2.) *Abbild*. Die rein musikalische *Figur* verweist also evtl. noch auf etwas anderes, hat *Zeichencharakter*. Der Bezug zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten ist dabei nicht, wie in der Wortsprache häufig, einfach gesetzt, sondern beruht auf einer *Analogie*, einer *partiellen Übereinstimmung* zwischen beiden.

Eggebrecht, Hans Heinrich:

"In seinem Referat zu J. S. Bachs *Ostinato-Technik* stellt Willibald Gurlitt fest, daß der *chromatische Quartgang* für Bach eine *>theologisch redende Figur<* sei: ein *Sinnbild >der Theologie des Kreuzes als des Inbegriffs des christlichen Glaubens, ein Symbol des Christus crucifixus, der Passion Christi, damit ineins des Lebens des Christenmenschen unter dem Kreuz<*. - Damit ist der *chromatische Quartgang* als *Figura* erkannt in der *zweifachen Bedeutung* dieses Wortes: *>Gestalt<* und *>Abbild<* - eine *Tongestalt*, die etwas abbildet -, *Strukturgebilde*, *musikalisch sinnvoll* in sich und im *Zusammenhang der Komposition* und zugleich *Hinweis auf ein anderes noch - Tonfigur*, die in der *Weise redet*, daß sie ein *Gegenständliches oder Begriffliches zum Ausdruck bringt...*

Der *chromatische Gang* hat demnach... zwei *Hauptbedeutungen*: *Sünde (abwärts) - Verlangen (aufwärts)*. Doch die *zweite Bedeutung* weist *unmittelbar* auf die *erste zurück*, so daß beide *Begriffe nahezu füreinander stehen...*

Dieses *mehrfach mögliche Bedeuten* einer *Gestalt* gilt für das *gesamte Figur-Denken* der *älteren Zeit*: Die *Gestalt* wird als *Abbild gedeutet*. Ebenso aber gilt, daß dieses *Bedeuten* sich *wissenschaftlich versteht*. Es findet statt in der *Weise des Entdeckens*. Es ist ein *Ausfindigmachen* und *Aufdecken partieller Übereinstimmungen* zwischen zwei *Dingen*, ein *Entdecken von Beziehungen* zwischen ihnen auf *Grund übereinstimmender Merkmale...*

(J. KUHNNAU zu den Texten zur *Leipziger Kirchen-Music 1709 bis 1710... z. B.:*) *>Gehe ich weiter auf das Wort reschaim impiorum, motorum, inqietorum, seditiosorum, injustorum, etc. 'der Gottlosen' (Ps. 1,1), so sollte es in einer harten Dissonanz vor die Ohren kommen. Denn weil der Gottlose wie ein ungestüm Meer ist, da seine Affecten von Frieden oder einer guten Harmonie nichts wissen, sondern continuierlich mit einander zu Felde liegen, will sich auch dessen Name zur angenehmen Harmonie nicht reimen<... (S. 64) >Ich höre schon etliche sagen: Das sind Speculationes, deren der wenigste Teil von denen Auditoribus (Hörern) kann gewahr werden. Ich gestehe dieses auch: Doch geben curieuse (kluge) Köpfe schon auf dergleichen Dinge mit Achtung<... Und er nennt dann zusammenfassend die *doppelte Rechtfertigung* jenes Verfahrens: die *Anregung zur Inventio (Erfindung)* und *Varietas (Variation)* und zugleich die *Explicatio textus (Ausdeutung des Textes)*, die den *Komponisten zu einem >Prediger Göttlichen Worts<* erhebt...*

Wie die *gesamte Figurenlehre* der *Musica poetica* eine *Spezies (pars specialis)* der *Kontrapunktlehre* bleibt und zumal die *Dissonanz-Figuren* vom *Grunde* des *überlieferten Kontrapunkts* her *definiert* werden, so auch die *Chromatik* als *Figur*. *Bernhard* zählt die *chromatischen Gänge* zu den *>unnatürlichen Gängen<*, vor denen man *>sich hüten soll<*; gleichwohl sind sie ... als *Licentiae (Freiheiten)* zugelassen... Die *Bezeichnung >chromatische Art Sätze<* wird *abgelehnt*. Denn es handelt sich nicht um *chroma, color, Farbe, Zierde, Würze* der *Tonfolgen*, sondern um das *Verlassen der natürlichen diatonischen und modalen Tonordnung...*

Zwischen der *Tongestalt >falsche relationes einer Stimme gegen sich selbst<* (*Querstand*) und dem *Textverstand >Sünde<* besteht eine *Beziehung* zufolge *partieller Übereinstimmung*, nämlich auf *Grund der übereinstimmenden wesentlichen Merkmale*: *>unnatürlich<*, *>in nicht-harmonischer Relation<*, *>außerhalb der Ordnung<*, *>wovor man sich hüten soll<*. Der Name *Passus duriusculus (harter Gang)* *>begreift<* dieses *wesentliche musikalische und kompositorische Merkmal* der *Figur*, somit auch ihre *abbildende Kraft...*

Die *Chromatik* als *Figur* hat auch den Namen *pathopoeia* (*Burmeister 1599; 1606*). Dieser Name *begreift* das *Einfügen von Semitonia (Halbtönen)*, *>quae nec ad Modum carminis, nec ad Genus pertinent<* (die weder zum *Modus* noch zur *Art* des *Liedes* passen) von deren *>affektiver<* Wirkung her: *>Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos.*" (Die *Pathopoeia* ist eine *Figur zum Schaffen von Affekten*)...

Pathopoeia *begreift* somit die *Chromatik* in einem *modernerem Sinne*: Ihr *wesentliches Merkmal* ist nicht das *>unharmonische<*, sondern das *>Schärfungs- und Spannungs<*-Verhältnis der *gegeneinander gemessenen Töne* und *Intervallkomplexe (Akkorde)*. Von daher *>kreiert<* sie die *Affekte*. So *modern* wie diese *Auffassung* der *Chromatik* als *musikalischer Gestalt* ist ihre *nichtbegriffliche*, den *weiten Rahmen* der *>Affekte überhaupt<* *umspannende* und in diesem *Sinne >unbestimmte<* *Bedeutung*. Sie weist nicht auf den *sensum (Sinn)*, sondern auf die *affectus verborum (>dictiones affectuum<)*; ihre *Aufgabe* ist nicht das *docere*, das *Belehren*, das *Zeigen* auf den *Sinn*, sondern das *movere (>... ita ornat, ut ... moveat<)*...

Die *Figuren* als *Abbilder* haben eine *zweifach geartete Wirklichkeit*: die *Wirklichkeit* der *Nachahmung* des *rhetorischen, wirkungs- und sinnvollen Sprechens* (dessen *Detail* ja ebenfalls als *Figuren* *gestalthaft* *erfaßt* wurden) und die *Wirklichkeit* der *partiellen Übereinstimmung* zwischen *musikalischer Gestalt* einerseits, *Gegenstand* oder *Begriff* andererseits, auf *Grund übereinstimmender wesentlicher Merkmale...*


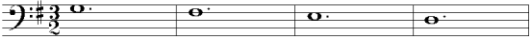
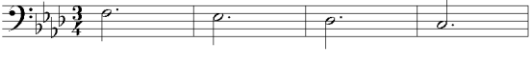
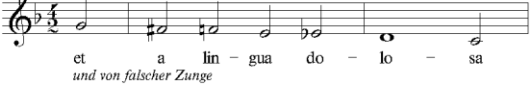

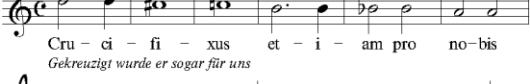
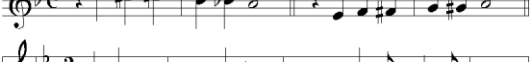
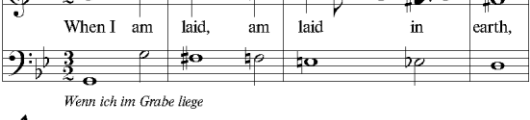


... die *Komposition selbst (ist)* ein *Gefüge* aus *Abgegrenztem, eine structura, >Zusammenfügung, Ordnung, Bau<*, aus *Gestalten (Strukturgebilden* und *-gedanken)*, von denen jede *einzelne ausdrucksvoll* über sich *hinauszuweisen* vermag (z. B. auf den *Verstand* eines *Textwortes*) und dabei zugleich *Teil ... im Gefüge* der *Komposition*, die selber als *Ganzes* über sich *hinausweist* in der *Bestimmung*: *>die Gemüther und das Gehör der Menschen durch wolklingende Harmony vnd Concent (Gesang) als einer Figur der einsten, den Christgläubigen Kindern Gottes im ewigen Leben folgenden Himmlischen und immerwährenden Music frewdig, auch frölich zu machen<*, wie es *Johann Andreas Herbst* in seiner *Musica poetica* beim *Namen* nannte."

Zum *Figur-Begriff* der *Musica poetica*, *AfMw 1959, S. 57ff.*

2.6.1 Lamentfigur

Die Lamentfigur geht zurück auf eine Baßformel mit fallendem Tetrachord, wie sie heute noch im Flamenco gebräuchlich ist und wie sie früher in vielen Passacaglia- bzw. Chaconnekompositionen auftrat (vgl. Arbeitsbuch 2, S.52). Eine Analogie zum (späteren) Bedeutungsinhalt 'Klage' liegt schon in der Abwärtsbewegung: Wer klagt, läßt die Stimme sinken, läßt den Kopf hängen usw. In ihrer Bedeutung besonders gut wahrgenommen werden Figuren aber erst, wenn sie ungewöhnlich sind, aus dem Kontext herausstechen. Figuren sind 'licentiae' (Freiheiten), vom Normalen abweichende Formulierungen. Erst durch die Chromatisierung (den 'passus duriuculus') wird die Lamentfigur charakteristisch und bekommt eine relativ fest umrissene Bedeutung.

→ Wir interpretieren den Eggebrechttext von S. 68 anhand der folgenden Beispiele:

Lamentfigur	
	Flamencoformel
	Anonymus (ca. 1620): Aria - Ostinatobaß - (Handschrift aus Neapel)
	Johann Pachelbel 1653-1706): Ciaconia f-Moll (für Orgel)
 <p>et a lin - gua do - lo - sa und von falscher Zunge</p>	Hans Leo Haßler: Ad Dominum cum tribularer, T. 49. Aus: Sacri Conventus, 1601
 <p>ge - stor - ben mir zu gu - te</p>	Samuel Scheidt: Die mit Tränen säen, SWV 378 (1648), Baß-einsatz
 <p>Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no-bis Gekreuzigt wurde er sogar für uns</p>	Claudio Monteverdi: Crucifixus a 4 voce, Venedig 1640. Aus: Selva morale e spirituale
	Christoph Bernhard: Tractatus compositionis (ca. 1660), Cap. 29: "Passus Duriusculus"
 <p>When I am laid, am laid in earth, Wenn ich im Grabe liege</p>	Henry Purcell: Dido and Aeneas, Nr. 36 (1691) - Passacagliaform
 <p>Pian - go, ge - mo, so - spi - ro e pe - no Ich weine, stöhne, seufze und habe Schmerz</p>	Antonio Vivaldi: Kantate "Piango, gemo...", ca 1710 - Passacagliaform -
 <p>Wei - nen Kla - gen Sor - gen Za -</p>	Johann Sebastian Bach: Kantate 12, II (1714) - Passacagliaform

2.6.2. Johann Sebastian Bach: Chor (Nr. 2) "Weinen, Klagen ..." aus der Kantate 12 (1714)

- Wir analysieren den Chor Nr. 2 aus Bachs Kantate 12 (S. 71) hinsichtlich der verwendeten Figuren und ihrer Bedeutung für die Textinterpretation.
- Wir vergleichen die Einspielungen von Rilling und Leonhardt und diskutieren sie auf dem Hintergrund der Texte von Geminiani, Leopold Mozart, Quantz (S 24), Harnoncourt (S. 26), Dubos (S. 46).
- Wir beziehen den folgenden Text von Georgiades auf die Rillingeinspielung. (Der Text beschreibt die veränderte Einstellung der Romantiker zum Sprachcharakter der Musik. Damit änderte sich auch der Interpretationsstil älterer Musik.)

T. Georgiades:

"Innenwelt kann ... nicht ohne Außenwelt, Außenwelt nicht ohne Innenwelt existieren. Dies ist das wesentliche Merkmal der Wiener klassischen Musik, ein nur ihr eigenes Merkmal. Dieser Drang nach Vergegenständlichung des Ich, nach Verinnerlichung der Außenwelt prägte auch die Eigenart von Beethovens Komposition und veranlaßte die Überschrift 'Bitte um innern und äußern Frieden'.

Die Romantiker empfanden nicht so. Die wirkende Macht des Wortes wird für sie nicht unmittelbar durch die Berührung des Ich mit der Außenwelt ausgelöst. Das Wort ist für sie Ausdruck nur des Inneren. Anders gesagt: Das Wort existiert hier musikalisch nicht als Vergegenständlichung, sondern als Gefühl. Die Gefühle, die Stimmungen, die der Text auslöst, werden in Musik verwandelt. Die Sprache wird wie eine bloße Inhaltsangabe verwendet. Der Weg zur späteren Programmmusik wird freigelegt...

Ganz anders verhält sich Schubert in seinen Liedern zum Text...

Ein zweiter Faktor zur Erklärung der Messe der Romantik ist die Entstehung der neuen Gesellschaft. Früher wandte sich die Musik an die aristokratischen oder jedenfalls an auserlesene Kreise; nur von ihnen erwartete der Komponist wahrhaftes Verständnis, nur bei ihnen konnte er die nötigen Kenntnisse, die nötige Tradition voraussetzen. Der Musiker der Romantik wendet sich aber an ein neues Publikum, ein Publikum von einer bis dahin unvorstellbaren Anonymität. Der Hörer - der verantwortliche Hörer - kann sich nicht ausweisen; man weiß nicht, wer er ist, woher er kommt. Er wird jetzt Bürger genannt. Diese bürgerliche Gesellschaft füllt jetzt die Räume. Sie sucht in der Kirche Erbauung, Trost, Erlösung. So wie sie sich selbst nicht ausweisen kann, wie sie nicht weiß, woher sie kommt, so kann sie auch das Werk, das sie vernimmt, nicht aus seinem Überlieferungszusammenhang heraus verstehen. Sie kann seine Gesellschaftstiefe nicht erfassen, sie kann nur seine Ausstrahlung auf sich wirken lassen, als Erlebnis genießen.

Auch die Meß-Liturgie wird von der neuen Gesellschaft nicht mehr verstanden; sie ist für die Vielen etwas Stummes. Man kümmert sich kaum um das liturgische Geschehen, um das Wort. Man liest in seinem privaten Gebetbuch, das keinen unmittelbaren Bezug auf den Messentext nimmt. Die Messe ist nur Anlaß zu privater Andacht. Was einen umfängt, ist nicht mehr das erklingende Wort, auch nicht der gemeinte Sinn, sondern eine gewisse Stimmung. Innerhalb dieser Atmosphäre wird das Wort in der Musik wie ein Lallen vernommen. Nicht auf die erklingende Sprache kommt es an, sondern auf das Unbestimmbar-Musikalische, auf das Innige, das Erhebende, das Umhüllende."

Musik und Sprache, Berlin 1954, S. 121f.

Johann Sebastian Bach: Chor (Nr. 2) aus der Kantate 12

Viol. 1 u. 2
Va. 1 u. 2
Fag.
Sopran
Alt
Tenor
Baß
Continuo

5 10

15 20

25 30

50 55 60

2.6.3 Die Bedeutung der Rhetorik

Der Humanismus des 16. Jahrhunderts führte zu einer Wiederaufnahme der antiken Zweckkategorien der Rhetorik: docere - movere - delectare - Katharsis (belehren - bewegen - erfreuen - Reinigung der Seele). Die Rhetorik versucht, den *ganz* Menschen zu erfassen, seinen Intellekt, seine Einbildungskraft und seinen Willen. Mittel dazu sind alle Methoden der Überwältigung und Überzeugung, wie sie zuerst in rhetorischen Schulen der Antike entwickelt wurden, die mit ihrem Pathos und den Mitteln der Verfremdung eine gewisse Nähe zum Barock haben. Cicero hat in seinem Werk *De inventione* (Über die Erfindungskunst) dargestellt, daß die Weisheit und Einsicht in das Richtige von sich aus nicht in der Lage waren, die Menschen aus dem Zustand der Wildheit und Unkultur herauszuholen. Erst mit der Waffe der Rhetorik, durch Überredung und Überzeugung gelang das. Der Rhetor muß nach Augustinus "ergötzen" (delectare), um die Aufmerksamkeit zu erregen, und "rühren" (movere), um zum Handeln zu bestimmen. Das "Mit-Leiden" führt nach der aristotelischen Theorie der Tragödie zur Katharsis (Reinigung der Seele).

Wie erklärt man sich die Wirkung der Musik und ihren (vor allem bei Plato formulierten) hohen erzieherischen Wert? Seit Pythagoras glaubte man an einen Gleichklang zwischen musikalischer und seelischer Bewegung, der dem Gleichklang zwischen Musik und Kosmos entspricht. Allen Wirklichkeitsbereichen gemeinsam sind nämlich die Zahlengesetze, denen sie gehorchen (harmonikales Denken). Im Barock wurde diese Vorstellung einer Analogie zwischen Musik und Seele zusätzlich physiologisch erklärt, und zwar mit dem Phänomen der Resonanz (Descartes). Die Wirkung der Musik ist daher nicht subjektiv-zufällig, sondern zwangsläufig. Wenn der Komponist den richtigen 'Ton' trifft, tritt die beabsichtigte Wirkung notwendigerweise ein. Um den richtigen 'Ton' zu treffen, muß der Komponist allerdings die Gesetze der Analogie zwischen musikalischen Figuren und den entsprechenden Vorstellungen und Affekten genau studieren. Resonanz setzt partielle Gleichheit voraus. Die ganze barocke Figuren- und Affektsprache beruht auf diesem Prinzip der partiellen Übereinstimmung. Der Komponist muß Gefühle, die er erregen will, analog abbilden. Hier liegt der Grund für die seit Aristoteles gegebene Verknüpfung der Rhetorik mit der Mimesislehre (Lehre von der Nachahmung).

Mit Rhetorik verbindet man heute - wie schon in der Antike Sokrates und Plato das hinsichtlich der Sophisten taten - (negativ) Assoziationen wie 'Floskeln' und 'überdrehte, gekünstelte, stilisierte Wendungen'. Beides gehört allerdings notwendig zu jeder Sprache: die konventionellen Wörter und Wendungen und die Verfremdung solcher Standards. Erst die Verfremdung ermöglicht nämlich nach Aristoteles einen starken und differenzierten Ausdruck. Was für die Wortsprache gilt, gilt auch für die Musiksprache, wie der Chor Nr. 2 aus der Kantate 12 (vgl. S. 71) zeigt:

Bach geht es nicht um vordergündige Originalität im Sinne von Unabhängigkeit, Neuheit. Er benutzt konventionelle Mittel in konventioneller Bedeutung: Rhetorische (oratorische) Figuren im engeren Sinne ahmen den Sprechduktus nach (Seufzer- bzw. Suspiratiomotive = "klagen"), abbildende Figuren (Katabasis, langsame Bewegung, tiefe Lage) suggerieren den Gestus des 'Den-Kopf-hängen-lassens', Niedergedrückt-seins', affektive Figuren (chromatischer Gang abwärts, Tritonus, verminderter Dreiklang, Moll) verdeutlichen den Affekt der Traurigkeit. In die gleiche Bedeutungsrichtung weist der abwärtsgerichtete verminderte Dreiklang der Singstimmen. Die dauernde Wiederholung des Ostinatos (Passacaglia) versinnbildlicht das Unausweichliche, Gesetzhafte des Geschehens. Der Chorsatz "Weinen, Klagen..." kann insgesamt als textlich-musikalische Parodie - Bearbeitung - des Vivaldistückes (S. 69) verstanden werden. Der Sprachcharakter der Musik des Barock zeigt sich also in der Ausbildung musikalischer Vokabeln und Satzmodelle ("loci topici" = Gemeinplätze).

Neben den sinnfälligen Analogien und suggestiv-effektvollen musikalischen Sprachgesten, wie sie in der äußeren Morphologie des musikalischen Werks sichtbar bzw. hörbar werden, nutzt Bachs Musiksprache aber auch die hintergründigen, quasi mathematischen Strukturen (Proportionen, Zahlenverhältnisse) als Ausdrucksmittel. Wie der Kosmos nach Aussagen der Bibel nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet ist, so ist es auch Bachs Musik. Nach dem Verständnis der Bibel (und anderer alter Traditionen) sind Zahlen nicht nur numerische Größen, sondern Seinszeichen, Symbole, die auf eine Wirklichkeit verweisen. Für uns ist das schwer zu verstehen, immerhin gibt es aber in unserem Sprachgebrauch noch Reste dieser Tradition. Der Satz "Er packte seine Siebensachen" enthält, wie die Schreibweise zeigt, keine Zahlenangabe. Die Sieben ist die Zahl der Totalität (7 Wochentage), setzt sie sich doch aus der irdischen Zahl Vier (4 Flüsse des Paradieses, 4 Himmelsrichtungen, 4 Jahreszeiten, viereckige Stadtanlagen - Roma quadrata - usw.) und der göttlichen Zahl Drei (Dreieinigkeit) zusammen. Er packte seine Siebensachen heißt also: er packte seine Habseligkeiten (alles was er hatte). Im religiösen Sinne ist die Sieben ein Heilszeichen (7 Sakramente, indische Mandalafiguren, die aus Quadrat und Dreieck zusammengesetzt sind u. a.). Aus der Vier und der Drei ist auch die Zahl Zwölf zusammengesetzt (4 x 3), sie hat deshalb eine ähnliche Bedeutung (12 Monate, 12 Stämme Israels, 12 Apostel usw.).

Weitere Möglichkeiten, mit Zahlen Aussagen zu machen, eröffnen das Zahlenalphabet (s. u.) sowie Verdopplung, Addition und Multiplikation dieser Zahlen: die Zahlen 77, 14 (7 x 2) - vgl. die 14 Kreuzwegstationen - und 49 (7 x 7) sind potenzierte Formen der 7.

Von diesen Möglichkeiten macht Bach in seiner Kantate regen Gebrauch: die 12 Töne der Ostinatofigur und deren 12malige Wiederholung sagen: das ist der Weg der Kirche, der Gemeinschaft der Christen (Kirche als Nachfolgerin der 12 Stämme Israels und der 12 Apostel). 12 x 12 ergibt überdies die Gesamtzahl der Continuo-töne: 144 (ein Hinweis auf die 144000 Auserwählten aus der Geheimen Offenbarung?). Die 12 Töne bilden 4 Takte,

die Gesamtzahl der Takte ist also $4 \times 12 = 48 =$ (nach dem Zahlenalphabet) INRI (I = 9, N = 13, R = 17, I = 9), das sind die Initialen der Kreuzesinschrift: "Jesus Nazarenus Rex Judaeorum" (Jesus von Narareth, König der Juden). Die Zahl 48 ist also ein zahlenalphabetischer Verweis auf das Kreuz, das die zentrale Kategorie zur Einordnung des Textinhaltes darstellt, und das in dem folgenden 2. Teil mit "das Zeichen Jesu" auch auf der Textebene deutlich angesprochen wird. 12 Töne (4×3) bilden auch die Singstimmen in den ersten 4 Takten. Die Zahl der Stimmen ist 10 (römische Zahl: X), auch das kann als Verschlüsselung des X (Chi, Kreuzfigur) angesehen werden. (Im Autograph schreibt Bach immer "Xsten" für "Christen"!)

Zahlenalphabet:			
a = 1	g = 7	n = 13	t = 19
b = 2	h = 8	o = 14	u/v = 20
c = 3	i/j = 9	p = 15	w = 21
d = 4	k = 10	q = 16	x = 22
e = 5	l = 11	r = 17	y = 23
f = 6	m = 12	s = 18	z = 24

2.7 Bachs Kantate 12 als musikalische Predigt

2.7.1 Die Funktion der Kantate im Gottesdienst

Zur Bachzeit umfaßte der Thomanerchor rund 55 Schüler. Er war aufgeteilt in 4 Kantoreien, die an Sonn- und Festtagen die Liturgie in 4 Kirchen Leipzigs betreuten. Die erste Kantorei, in der die besten Schüler zusammengefaßt waren, hatte unter Bachs eigener Leitung abwechselnd Dienst in St. Nikolai und St. Thomae. Hier wurde jeweils eine speziell für den betreffenden Sonntag von Bach komponierte Kantate aufgeführt.

"Der Gottesdienst begann um 7 Uhr. Auf das Orgelvorspiel folgte die Motette; dann kam der Introitus, nach diesem das Kyrie, das einmal deutsch in dem Liede 'Kyrie Gott der Vater in Ewigkeit', das andere Mal auf lateinisch gesungen wurde. Das Gloria wurde vom Altar aus intoniert, worauf entweder der Chor mit *et in terra pax*, oder die Gemeinde mit 'Allein Gott in der Höh' sei Ehr', dem verdeutschten Gloria, antwortete. Nach der Kollekte wurde die Epistel verlesen, d. h. in der alten Psalmodie gesungen. An die Epistel schloß sich ein Gemeindelied an, worauf das Evangelium vom Geistlichen abgesungen wurde, der auch das Credo intonierte. Hierauf fing der Organist zu präludivieren an und hielt sich dabei hauptsächlich in den Tonarten auf, welche die Instrumente zum Einstimmen brauchten. Auf ein Zeichen des Kantors hörte er auf: Die Kantate begann. Zum Schluß derselben wurde das Lied 'Wir glauben all an einen Gott' gesungen.

Die Kantate dauerte durchschnittlich etwa 20 Minuten. Im Sommer brauchte sich der Kantor nicht so genau an diese Zeit zu binden wie im Winter, wo man um der Kälte willen darauf sah, daß der ohnehin schon lange Gottesdienst sich nicht über Gebühr ausdehnte. Es sollte etwas heißen, drei bis vier Stunden - solange dauerte der Kultus - in der kalten Kirche auszuhalten. In der Nikolaikirche unterhielten die Choristen ein Kohlenfeuer, in der Thomaskirche gingen sie während der Predigt hinaus und wärmten sich in der Schule. Um die Predigt kamen sie dabei nicht herum, denn sie mußten während dieser Zeit eine solche lesen, wobei der Rektor gewöhnlich zugegen war... Daß sie die Zeit verpaßten, war nicht zu befürchten, denn die Predigt mußte vorschriftsmäßig genau eine Stunde, von 8 - 9 Uhr, dauern.

Auf die Predigt folgten Gebet und Segen, worauf ein Gemeindelied zum zweiten Akt des Gottesdienstes, der Abendmahlsfeier, überleitete. Während der Kommunion wurden gewöhnlich deutsche Lieder gesungen."

Albert Schweitzer: Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1960, S. 110.

Die Kantate stand also mit der Predigt im Mittelpunkt der Liturgie; beide sind inhaltlich auf das Evangelium des jeweiligen Sonntags bezogen. Die Dichter der Kantatentexte waren in der Regel Geistliche, die in unmittelbarer Anlehnung an ihre Predigten die Kantatentexte verfaßten. Die Kantatendichtung gilt demnach zu Recht als Predigt in gebundener Rede. Die Wichtigkeit der Kantate wird auch dadurch unterstrichen, daß die Gottesdienstbesucher besondere Texthefte erhielten, in denen sie während der Musik die vertonten Texte verfolgen konnten. Andererseits wurde auch an diejenigen gedacht, die während der musizierten Kantate ihre Andacht auf andere Art verrichten wollten: Auch für sie waren entsprechende Gebetstexte abgedruckt - übrigens nicht nur für die Zeit der Kantatenaufführung, sondern auch für andere Teile des Gottesdienstes. In diesem Bemühen um persönliche innere Beteiligung zeigt sich - selbst in Leipzig, der Hochburg des orthodoxen Protestantismus - der Einfluß des Pietismus, der zu einer schlichten, gefühlstiefen, mystischen Frömmigkeit und zu den einfachen Gottesdienstformen der ersten Christen zurückkehren wollte (vgl. in diesem Zusammenhang auch den Text von Gerber S. 6).

Bach selbst steht in der orthodoxen Tradition Luthers, für den die Musik ganz im Dienste der Exegese und der Verlebendigung des Wortes stehen sollte und der auch schon den Ausdruck >klingende Predigt< gebrauchte. Pietistische Einflüsse findet man in der Kantate 12 lediglich im Mittelteil der Nr. 5 (vgl. S. 80, T. 26-31). Die Erringung des Heils gründet bei Luther nicht, wie in der Mystik, auf der Aktivität des Menschen, sondern einzig im Erbarmen Gottes: nicht die Werkgerechtigkeit führt zum Ziel, sondern einzig der Glaube und die Gnade Gottes (>sola fides<, >sola gratia<).

2.7.2 Der Predigtkarakter des Kantatentextes von Salomon Franck

Der Kantatentext bezieht sich auf das Evangelium zum Sonntag Jubilate (Joh. 16, 16-23):

"Vber ein kleines / so werdet jr mich nicht sehen / vnd aber vber ein kleines / so werdet jr mich sehen / denn ich gehe zum Vater. Da sprachen etliche vnter seinen Jüngern vnternander / Was ist das / das er saget zu vns / Vber ein kleines / so werdet jr mich nicht sehen / vnd aber vber ein kleines / so werdet jr mich sehen / Vnd das ich zum Vater gehe? Da sprachen sie / Was ist das / das er saget / Vber ein kleines? Wir wissen nicht / was er redet. Da mercket Jhesus / das sie jn fragen wolten / vnd sprach zu jnen / Davon fraget jr unternander / das ich gesagt hab / Uber ein kleines / so werdet jr mich nicht sehen / vnd aber vber ein kleines / so werdet jr mich sehen. Warlich / warlich / ich sage euch / Jr werdet weinen vnd heulen / Aber die welt wird sich frewen / Jr aber werdet trawrig sein / Doch ewer trawrigkeit sol in freude verkeret werden.

Ejn Weib wenn sie gebirt / so hat sie trawrigkeit / Denn jre stunde ist komen. Wenn sie aber das Kind geboren hat / dencket sie nicht mehr an die angst / vmb der freude willen / das der Mensch zur welt geboren ist. Vnd jr habt auch nu trawrigkeit / Aber ich wil euch wider sehen / vnd ewer Hertz soll sich frewen / vnd ewer freude sol niemand von euch nehmen. Vnd an dem selbigen tage werdet jr nichts fragen."

Der biblisch-tragende Leitgedanke ist Joh. 16,20: "Doch ewer trawrigkeit sol in freude verkeret werden." Dieser "scopus" des Bibeltextes (Traurigkeit - Freude) wird in dem von Salomon Franck verfaßten Text der Kantate (vgl. S. 78) in einer Art gereimten Minipredigt dialektisch-antithetisch in immer neuen Akzentuierungen dargestellt. Einmal soll dabei mit den Verfahren der Hermeneutik (Sinnerschließung) der Sinn des Evangeliums genauer ermittelt werden (explicatio textus, Auslegung des Textes), und zwar durch das Heranziehen von Parallelstellen aus der Schrift selbst, zum anderen soll dadurch der scopus (der Zweck, die Absicht des Evangeliums) auch dem Hörer nahegebracht werden (applicatio, Anwendung). Der Begriff Predigtkantate trifft besonders für die Weimarer Kantaten des Jahres 1714 zu, zu denen die vorliegende Kantate gehört.

Predigtmäßig sind:

- die Verkündigung des biblischen Wortes: Zitate aus der Schrift spielen eine große Rolle.
- die Textgebundenheit der "explicatio" (Auslegung): Die Ausgestaltung des Kantatentextes ist nicht frei, sondern ergibt einen äußerst differenzierten Verweisungszusammenhang mit anderen Bibelstellen und mit Kirchenliedern. Die Kirchenlieddichtung rangiert in ihrer Bedeutung zwischen dem reinen Bibeltext und der allgemeinen religiösen Lyrik.
- die Lebensnähe der "applicatio" (Anwendung): Die lehrhaften Aussagen werden an die Lebenssituation des Zuhörers angebunden, und es wird eine Nutzenanwendung gegeben.
- die allegorische und assoziative Methode: Anschaulichkeit, Bildlichkeit und emotive Ansprache sind besonders typisch für die Barockzeit, aber auch für die Predigt generell. Schon Jesu Predigt - die obige Stelle ist ein Beispiel dafür - enthält anschauliche Vergleiche und Beispiele. Das narrative (erzählende) Element der Predigt muß allerdings in dem Kantatentext wegen der geforderten dichten Textstruktur entfallen.
- die Paränese (Ermahnung): Der Zuhörer wird direkt angesprochen und ermahnt.
- die Anwendung rhetorischer Stilmittel: Die zitierte Bibelstelle selbst ist ein Musterbeispiel dafür, wie anders sind die vielen Wiederholungen zu verstehen? Im Barock hat man überdies auch auf die antike Rhetorik direkt zurückgegriffen. So ist der Text des Chores (Nr. 2)
"Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"
die Übersetzung eines berühmten Hexameters des römischen Dichters Ennius:
"Flentes plorantes lacrimantes obstantes" ("weinend, wehklagend, Tränen vergießend, flehend").

Dem damaligen Hörer war es aufgrund seiner umfangreichen Kenntnis der Bibel und der Erbauungsliteratur leicht, die vielen in der Dichtung enthaltenen Verweise zu verstehen, für den heutigen Hörer ist das unmöglich, deshalb einige Hinweise auf solche Zusammenhänge und auf die Beeinflussungs-Strategie:

<p>1. Sinfonia</p> <p>2. Coro <i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not sind der Christen Tränenbrot, die das Zeichen Jesu tragen.</i></p> <p>3. Recitativo <i>Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen. (Apostelgeschichte 14,22)</i></p> <p>4. Aria (Alt) <i>Kreuz und Krone sind verbunden, Kampf und Kleinod sind vereint. Christen haben alle Stunden ihre Qual und ihren Feind, doch ihr Trost sind Christi Wunden.</i></p> <p>5. Aria (Baß) <i>Ich folge Christo nach, von ihm will ich nicht lassen im Wohl und Ungemach, im Leben und Erblassen. Ich küsse Christi Schmach, ich will sein Kreuz umfassen. Ich folge Christo nach, von ihm will ich nicht lassen.</i></p> <p>6. Aria (Tenor) <i>Sei getreu, sei getreu, alle Pein, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein. Nach dem Regen blüht der Segen, alles Wetter geht vorbei.</i></p> <p>7. Choral <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan, dabei will ich verbleiben, es mag mich auf die rauhe Bahn Not, Tod und Elend treiben, so wird Gott mich ganz väterlich in seinen Armen halten; drum laß ich ihn nur walten.</i></p>	<p>Nr. 2 greift das "Weinen" und "Heulen" des Bibeltextes auf. Die Situation der Christen wird aktualisiert. Christen (Bach schreibt: "Xsten") tragen das Zeichen Jesu (X), d. h. ihr Leben ist vom Kreuz geprägt. In immer neuen Bildern (Prinzip der Bildlichkeit) wird dieser Gedanke ausgemalt und dem Verständnis nahegebracht.</p> <p>Nr. 3 erläutert (explicatio) den Kerngedanken "Traurigkeit - Freude" durch eine parallele Bibelstelle (Apg. 14, 22: "Trübsal - Reich Gottes"). Der Weg des Kreuzes ist die >via regia< (der Königsweg) ins Reich Gottes. In dem "wir" kommt zum Ausdruck, daß das den Jüngern Gesagte für jeden Christen gilt. Der Hörer wird hier zum erstenmal miteinbezogen. Das Bibelwort bringt den Kerngedanken auf den Punkt und steht mottoartig vor den folgenden Arien, die diesen Gedanken predigtmäßig auslegen.</p> <p>Nr. 4 bildet - in Umschreibung des alten crux-gloria-Topos ("Im Kreuz ist Heil") - weitere entsprechende Gegensatzpaare: "Kreuz - Krone" usw. Mit dem Begriff "Krone" wird auf andere bekannte Bibelstellen angespielt: Jak. 1, 12: "Selig der Mann, der die Anfechtung erduldet / Denn nachdem er beweret ist / wird er die Krone des Lebens empfangen / welche Gott verheißen hat denen / die ihn liebhaben" und Apokalypse 2 (s. u. bei Nr. 6). "Kampf und Kleinod" verweist auf 1. Kor. 9, 24: "die / so in den Schranken laufen / die laufen alle / Aber einer erlangt das Kleinod." Der Gedanke des "Trostes" durch "Christi Wunden" steht im Zusammenhang mit dem protestantischen Passionsverständnis (Jesu Tod ist das stellvertretend für uns erlittene Gericht) und vergegenwärtigt das Einswerden mit Christus: So wie Christus gelitten hat, müssen auch wir leiden, und - tröstlich zu wissen - so wie Christus auferstanden ist, werden auch wir auferstehen. Hier wird der Gedanke der Nachfolge Christi, der in der nächsten Nummer zentral ist, vorbereitet. Wie in Nr. 2 wird die Situation des Christen im irdischen 'Jammertal' ausgemalt, aktualisiert, allerdings unter der neuen heilsgeschichtlichen Perspektive der Verbindung von "Kreuz und Krone".</p> <p>In Nr. 5 wird - im Zusammenhang mit weiteren Gegensatzpaaren ("Wohl - Ungemach" usw.) - der Gedanke der Nachfolge Christi akzentuiert. Er ergibt sich aus anderen Bibelstellen, die zur Deutung des "Kreuzes" herangezogen werden: Matth. 10, 38: "Vnd wer nicht sein Creutz auff sich nimpt / vnd folget mir nach / Der ist mein nicht werd", Luk. 14, 27: "Vnd wer nicht sein Creutz tregt / und mir nachfolget / der kan nicht mein Jünger sein.", Matth. 16, 24: "Wil mir jemand nachfolgen / der verleugne sich selbs / vnd neme sein Creutz auff sich vnd folge Mir" (ähnlich: Markus 8, 34 und Lukas 9, 23). Diese explicatio zeigt also den Weg auf, der zum "Reich Gottes" führt, die Nachfolge. Sie wird ergänzt durch die applicatio, die Anwendung auf den Einzelchristen ("ich folge", "ich will"). Diese persönlich gezogene Konsequenz des einzelnen, seine Zustimmung zum Weg, den Christus vorausgegangen ist, bleibt keine blutleere orthodoxe Formel, sondern wird zur >unio mystica<, zur mystischen Vereinigung mit Christus ("ich küsse Christi Schmach"). Franck verbindet hier strenge Orthodoxie mit einer intensiven, verinnerlichten Frömmigkeit, die an die Grenze des Mystisch-Erotischen rührt. Dem Textdichter schwebt das häufig gemalte Bild von der Vision des großen Mystikers Bernhard von Clairvaux vor: Bernhard streckt sich dem Gekreuzigten entgegen und umarmt ihn, Christus beugt sich zu ihm herab und umfängt ihn gleichfalls. Die (vielleicht in Anknüpfung ans Hohe Lied) erotisierte Sprache ("umfassen", "küssen", Jesus als Bräutigam der Seele u. ä.), war damals - vor allem in Kirchenliedern - sehr verbreitet.</p> <p>Nr. 6 greift mit dem "ein Kleines" die trostvolle Wendung von der "kleinen Weile" im Evangelientext auf, ergänzt noch einmal die Reihe der Gegensatzpaare ("Regen - Segen") und spielt auf Offenbarung 2, 10 an: "vnd werdet trübsal haben zehen tage. Sey getrew bis an den Tod/ So wil ich dir die Krone des lebens geben." Nr. 6 entspricht der Paränese, dem Teil der Predigt, der sich in direkter Ermahnung an die Gemeinde wendet.</p> <p>Nr. 7 bindet das dicht geknüpfte Netz der biblischen Vorstellungen an die den Hörern wohlvertraute Choralstrophe. Sie ist so gewählt, daß sie als eine Art Zusammenfassung der vorher explizierten Gedanken erscheint: - Kreuz ("rauhe Bahn, Not, Tod und Elend"), - Nachfolge ("dabei will ich verbleiben", "laß ich ihn nur walten"), - Trost/Geborgenheit ("Was Gott tut, das ist wohlgetan", "so wird Gott mich ganz väterlich in seinen Armen halten"). Nach der subjektiven Zustimmung des einzelnen (Nr. 5) symbolisiert der Choral überdies das gemeinsame Bekenntnis der Gemeinde.</p>
--	--

2.7.3 Der musikalische Scopus der Kantate

→ Wir untersuchen die Tabelle auf S. 78 an exemplarischen Beispielen hinsichtlich der Ordnung des motivischen Materials.

Die Tabelle ist folgendermaßen angelegt:

In 5 vertikalen Spalten ist das Material den 5 zentralen Figuren zugeordnet (Anabasis, Katabasis, Circulatio, Kreuzsymbol, Seufzermotiv).

In der obersten Zeile stehen Ausschnitte aus der Melodie des Schlußchorals (Nr. 7), aus denen Bach offensichtlich das Material abgeleitet hat.

Ansonsten folgt die Aufstellung in den einzelnen Spalten dem Ablauf des Stückes. (I = Nr. 1, II = Nr. 2 der Kantate). Die hinter den römischen Zahlen stehenden arabischen Ziffern bezeichnen den Takt, also: VII 1 = Nr. 7, Takt 1.

Die einzelnen Figuren sind zwecks besserer Verständigung beim Analyse-Gespräch fortlaufend numeriert.

Die motivischen Beziehungen zwischen den vertikal zugeordneten Figuren sind z. T. durch Symbole verdeutlicht (x, +, ^).

Der in Nr. 6 zitierte Choral "Jesu meine Freude" (Johann Crüger, 1653) lautet:

Je - su, mei-ne Freu - de, mei-nes Her - zens Wei - de, Je-su, mei-ne Zier,

Wahrscheinlich hat Bach dabei vor allem an die 2. Strophe gedacht:

*Unter deinem Schirmen
bin ich vor den Stürmen
aller Feinde frei.
Laß von Ungewittern
rings die Welt erzittern,
mir steht Jesus bei.
Obs mit Macht gleich blitzt und kracht,
obgleich Sünd und Hölle schrecken,
Jesus will mich decken.*

→ Wir ermitteln aus den in der Motivtabelle auf S. 78 zitierten Textausschnitten die semantische Bedeutung der Grundmotive.

→ Wir analysieren das Rezitativ (Nr. 3) auf S. 79 hinsichtlich der verwendeten Figuren und der Textinterpretation.

→ Wir analysieren in ähnlicher Weise die Arie Nr. 5 (S. 80).

Motivtabelle zu J. S. Bachs Kantate 12

ANABASIS/ASCENSUS

1 VII 1 Was Gott tut, das ist wohl-ge-tan, I 1 Cont.

2 I 1 Cont.

3 I 8 Cont.

4 I 1 Oboe

5 I 1 Oboe (Kerntöne)

6 II 49 die das Zei - - chen Sopr.

7 III 1 Viol. I

8 III 1 Wir müssen durch viel Trüb - sal

9 III 5 in das Reich Got - tes ein - ge - hen.

10 IV 4 Oboe

11 IV 34 Cont.

KATABASIS/DESCENSUS (°)

16 VII 3 da - bei will ich ver - blei - ben I Oboe

17 I 1 Oboe

18 I 9 Viol. I

19 I 1 Oboe

20 II 1 Viol. I

21 II 1 Cont. (Lamentobass)

22 III 5 Cont.

23 IV 2 Oboe

CIRCULATIO (x)

27 VII 1 x x x x x

28 VII 2 x x x x x

29 I 1 Oboe

30 I 1 Violinen x x x x x

31 II 1 Viol. I x x x x x

32 II 71 die das Zeichen Je - su tra - (gen) x x x x x

33 IV 7 Kreuz u. Krone sind ver - bunden x x x x x + x x x x x

34 V 2 Viol. I x x x x x x x x x

KREUZSYMBOL

38 VII 5 so wird Gott mich ganz väter - lich + I 4 Oboe

39 I 1 Oboe

40 I 1 u. a.

41 I 12 Viol. I und 2 +

42 II 50 (Zeichen) Je - su tra (gen) + 43

44 II 29 der Christen Tränen (brof) + 45 + 46

47 III 5 Trüb - sal +

48 III 2 Trüb - sal, durch viel Trüb - sal, +

49 IV 3 Oboe +

50 IV 4 +

51 IV 6 u. a.

SEUFZERMOTIV

55 I 14

56 II 1 Wei - nen

57 II 17 Wei - nen

58 IV 6

59 V 2

60 V 25 Ich Klis - se

61 VI 13 Pein

KREUZSYMBOL

52 V 6 von ihm will ich nicht las - (sen) +

53 VI 1 u. a. +

54 VI 13 Pein - - - - - +

12 V 5 Ich fol - ge Christo nach,

13 V 20 Viol. I

14 V 35 Ich folge Christo nach von ihm will ich

15 VI 25 Tromba (Choralzitat: "Jesu meine Freude")

24 V 2 Viol. I (Kerntöne)

25 V 3 Cont.

26 VI 10 Tromba (Choralzitat: "Jesu meine Freude")

35 VI 13 al - le Pein - - - - - x

36 VI 10 sei ge - (reu) x x x x

37 VI 10 Choral "Jesu meine Freude" Tromba

Johann Sebastian Bach: Rezitativ (Nr. 3) aus der Kantate "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (Weimar 1714)

Violino I II
 Viola I II
 Alto
 Continuo e Fagotto

Wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal, wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal in das Reich Got - tes ein - ge - hen.

Viol. I
 Singstimme
 V II Va I II
 horizontale Dichte
 Baß

Johann Sebastian Bach: Arie Nr. 5 aus der Kantate 12

Viol. 1
Viol. 2
Baß
Continuo

5

Ich folge Christo nach von ihm will ich nicht las -

10

sen, ich fol - ge Je - su nach, von ihm will ich nicht lassen

15

im Wohl, im Wohl und Un - ge - mach, im Le - ben und Erlassen, im Wohl und Un - ge -

20 25

mach, im Le - ben und Er lassen. Ich küs - se, ich

30

küs - se, Chri - sti Schmach, ich will sein Kreuz um - fassen, ich küs - se, ich küs - se Chri - sti Schmach, ich will sein Kreuz umfa -

35 40

sen. Ich fol - ge Christo nach, von ihm will ich nicht las - sen.

Wenn Bach mit seiner Musik 'predigen' will, muß er sie 'sprechen' lassen, und das relativ eindeutig. Die an sich mehrdeutigen konventionellen Figuren müssen deshalb im Kontext des Werkes eine deutliche und durchgängige Bedeutung erhalten. Nur so ist es - wie in der Predigt - möglich, alle einzelnen musikalischen 'Formulierungen' und 'Aussagen' auf den scopus zu beziehen.

Die Motivatabelle zeigt, daß Bach fünf Kernfiguren gebildet und diese alle aus dem Schlußchoral abgeleitet hat, um auch innermusikalisch den durchgängigen Konnex zu gewährleisten.

Die Anabasis (1 - Figur 1 der Motivatabelle auf S. 78 -) und Katabasis (16) am Anfang des Chorals werden für ihn zum Zeichen der unaufhebbaren Verquickung von crux und gloria ("Im Kreuz ist Heil"). Damit trifft er genau den Kern des Evangeliums bzw. des Kantatentextes. Die Anabasis steht für den Weg ("Aufstieg") zum Heil, zum Himmel, die Katabasis für Scheitern, Versagen, Niedergedrücktsein, Tod.

Diese Semantisierung wird besonders deutlich in Nr. 3: In der Gesangslinie wird plastisch das dauernde Sich-Aufmachen und Scheitern dargestellt. Selbst der lange Tonleiterlauf gegen Schluß, der das "ins Reich Gottes eingehen" bildlich-räumlich analog darstellt und dadurch den endgültigen Durchbruch zu signalisieren scheint, wird noch einmal umgedreht: Der Eingang ins Reich Gottes erfolgt eben nicht durch menschliches Verdienst, sondern - im Scheitern, im Tod - ausschließlich aufgrund eines Gnadenakts Gottes. (So will es Luthers Rechtfertigungslehre.) Die dauernde Gegenbewegung der Baßstimme zur Gesangsstimme versinnbildlicht denselben Gedanken. Die kontinuierliche Ambitusausweitung bis zum Schluß macht den Grundgedanken des Eingehens in etwas Größeres anschaulich. Die erstaunlichste Raumfigur bildet allerdings die erste Violine, die gleichsam als Lichtspur eine riesige Anabasis 'an den Himmel' zeichnet, und zwar in Dur! Das wirkt wie eine tröstliche Verheißung und gibt dem kurvigen Verlauf der den Weg des Menschen abbildenden Gesangsstimme Trost und Orientierung. Der da vorausgegangen ist, ist Christus. Das zeigt einmal die zahlen-symbolische Verschlüsselung der Stelle: die Zahl der Töne ist 10 - damit sie zustande kommt, fügt Bach zu den 8 Tönen der Tonleiterfigur in der 1. Violine eigens noch 2 Töne hinzu! - das römische Zahlzeichen X, entspricht dem griechischen X (Chi) und das ist der Anfangsbuchstabe von "Christus". (Bach schreibt übrigens im Autograph dauernd "Xsten" statt "Christen" entsprechend der Textaussage "die das Zeichen Christi tragen".) Wichtig dabei ist der gedanke der Nachfolge: Christus geht ("in Herrlichkeit" = Dur) voran, die Christen folgen, schaffen es aber nicht aus eigener Kraft. Immer wieder weichen sie vom geraden Wege ab.

Eine weitere Semantisierung der Anabasis erfolgt in Nr. 5, wo die ersten 6 Töne des Schlußchorals wörtlich zitiert werden (12): "ich folge Christo nach". Diese zweite Bedeutung, die das Motiv hier erhält, widerspricht der ersten nicht, sondern ergänzt sie sinnvoll: Der "Weg zum Himmel" führt nur über die "Nachfolge Christi", wie es ja auch das Rezitativ (Nr. 3) schon formuliert hat.

Die Circulatio-Figur (27) vereinigt beide Aspekte: sie bedeutet "gefesselt sein" (30, 31) oder "fesseln", "umfassen" (52) bzw. bildet die "Krone" ab (32, 33). Schon im frühen 16. Jahrhundert läßt sich die Circulatio in der Bedeutung "Krone" belegen (s. Notenbeispiel von Monteverdi). Die Urgestalt der circulatio im Schlußchoral (27) ist mit beiden Bedeutungen gekoppelt: "das ist wohlgetan" (gloria) und "auf die rauhe Bahn" (crux). Diese im Choral eher zufällige Konstellation bekommt im Kontext der Kantate eine besondere Bedeutung.

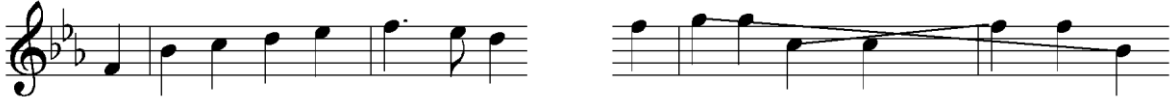


IV 7 Kreuz und Krone sind ver - bun - den

Die zentrale Figur ist das Kreuzsymbol, das das griechische Chi (Zeichen für Kreuz und Christus) nachzeichnet. Erkennbar wird das, wenn man "chiastisch" (überkreuz) den 1. und 4. sowie den 2. und 3. Ton verbindet (vgl. Figurentabelle S. 78).

Eine besondere Bedeutung erhält die Verbindung von Anabasis- und Kreuzfigur, die die ganze Kantate durchzieht:

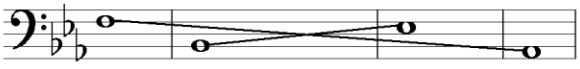
Schlußchoral: Was Gott tut, das ist wohlgetan



Chor, Nr. 2: T. 49ff.

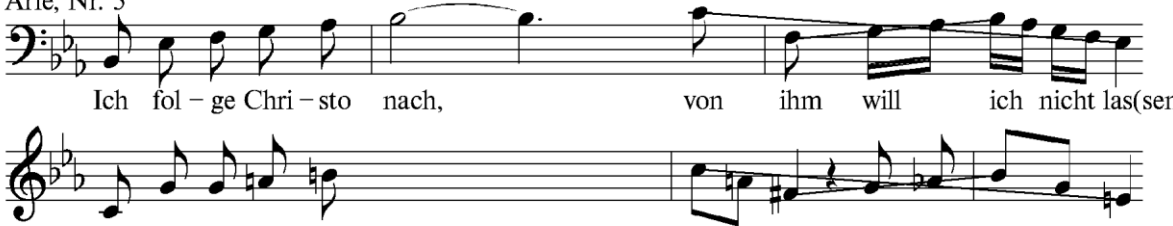
die das Zei - - - chen Je - - - su tra(gen)

Chor, Nr. 2: T. 85ff., Text: "Zeichen Jesu"



Arie, Nr. 5

Ich fol - ge Chri - sto nach, von ihm will ich nicht las(sen)



Nr. 3: Wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal

In der Sinfonia (Nr. 1) z. B. vergegenwärtigen das stockende, durch Pausen zerschnittene 'Nachfolgemotiv' (S. 78, 2 im Vergleich mit 12) und die vagierenden, im 2. Teil auch imitatorisch geführten Anabasis-/bzw. Katabasisfiguren (z. B. 4, 17, 41), die Circulatio/Suspiratio in monotoner Wiederholung (30) und das Kreuzsymbol die unsichere, leidvolle Nachfolge, den schweren Gang unter dem 'Kreuz'.

Die Modifikation der Figuren führt zu weiter differenzierten Aussagen, z. B. beim Kreuzsymbol:

In Nr. 1 ist das Kreuzsymbol als Heilszeichen noch nicht klar erkennbar, es ist sozusagen 'versteckt' in den uneindeutigen Girlanden der Oboenstimme (39). Von 50 her gesehen ist es allerdings auch schon Vorschein, Heilszeichen. In die gleiche Richtung deutet übrigens auch die allmähliche Verdrängung der dumpfen Circulatiofigur (30) durch die sich imitierenden ("sich nachfolgenden"), den Grundriß der Kreuzfigur nachzeichnenden, sich über"kreuzenden" 16tel-Anabasisfiguren (41). In Nr. 2 tritt das Kreuzzeichen plastischer hervor (42), im Mittelteil wird es ganz eindeutig erkennbar und definiert ("das Zeichen Jesu", 43). Am allerdeutlichsten ist die Variante 44, wo - ganz auffallend wegen der singulären Abweichung des Continuos vom Chorbaß - sozusagen in riesigen Lettern das Kreuzzeichen gemalt wird. In Takt 72 wird das Kreuzzeichen durch die sequenzierte Circulatiofigur (32) - als 'Krone'-Zeichen - ersetzt, wieder ein Hinweis auf den zentralen crux-gloria-Gedanken.

Erhärtet wird diese Deutung durch das Wiederauftreten der sequenzierten Circulatio in 33 ("Kreuz und Krone sind verbunden"), wo Kreuz und Krone chiasmatisch zum Text stehen:



IV 7 Kreuz und Krone sind ver - bun - den

Ähnlich hat Bach später (1726) in seiner Kantate 16 formuliert (3. Satz, T. 24):

Hier ist die Zuordnung nicht chiasmatisch. Die Circulatio erscheint bei "krönt", das Kreuzsymbol auf "segnet", denn segnen heißt: das Kreuzzeichen machen.



Krönt und seg - net sei - ne

Die "Verbiegung" der reinen Quintstruktur des Kreuzzeichens (38) zur Tritonusstruktur in Nr. 2 (31) und - am deutlichsten - in Nr. 3 (48) zeigt die negative Seite des Kreuzes, die "Trübsal". Die positive Seite, also die Wendung der crux zur gloria, kommt in den folgenden Stücken zum Tragen, wo das Kreuzzeichen in 'freundlichere' Figuren eingebettet wird (49: noch Tritonusstruktur wie 48, aber anapästischer Freuden-Rhythmus und spielerische Sequenzierungen; 52 und 53: zusätzlich in reiner Quintstruktur).

3. Persönliche Kundgabe und Einfühlung

3.1 Nachahmungs- und Ausdrucksästhetik

- Wir analysieren den nachfolgenden Text von Dahlhaus, indem wir eine Tabelle mit Gegenbegriffen zu Nachahmungsästhetik/Ausdrucksästhetik anlegen.

Carl Dahlhaus:

"Der funktionale Musikbegriff, der im 16. und noch im 17. Jahrhundert vorherrschte - während sich eine gegenständliche, an der antiken Mimesistheorie orientierte Ästhetik bereits abzeichnete: zunächst im Madrigal, später in der Monodie und im Konzert -, manifestierte sich in einer musikalischen Poetik, die von der Gattung als dem eigentlich Substantiellen der Musik ausging und unter einer Gattung nichts anderes verstand als die Relation zwischen dem Zweck, den Musik erfüllen sollte, und den kompositorischen Mitteln, die dem Zweck adäquat waren. (Die prima prattica war ein Stil der Kirchenmusik, die seconda prattica ein Stil der Oper.) Musikgeschichte ist demnach einerseits Institutionen- und andererseits Technikgeschichte; und eine Methodologie, die das Verstehen akzentuiert, geht zwar nicht ins Leere, trifft aber nichts Zentrales. Denn was geschichtlich überdauert und Geschichte konstituiert, ist weniger das einzelne Werk und die in ihm objektivierte und aufbewahrte Komponistenintention, die man verstehend rekonstruieren kann, als vielmehr ein Komplex von Gattungsregeln, in deren Erfüllung - und nicht etwa Durchbrechung - ein Komponist sein Ingenium zu bewähren trachtet..."

An die Stelle der Zweck-Mittel-Relation, die für den funktionalen Musikbegriff charakteristisch war, trat in der Nachahmungstheorie eine Beziehung zwischen Gegenstand und Abbild als primäre Struktur. Die gegenständliche Auffassung von Musik - die sich zunächst in einer avancierten Gattung wie dem Madrigal durchsetzte und schließlich sogar auf eine traditionsgebundene wie das >Kirchenstück< übergriff (Bachs Kantaten gehen im Begriff der funktionalen Musik nicht auf) - begreift das tönende Gebilde als Darstellung, und die Differenzen zwischen Tonmalerei, Affektschilderung und Allegorik, die im späteren 18. Jahrhundert zu Antithesen pointiert wurden, waren im Zeitalter der Vorherrschaft des Mimesisprinzips durchaus sekundär... Die musikalische Poetik oder Theorie der Musik orientierte sich weniger an der Architektur als an Dichtung und Malerei. Das funktionale Moment trat zurück; andererseits darf die Affektschilderung nicht als Expressivität mißverstanden werden. Ein Stück Musik begreifen, hieß nicht, es als biographisches Dokument deuten, sondern sich mit dem Komponisten über den Sach- und Wahrheitsgehalt einer gegenständlich orientierten Darstellung verständigen. Der Dialog, den der Hörer mit dem Komponisten führt, ist auf das Objekt oder den Inhalt der Musik gerichtet, nicht auf Einfühlung in eine sich selbst ausdrückende Person bedacht...

Seit dem Zeitalter der Empfindsamkeit wurde das gegenständliche Interesse an Musik allmählich von einem eher personalen abgelöst. Bildete in der Musik des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts ein Affekt oder ein Ethos ein von Natur gegebenes Objekt musikalischer Darstellung, so erscheint im späteren 18. und im 19. Jahrhundert der Komponist als Subjekt musikalischen Ausdrucks. Die Auslegung des Sachgehalts von Musik wird verdrängt durch ein Verstehen der Person des Komponisten im Sinne kongenialer Einfühlung. Wer im Geiste der Nachahmungsästhetik einen Affekt schilderte, redete nicht von sich selbst, sondern beschrieb ein Stück Realität, das intersubjektiv und wiederholbar gegeben war; und der Hörer trachtete nicht durch Vermittlung der Töne in die Innerlichkeit des Komponisten einzudringen, sondern urteilte über Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit einer imitatio naturae. Dagegen umschreibt die tönende Selbstdarstellung, von deren Idee das empfindsame und das romantische Zeitalter besessen waren, das Paradox eines Redens vom eigentlich Unsagbaren: von einem vergrabenen Sinn, der sich nicht dem common sense, sondern einzig der Kongenialität erschließt. (Allerdings sollte nicht verkannt werden, daß streng genommen die Affektenlehre eine Selbstdarstellung des Komponisten nicht psychologisch ausschließt, sondern lediglich für ästhetisch irrelevant erklärt: für eine Privatsache, die das Publikum nichts angeht, und daß andererseits das Subjekt, das hinter empfindsamer und romantischer Musik steht, keineswegs das reale des Komponisten zu sein braucht, sondern ein ästhetisch imaginiertes sein kann: In die objektivierende Affektschilderung fließt manchmal Subjektives ein, und umgekehrt ist der Selbstaussdruck nicht selten Ausdruck eines bloß vorgestellten statt des wirklichen Selbst. Ästhetik ist nicht auf Psychologie reduzierbar.)"

Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, S. 123ff.

- Wir prüfen, welcher der beiden ästhetischen Einstellungen Haydns Arie Nr. 32 (Text S. 84, Notenauszüge S. 85) aus den "Jahreszeiten" eher zuzuordnen ist. (Die Arie wird von Lukas gesungen. Sie steht im 4. Teil des Oratoriums, der den Winter beschreibt.)
- Wir vergleichen - auf dem Hintergrund des Dahlhaus-Textes - damit textinhaltlich und in der musikalischen Gestaltung Schuberts "Täuschung" (S. 86). Dabei beziehen wir uns auch auf den Text von Bessler auf S. 134 (Zeile 55ff.) des 2. Bandes des Arbeitsbuches.
- Wir reflektieren das neue Verhältnis von Innen und Außen anhand des Bildes von Moritz von Schwind und der Texte von Brandt und Friedrich auf S. 84

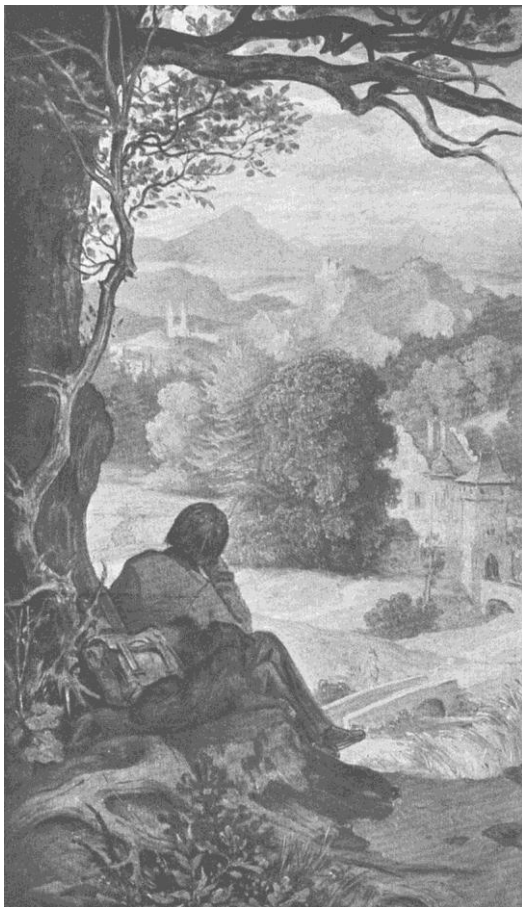
3.1.1 Joseph Haydn: Arie Nr. 32 ("Die Jahreszeiten") - Franz Schubert: "Täuschung" (Winterreise)

Joseph Haydn: (Die Jahreszeiten, 1801)

Arie Nr. 32

LUKAS

Hier steht der Wand'rer nun
verwirrt und zweifelhaft,
wohin den Schritt er lenken soll.
Vergebens sucht er den Weg;
ihn leitet weder Pfad noch Spur.
Vergebens strengt er sich an,
und wadet durch den tiefen Schnee,
er find't sich immer mehr verirrt.
Jetzt sinket ihm der Mut,
und Angst beklemmt sein Herz,
da er den Tag sich neigen sieht,
und Müdigkeit und Frost
ihm alle Glieder lähmt.
Doch plötzlich trifft sein spähend Aug'
der Schimmer eines nahen Lichts.
Da lebt er wieder auf;
vor Freuden pocht sein Herz.
Er geht, er eilt der Hütte zu,
wo starr und matt er Labung hofft.



Moritz von Schwind: Jüngling, auf der Wandschaft begriffen (Schackgalerie, München, verbrannt)
Bild Nr. 72 in: Reinhard Jaspert (Hg.): Die deutsche Romantik, Berlin 1949

Wilhelm Müller: (Die Winterreise, 1824)

Täuschung

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her;
Ich folg ihm nach die Kreuz und Quer;
Ich folg ihm gern und seh's ihm an,
Daß es verlockt den Wandersmann.
Ach, wer wie ich so elend ist,
Gibt gern sich hin der bunten List,
Die hinter Eis und Nacht und Graus
Ihm weist ein helles, warmes Haus,
Und eine liebe Seele drin -
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

Paul Brandt:

"O Lust, vom Berg zu schauen
Weit über Wald und Strom,
Hoch über sich den blauen,
Tiefklaren Himmelsdom!

So mag es wohl mit den Worten Eichendorffs in der Seele des wohlbestallten Münchener Akademieprofessors geklungen haben, als er diese Erinnerung an die frohen Tage jugendlicher Wanderlust auf der kleinen Holztafel niederschrieb. Ist er doch selbst der Jüngling, der dort unter der Eiche Ränzel, Stab und Hut abgelegt hat und, den treuen Hund zur Seite, sinnend ins Tal hinabschaut. Aber schwerlich wird der Jüngling je mit *e i n e m* Blick erschaut haben, was der Mann hier von Idealen der wundersamen deutschen Romantik zusammentrug: das altfränkische Schloß drunten mit dem Torturm, den barocken Giebeln und den Baumriesen des Parkes, sagenumwobene Burgen und Ruinen, die von den Zeiten des ritterlichen Mittelalters Kunde geben, endlich die doppeltürmige Kirche als Symbol der ersehnten, durch die Reformation zerstörten Glaubenseinheit. In der Tat, es ist keine wirkliche Landschaft, sondern ein geistiges Erinnerungsbild, das zeitlich und räumlich getrennte Eindrücke zusammenschiebt und mit der rückwärtsgewandten Sehnsucht des Herzens zu einem stimmungsvollen Ganzen verwebt.

Aber damit ist der eigentliche künstlerische Wert des Bildes noch gar nicht einmal berührt. Er besteht in der zwingenden suggestiven Gewalt, den die Vordergrundkulisse mit dem unter der Eiche sitzenden jugendlichen Wanderer auf den Beschauer ausübt. Der Zusammenklang zwischen Mensch und Natur, auf dem der Genuß eines Landschaftsbildes beruht, indem der Beschauer die eigene Seelenstimmung in der Landschaft wiederfindet und leise Zwiesprache mit ihr hält, ist durch ihn gleich von vornherein gesichert, und wir können gar nicht anders, als daß wir uns an die Stelle des gemalten Beschauers versetzen und die Landschaft gleichsam mit seinen Augen und seinen Gefühlen in uns aufnehmen. Diese Suggestion wirkt darum so stark, weil ja doch hier nicht die Landschaft, sondern der Wanderer die Hauptsache ist, weil die Natur ja nur dazu dient, die Stimmung des Menschen, und zwar eine ganz bestimmte, die deutsch-romantische, wiederzugeben."

Ders.: Sehen und Erkennen, Leipzig 1929, S. 394

Caspar David Friedrich:

"Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz ... Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild ... Der Maler soll nicht malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht."

Joseph Haydn: Arie des Lukas (Nr. 32) aus "Die Jahreszeiten" (1801)

Presto

Hier steht der Wan-d'rer nun ver - wirrt und zwei - fel - haft, wo -

hin den Schritt er len - kensoll, wo - hin, wo - hin den Schritt er len - ken soll.

Ver - ge - -bens su - cheter den Weg:

53

Jetzt sin - ket ihm der Mut,

94 Allegro

Da lebt er wie - der auf, vor Freu-den pocht sein Herz, vor Freu-den pocht sein Herz.

Franz Schubert: "Täuschung", (Nr. 19 der "Winterreise", 1827)

Etwas geschwind 5

Ein Licht tanzt freund-lich vor mir

10 her, ich folg ihm nach die Kreuz und Quer, ich folg ihm

20 gern und seh's ihm an, daß es ver-lockt den Wan-ders-mann.

25 Ach! wer wie ich so e-lend ist, gibt gern sich hin der bun-ten List, die hin-ter Eis und

30 Nacht und Graus ihm weist ein hel-les, war-mes Haus und ei-ne

40 lie-be See-le drin- nur Täu-schung ist für mich Ge-winn!

cresc.

decresc.

Ch: 11

3.2. Franz Schubert: "Die schöne Müllerin" (1823) und "Winterreise" (1827)

3.2.1 Lebensweltliche Bezüge

Die beiden Kompositionen von Haydn und Schubert, zeigen wie sehr sich das Lebensgefühl in der Generation Müllers und Schuberts gegenüber der Generation der 'Klassiker' geändert hat. Der optimistischen Grundhaltung Haydns steht eine tiefe Hoffnungslosigkeit bei Müller und Schubert gegenüber. Die Sehnsucht nach Geborgenheit und Sicherheit findet in der Realität keine Erfüllung, Glückserwartungen sind ein leerer Wahn. Was bleibt ist die Selbsttäuschung. Der Künstler fühlt sich als Fremder in dieser Welt.

"Sie schreiben alle, als wären sie krank und die ganze Welt ein Lazarett", bemerkte Goethe am 24. 9. 1824.

Zit. nach: J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. von F. Bergemann, Leipzig 1968, S. 241

Schuberts Altersgenosse Heinrich Heine verteidigt seine Generation gegen solche Anwürfe:

"Ach, teurer Leser wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so muß es wohl in der jetzigen Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches, weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermärtyrertums würdig geachtet haben."

Zit. nach: H. Holtzhauer (Hg.): Heines Werke in fünf Bänden, Weimar 1961, Bd. 3, S. 241

Woher kommt dieses neue Lebensgefühl der romantischen Künstler?

→ Wir versuchen, das Lebensgefühl, das aus Schuberts Komposition spricht, zu verstehen, indem wir die folgenden Texte (zum politisch-gesellschaftlichen Umfeld und private Äußerungen des Komponisten) erarbeiten.

Frieder Reininghaus:

"Franz Schubert lebt vor allem in einer Epoche der Restauration. Als er 1797 in Wien geboren wird, gehen dort gerade die >Jakobiner-Prozesse< zu Ende: mit Kerkerstrafen und exemplarischen Hinrichtungen sollen die für die französische Revolution eingenommenen Teile des Volkes wieder unter das Joch der alten feudalen Ordnung gebeugt werden. Vor allem die Intelligenz wird eingeschüchtert. Unter den Intellektuellen sind die Reformvorstellungen Josephs II. (1765-1790) weit mehr verbreitet als radikalrevolutionäre Forderungen; die >Jakobiner-Prozesse< sind im Grunde >Josephiner-Prozesse<. Franz II., der von 1792-1835 als Monarch amtiert, will mit allen Mitteln - auch denen des Terrors - die guten alten Zustände erhalten.

Schubert kommt aus dem Schatten der Wiener Vorstadt. 32 Lebensjahre lang war er dem Druck restaurierter Verhältnisse ausgesetzt: der Erziehung in einem kaisertreuen und lammfrommen Volksschullehrerhaushalt, der kirchlichen Anstaltsverwahrung eines k.k. Hofsängerknaben, ausgeprägt kleinbürgerlichen Denk- und Lebensformen in seiner unmittelbaren Umwelt, der großen Autorität starker künstlerischer Vorhilder, den Zwängen eines sich entwickelnden kapitalistischen Musikmarkts, den beschwerlichen und unhygienischen Lebensverhältnissen der Wiener Vorstädte und schließlich - ganz entscheidend - dem Druck des Metternichschen Systems und seines Polizeipräsidenten Sedlnitzky. Schuberts kompositorische Begabung beginnt sich in den Jahren des deutschen und österreichischen Befreiungskrieges gegen die napoleonische Fremdherrschaft explosiv bemerkbar zu machen: allein 1813/14 entstehen fast 300 Stücke. Die kurze Freiheitsbegeisterung der stürmischen Jahre ist in der sich fast überschlagenden Produktion Schuberts ebenso wiederzufinden wie die gedrückte und wehmütige Stimmung zuvor in der Serie von Klageliedern, mit der Schuberts kompositorische Arbeit beginnt. 1815, als der Rummel des "Wiener Kongresses" seinen Höhepunkt schon

überschritten hat, vertont der achtzehnjährige Lehrersgehilfe Schubert noch eine Serie von Freiheitsliedern nach Texten von Theodor Körner zum Jahr 1813. Aber die Tage bürgerlicher Hochstimmung sind rasch gezählt. Der Ruf nach Freiheit, die nun von den einheimischen Fürsten und Aristokraten einzufordern ist, wird bald schon nicht mehr öffentlich möglich sein oder nur unter Gefahr für Leib und Leben. Natürlich wird das 'große Thema' auch nach den berüchtigten >Karlsbader Beschlüssen< von 1819 im engeren Freundeskreis noch verhandelt, in Zirkeln von Intellektuellen, an den legal gebliebenen Treffpunkten: den einschlägigen Wirtshäusern und Kaffeehäusern. Aber in öffentlichen oder halböffentlichen Äußerungen, auch denen der Kunst, ist Zurückhaltung geboten. Sprache und Bilder werden verschlüsselt. Dieser Vorgang, der sich tief in die interne Struktur der Musik hinein auswirkt, belastet - neben der erheblichen historischen Distanz von mehr als 150 Jahren - ein unmittelbares Verständnis der Musik Schuberts...

Das einseitige Urteil vom hoffnungslosen, depressiven und pessimistischen Schubert - seine hoffnungsfrohen musikalischen Episoden werden ebenso wegretouschiert wie die Momente von Aufbegehren und >optimistischem< Ton - wurde nur in einer Hinsicht eingeschränkt: ... Der Gedanke von Flucht aus der Realität ist in Schuberts Werk unleugbar vorhanden. Er findet sich im Konzept des Freundeskreises mit seinen "Schubertiaden" und in der Realität von feuchtföhlichen Wirtshausabenden wieder. In einem der berühmtesten Schubert-Lieder, nach einem Text des engen Schubert-Freundes Franz von Schober, heißt es:

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb, entzunden,
Hast mich in eine beß're Welt entrückt.

Aber Schuberts Musik ist nicht nur Entrückung in eine >bessere Welt< - obwohl sie sicher von Anfang an diese Funktion gehabt hat. Anders als viele Dichtungen aus dem Freundeskreis kennt sie Einbrüche der Wirklichkeit, entwickelt Traumbilder und realistische Momente (sofern man diesen aus der Literaturkritik entlehnten Begriff in der Musiktheorie akzeptieren will). Sie enthält - wie das scheinbar in so geordneten Bahnen verlaufende Leben - anarchische Züge: neben dem Ringen um die Erfüllung eines gesellschaftlichen Standards von Form Elemente der Verweigerung, des Aufbegehrens gegen Convenues, von subtiler Provokation, von frecher Parodie, von Unbotmäßigkeit des Untertanen, von einfach praktizierten musikalischen Freiheiten...

Es ist das Vorrecht der Dichter, vernunftlos zu träumen. Es ist das Vorrecht der Vernünftigen, sie zu verlachen. Aber die Träume gehen weiter, unbeschadet des Gelächters, das sie umgibt (...) sie spiegeln die Träume wider, die die unvernünftige und schutzlose Menschheit seit Jahrtausenden träumt, und in denen sie Blumen im Winter sieht."

In: Ders.: Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich, Oberbaumverlag o. J., S. 19ff.

Franz Schubert:

"Den 3ten July 1822

Mein Traum:

Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater, u. unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. - Einstmahls führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, u. befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnd mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendliche Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahrelang fühlte ich den größten Schmerz u. die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, u. mein Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entlossen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer u. die Bahre versank. - Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmahls in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig u. ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater u. ich entflo. Und zum zweytenmahl wandte ich meine Schritte, u. mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge u. Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken. Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie leichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht und festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, u. ehe ich es wählte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; u. ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einem Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt u.

liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich. -

Franz Schubert"

Zit. nach: Otto Erich Deutsch (Hg.): Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964, 7, S. 158

Aus Briefen von Franz Schubert (1824):

"- 31. März (1824): "Schon längst drängt' es mich Dir zu schreiben, doch niemals wußte ich wo aus wo ein. Doch nun beut sich mir die Gelegenheit durch Smirsch, u. ich kann endlich wieder einmahl jemandem meine Seele ganz ausschütten. Du bist ja so gut u. bieder, Du wirst mir gewiß manches verzeihen, was mir andere sehr übel nehmen würden. Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denk Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, u. der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe u. Freundschaft nichts biethen als höchsten Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? - 'Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr', so kann ich wohl jetzt alle Tage singen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen, u. jeder Morgen kündet mir nur den gestrigen Gram. So Freude- und Freundelos verbringe ich meine Tage, wenn nicht manchmal Schwind mich besuchte u. mir einen Strahl jener vergangenen süßen Tage zuwendete" (Schubert an Leopold Kupelwieser).

- 16./18. Juli (1824): "Damit Dich diese Zeilen nicht vielleicht verführen, zu glauben, ich sey nicht wohl, oder nicht heiteren Gemüthes, so beeile ich mich, Dich des Gegentheils zu versichern. Freylich ists nicht mehr jene glückliche Zeit, in der uns jeder Gegenstand mit einer jugendlichen Glorie umgeben scheint, sondern jenes fatale Erkennen einer miserablen Wirklichkeit, die ich mir durch meine Phantasie (Gott sey's gedankt) so viel als möglich zu verschönern suche! Man glaubt an dem Orte, wo man einst glücklicher war, hänge das Glück, indem es doch nur in uns selbst ist..." (Schubert an seinen Bruder Ferdinand).

- 21. November: "Ich höre, Du bist nicht glücklich? muß den Taumel Deiner Verzweiflung ausschlafen? So schrieb mir Swind. Obwohl mich dieß außerordentlich betrübt, so wundert's mich doch gar nicht, da dieß beynahe das Loos jedes verständigen Menschen ist in dieser miserablen Welt. Und was sollten wir auch mit dem Glück anfangen, da Unglück noch der einzige Reiz ist, der uns übrig bleibt. Wären wir nur beysammen, Du, Swind, Kuppel u. ich, es sollte mir jedes Mißgeschick nur leichte Waare seyn, so aber sind wir getrennt, jeder in einem anderen Winkel, und das ist eigentlich mein Unglück. Ich möchte mit Göthe ausrufen: 'Wer bringt nur eine Stunde jener holden Zeit zurück!' Jener Zeit, wo wir traulich beyeinander saßen, u. jeder seine Kunstkinder den anderen mit mütterlicher Scheu aufdeckte, das Urtheil welches Liebe und Wahrheit aussprechen würden, nicht ohne einige Sorgen erwartend; jener Zeit, wo einer den anderen begeisterte, u. so ein vereintes Streben nach dem Schönsten alle be-seelte..." (Schubert an Schober).

- 15. bis 25. Juli (1825): Aufenthalt in Linz mit Ausflug nach Schloß Steyregg; Schubert wohnt bei Anton Ottenwalt, einem Schwager Spauns. Hier wie auf allen Stationen besonderer Erfolg der Scott-Lieder. "Überhaupt ist es ein wahres Elend, wie jetzt überall alles zu fader Prosa sich verknöchert, wie die meisten Leute dabey ruhig zusehen oder sich gar wohl dabey befinden, wie sie ganz gemächlich über den Schlamm in den Abgrund glitschen. Aufwärts geht's freylich schwerer; u.

doch wäre dieses Gesindel leicht zu Paaren zu treiben, wenn nur von oben aus etwas geschähe" (Schubert am 21. Juli aus Linz an Spaun). "Wir saßen bis nicht weit vor Mitternacht beisammen und nie hab' ich ihn so gesehen, noch gehört, ernst, tief, und wie begeistert. Wie er von der Kunst sprach, von Poesie, von seiner Jugend, von Freunden und anderen bedeutenden Menschen, vom Verhältnis des Ideals zum Leben u. dgl. Ich mußte immer mehr erstaunen über diesen Geist, dem man nachsagte, seine Kunstleistung sei so unbewußt, ihm selbst oft kaum offenbar und verständlich u. so weiter, Und wie einfach das alles - Ich kann nicht reden von dem Umfang und einem Ganzen seiner Überzeugungen - aber Blicke einer nicht bloß angeeigneten Weltsicht waren das, und der Anteil, den edle Freunde daran haben mögen, benimmt der Eigentümlichkeit nichts, die sich darin verkündet. Darum macht es mir große Freude, daß er so gern auch um mich zu sein schien und sich von dieser Seite uns zeigen mochte, die man nur einem befreundeten Gemüte zuwendet, und darum war mir Bedürfnis, Dir davon zu schreiben." (Ottenwalt an Spaun).

Zit. nach Peter Gülke: Franz Schubert und seine Zeit, Laaber1991, S.30ff.

"- 21. September 1824 an Schober: "Ungeachtet ich nun seit 5 Monathen gesund bin, so ist meine Heiterkeit doch oft getrübt durch Deine und Kuppels Abwesenheit, und verlebe manchmahl sehr elende Tage; in einer dieser trüben Stunden, wo ich besonders das Thatenlose unbedeutende Leben, welches unsere Zeit bezeichnet, sehr schmerzlich fühlte, ent-

wischte mir folgendes Gedicht, welches ich nur darum mitteile, weil ich weiß, daß Du selbst meine Schwächen mit Liebe u. Schonung rügst:

Klage an das Volk!

O Jugend unsrer Zeit, Du bist dahin!
Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,
Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet,
Und nichtsbedeutend all' vorüberzieh'n.

Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt,
Und nur als Letztes jener Kraft mir bleibt;
Dann thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
Die jedem Großes zu vollbringen wehrt.

Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
Die Thaten seiner Jugend wäht es Träume,
Ja spottet thöricht jener gold'nen Reime,
Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.

Nur Dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt
Im Bild die Zeit der Kraft u. That zu schildern,
Um wenigens den großen Schmerz zu mildern,
Der nimmer mit dem Schicksal sie versöhnt."

Zit. nach: Otto Erich Deutsch, a. a. O., S. 258

3.2.2 Franz Schubert: "Das Wandern"

Auf der Ebene der äußeren Handlung, eröffnet das Lied die Erzählung von dem Müllergesellen, der auf der Walz ist. Er sucht eine Stelle in einer Mühle, die ihm eventuell sogar die Möglichkeit der Einheirat bietet. Zunächst läßt sich das Ganze auch gut an. Er findet die gewünschte Konstellation, aber ein 'höherwertiger' Nebenbuhler, der Jäger, durchkreuzt seine Pläne. Aus Verzweiflung ertränkt sich der Müllerbursche im Bach. Dieser Bach fungiert den ganzen Zyklus über als 'Gesprächspartner' des lyrischen Ichs. Alles Geschehen wird aus der Perspektive des Ichs gespiegelt, und das Gespräch mit dem Bach ist eigentlich ein Selbstgespräch, steht doch der Bach für eine Facette des Ichs. (Vgl. zu diesem Aspekt auch S. 84.) Daß das Äußere Spiegel des Inneren ist, zeigt das Eröffnungslied z. B. darin, daß es kein Wanderlied im vordergründigen Sinne ist - es läßt sich beim besten Willen nicht real dazu marschieren -, sondern die jugendliche Zuversicht beim energiegeladenen Aufbruch ins Leben ausdrückt.

- Wir untersuchen das Lied mit Hilfe der Materialien auf S. 90
- Wir deuten die charakteristischen Figuren in Begleitung und Melodie vom Text her.
- Wir untersuchen die Unterschiede in den Vertonungen von Schubert und Zöllner.

Wilhelm Müller/Franz Schubert:*I. Wanderschaft*
(Das Wandern)

Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!
Das muß ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!
Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser.

Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern!
Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde drehn (gehn),
Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind,
Die Steine!
Sie tanzen mit den muntern Reihn
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.

O Wandern. Wandern. meine Lust,
O Wandern!
Herr Meister und Frau Meisterin,
Laßt mich in Frieden weiter ziehn
Und wandern.

Mäßig geschwind

Arnold Feil:

"Der Gerechtigkeit halber muß man fragen, ob nicht Zöllners Melodie angemessener, vielleicht sogar besser sei als die Schuberts. In der Tat ist bei näherem Zusehen festzustellen, daß sie dem Text viel mehr nachgeht. »Stichwort« ist schließlich »Das Wandern«. Ihm müssen bei einer Vertonung alle anderen Wörter nach- und untergeordnet werden. Und dieser Forderung entspricht Zöllners Melodie. Gleich beim ersten Anheben ist »Das Wandern« hervorgehoben und »des Müllers Lust« zurückgelassen; beim zweiten ist wieder »Das Wandern« betont, »des Müllers Lust« aber in der melodischen Wiederholung danebengestellt und damit in seiner Bedeutung gekennzeichnet. Zöllners Melodie ist meisterlich ausgewogen. Von Schuberts Melodie kann man dasselbe nicht behaupten. Die melodische Hervorhebung »des Müllers Lust« wirkt geradezu lächerlich; und wenn die Zeile »Das muß ein schlechter Müller sein« schon melodisch und in der Sequenz wenig glücklich erscheint, so erst recht die Betonung »Das muß ein schlechter Müller sein«. Nun scheint es aber, daß Schubert seine Melodie nicht auf den Text der ersten Strophe erfunden hat. Das ist zunächst nichts Besonderes. Bei Vertonungen von Strophenliedern läßt sich immer wieder beobachten, daß die Melodie nicht auf die erste Textstrophe entworfen ist, weil der Komponist sich an einer anderen entzündet hat, weil sein Einfall von einer späteren Strophe ausgegangen ist. Schubert hat hier offenbar seinen Einfall für den ersten Teil des Liedes am ersten Satz der dritten Strophe gewonnen, den für den zweiten Teil am zweiten Satz der vierten:

»Das sehn wir auch den Rädern ab, Den Rädern!«

»Sie tanzen mit den muntern Reihn Und wollen gar noch schneller sein, Die Steine.«

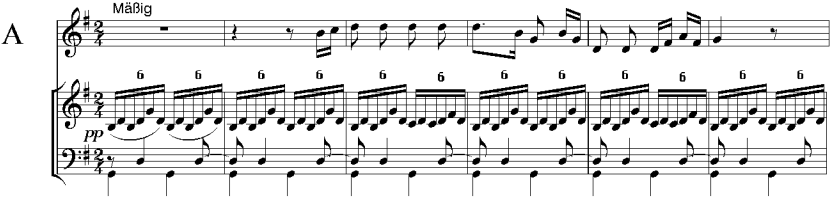
Man sieht sofort: nun harmonieren Text und Melodie, nun scheint die Melodie für den Text geschaffen. Den anderen Strophen freilich fügt sie sich mehr schlecht als recht und das, obwohl - wie gesagt - das »Stichwort« doch schon in der ersten fällt... Wichtiger aber als eine Hervorhebung nur des Stichwortes durch das einfache Mittel besonders nachdrücklicher Vertonung, wichtiger als das Erwecken einer wanderfröhlichen Stimmung durch einfache Assoziation über das Stichwort »Wandern« ist Schubert offenbar gewesen, daß der Hörer bewegt und nicht nur eingestimmt wird, bewegt aber in einem konkreten Sinne. Die musikalische Struktur ist so, daß sie hörenden Mitvollzug verlangt, damit sie zur Wirkung komme. Bringt der Hörer die geforderte Aktivität des Hörens auf, gewinnt er gleichsam Anteil an einer Musik, die sich tatsächlich zu bewegen scheint. Und also gerät der Hörer selbst in eine Art Bewegung, die anders, mehr ist als Bewegung aus Empfindung des Herzens."

Zit. nach: Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise, Stuttgart 1975, S. 62ff.
Carl Friedrich Zöllner: Des Müllers Lust und Leid, op. 6, Nr.1 (1844)
(Hier in einer zum Volkslied zurechtgesungenen Form)


Das Wan-der-n ist des Mül-lers Lust, das Wan-der-n ist des Mül-lers Lust, das Wan - dern. Das
7 muß ein schlech - ter Mül - ler sein, dem nie - mals fiel das Wan-der-n ein, dem nie - mals fiel das
12 Wan-der-n ein, das Wan - dern. Das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern.

3.2.3. Wilhelm Müller/Franz Schubert: "Wohin?"


1. Ich hört' ein Bächlein rauschen
Wohl aus dem Felsenquell,
Hinab zum Tale rauschen
So frisch und wunderhell.

A 


2. Ich weiß nicht, wie mir wurde,
Nicht, wer den Rat mir gab,
Ich mußte auch hinunter
Mit meinem Wanderstab.

B 


3. Hinunter und immer weiter,
Und immer dem Bache nach,

C 

Und immer heller (frischer) rauschte
Und immer heller der Bach.

D 

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

E 

5. Was sag ich denn von (vom) Rauschen?
Das kann kein Rauschen sein:
Es singen wohl die Nixen
Tief unten ihren Reihn.

6. Laß singen, Gesell, laß rauschen,
Und wandre fröhlich nach!
Es gehn ja Mühlenräder
In jedem klaren Bach.

Gegenüber dem vitalen Eröffnungslied schlägt im 2. Lied (Wohin?) die Stimmung um. Das wird ganz unmittelbar greifbar in dem Wechsel von B- nach G-Dur und in der ganz zurückgenommenen Dynamik. Dem optimistischen Aufbruch folgen erste Zweifel an der Richtigkeit des eingeschlagenen Weges. Der Bach als Dialogpartner erscheint als magisch verlockende Kraft (vgl. die Klangmagie des Gedichts mit dem Wort rauschen/berauschen). Die leisen Zweifel der 2. und und die deutlich auf Distanz gehende Frage der 3. Strophe bleiben gegen die Macht der Verzauberung machtlos. Willenlos folgt das lyrische Ich der Verlockung und überredet sich in den beiden Schlußstrophen sogar selbst. Wenn man den ganzen Zyklus kennt, bemerkt man hinter der volksliedhaft glatten Fassade das hintergründig Bedrohliche: die Nixen "tief unten" verweisen auf die Stelle, an der das lyrische Ich am Schluß seine letzte Ruhestätte findet.

- Wir deuten die durchgängigen Sielfiguren - Sextolenfigur und die verschiedenen Formen des Achtelbasses (vgl. auch den Achtelbaß des vorhergehenden Liedes) - als abbildende und symbolische Figuren.
- Wie gestaltet Schubert die magische Verlockung des Baches? Wie die verschiedenen Stufen der Distanzierung?
- Wir hören das Lied und schreiben den Formverlauf mit den vorgegebenen Buchstaben (A, B...) mit. Wie wird die Übermacht der Verlockung gegenüber den Zweifeln deutlich?
- Wir untersuchen das Lied genauer mit Hilfe der Darstellung der Strukturmerkmale in den einzelnen Parametern auf S. 92. Hinweis zur Lokalisierung: links bedeutet Verlockung/Verzauberung, nach rechts folgen die Stufen zunehmender Distanzierung (ausgenommen Spalte "Strukturskizze").

Franz Schubert: Wohin?

	Form				Strukturskizze			Modulationsgang							Dynamik		Melodietyp	
	linke Hand	r.H.	Melodie		a	G	e	D	A	H	Fis	pp	p	melism. - syllab.				
1. Ich hört' ein Bächlein rauschen wohl aus dem Felsenquell, hinab zum Tale rauschen, so frisch und wunderhell.	A																	
2. Ich weiß nicht, wie mir wurde, nicht, wer den Rat mir gab, ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab, <i>ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab.</i>			B)										
3. Hinunter und immer weiter und immer dem Bache nach, und immer heller (frischer) rauschte und immer heller der Bach, <i>und immer frischer rauschte und immer heller der Bach.</i>			C)										
4. Ist das denn meine Straße? O Bächlein, sprich, wohin? <i>wohin, sprich wohin?</i> Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn, <i>du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn.</i>				E				(
5. Was sag ich denn vom Rauschen? das kann kein Rauschen sein. Es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn, <i>es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn.</i>				E)										
6. Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach, <i>es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach.</i> <i>Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, fröhlich nach, fröhlich nach.</i>)										
Die kursiv gedruckten Stellen kennzeichnen Textwiederholungen.																		

3.2.4 Schuberts Liedästhetik

→ Wir reflektieren die Analyseergebnisse anhand der folgenden Informationen:

Hans Heinrich Eggebrecht:

"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. 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 Text angibt... Ein Lied z. B., ob schon 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 einen 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.< 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 nur gleichsam den >Schatten< vertont, den Lyrik als Stimmung aufs Gefühl wirft..., 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)... Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, Schuberts variatives Verfahren beim Durchführen eines 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."

Zit. nach: Prinzipien des Schubert-Liedes. In: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, S. 166f.

Bei der konkreten Transformation eines Textes in Musik verwendet Schubert immer noch die Analogcodierung wie die alte Figurenlehre. Neben Figuren im engeren Sinne bekommen aber Intonationen (Stilzitate, Anspielungen auf Musizierformen und deren Kontext, z. B. das Anschlagen des Volkslied-Tons) eine immer größere Bedeutung.

Häufig in der "schönen Müllerin" und anderen Schubertliedern vorkommende 'musikalische Vokabeln' sind:

Dreiklangsmelodik: 'Naturtonreihe', Horn-, Fanfarenmelodik = "Natur", 'Einfachheit'

(in Verbindung mit punktierter Marschrhythmik und anapästischer Schmetter-/Repetitions-Figur = 'Jagd', 'Krieg', vgl. S. 59)

Volksliedmodell des 18. Jahrhunderts: Betonung des Dreiklangsr Rahmens, Mischung aus Syllabik und Zweier-Melismatik, einfache Kadenzharmonik, 8taktige Periodik = 'Volk', Einfachheit, Harmonie, Natürlichkeit, 'Natur'

Bordun: 'Volksmusik' (Dudelsack, Drehleier) = 'natürlich'; statisch, kreisend, monoton = "magisch"-elementar

leere Quinte: Bordunquinte (s. o.); Fehlen der Terz, die über Dur und Moll entscheidet, sozusagen 'Fleisch und Blut' hinzufügt = 'geisterhaft', schemenhaft

Chromatik: Ausbrechen aus der diatonischen ('natürlichen', 'normalen', 'harmonischen') Ordnung in Melodik und Harmonik = 'anormal', 'unsicher', subjektive Befindlichkeit ausdrückend; (fallend:) leiden, weinen, resignieren u. ä.; (steigend:) Sehnsucht, wachsende Erregung

liedhafte Melodik: teilweise melismatisch, lyrisch (stimmungshaft-zuständlich) = in der lyrischen Situation gefangen, verinnerlicht, abgehoben, gefühlvoll

deklamatorisch-rezitativische Melodik: syllabisch, parlando (Tonwiederholungen), 'Sprechmelodie', episch (erzählend) = der Realität näher, aus der lyrischen Situation heraustretend, dramatisch

plötzlicher Dur-Moll-Wechsel: = Eintrübung bzw. Aufhellung (vgl. "Täuschung", S. 86, T. 23)

Unisonoführung von Melodie und Baß (Puccini-Effekt): = 'den Boden unter den Füßen verlieren', 'Einswerden' (vgl. Bach-Arie S. 80, T. 35: Unio mystica)

Handwerksburschenlied aus dem 18. Jahrhundert
(Erk-Böhme, Nr. 1592)

5 Es, es, es und es, es ist ein har - ter Schluß,
9 weil, weil, weil und weil, weil ich aus Frank - furt muß! Drum
13 schlag ich Frank-furt aus dem Sinn und wen-de mich, Gott weiß, wo-hin. Ich
will mein Glück pro - bie - ren, mar - schie - ren.

Populär gewordenes Lied aus dem Singspiel "Das Sonntagskind" (1793)
von Wenzel Müller

Wer nie - mals ei - nen Rausch ge - habt, das ist kein bra - ver Mann, ja, ja,

3.2.5 Franz Schubert: "Gefrorne Tränen" (Nr. 3 der "Winterreise")

Düsterer als die Müllerin-Lieder sind die Lieder der Winterreise. Sie enthalten fast keine äußere Handlung mehr. Alle Lieder stellen den unaufhaltsamen Weg des Wanderers durch eisige Winterlandschaft zum Tode dar. In den beiden ersten Liedern "Gute Nacht" ("Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus") und "Die Wetterfahne" erfährt man andeutungsweise eine Begründung: Seine Hoffnung auf Liebe, Ehe, Geborgenheit in der Gemeinschaft wird zunichte, weil ein Reicherer ihm vorgezogen wird. Die Winter-Bilder sind Metaphern für die Kälte der Welt. 'Winter' steht auch für gesellschaftliche Zustände bzw. für die Art, wie das Subjekt seine Umwelt und sich selbst erlebt.

Der Titel des Gedichts "Gefrorne Tränen" kennzeichnet in einem einprägsamen Bild die Stellung des lyrischen Ichs zur Außenwelt: Die Welt ist so kalt, daß die Tränen, der Ausdruck seines Leidens, zu Eis werden.

→ Wir stellen in einer Tabelle die Gegenbegriffe des Gedichts zusammen, die diesen Gegensatz zwischen dem 'warmen' Inneren des Ichs und der 'kalten' Welt ausdrücken.

Die Sinnfigur des Gedichts ist aber nicht nur durch diese Gegenbegriffe bestimmt, sondern zusätzlich durch zwei entgegengesetzte Vorgänge: der "Winter" versucht, z. T. schon erfolgreich, das Ich (repräsentiert durch die "Tränen") zum Erstarren zu bringen, und das Ich will, wohl vergeblich (vgl. den Konjunktiv "als wollte"), die Erstarrung lösen, das Eis zum Schmelzen bringen.

- Wie könnte man eine solche Sinnfigur vertonen? Wie kann man musikalisch "Erstarrung" bzw. "Leben, Bewegung..." darstellen (Parameter: Melodik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Artikulation u. a.). Wir formulieren mögliche musikalische Merkmale für die beiden Seiten der obigen Tabelle.
- Wir vergleichen unsere Erwartungen mit dem Vorspiel des Liedes. Wie hat Schubert die Sinnfigur des Gedichtes ins Musikalische transformiert?
- Wir hören das ganze Lied und analysieren, wie die Figuren des Vorspiels im Lied weiterentwickelt werden.
- Der Ton 'c' ist der "Eis"-Ton, der Ton 'des' ist der opponierende "Gefühlston". Welche Rolle spielt diese Konstellation im Vorspiels und im ganzen Lied? (c-des: Aufweichversuch, des-c: Rückfall in Starre, Seufzer)
- Wir hören verschiedene Interpretationen (Hüsch, Shirai) und charakterisieren sie nach dem Grad der realistischen bzw. formästhetischen Auffassung von Interpretation. Inwieweit versuchen die Interpreten Details, Widersprüche (z. B. zwischen Melodie und Begleitung), Gegensätze deutlich darzustellen? Inwieweit konzentrieren sie sich darauf, den 'großen Bogen', die 'schöne' Einheit des Ganzen in den Vordergrund zu stellen?
- Wir diskutieren die unterschiedlichen Auffassungen, indem wir am Lied selbst prüfen, inwieweit Schubert bei den charakterisierenden Figuren realistische Momente berücksichtigt bzw. inwieweit er mehr allgemein-stimmunghaft komponiert.
- Wir erörtern das ästhetische Problem anhand der Textauszüge aus Hegels Ästhetik (S. 94 und 96).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ca. 1820-1824):

"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche..

In: Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.

Franz Schubert: "Gefrorne Tränen"

Nicht zu langsam

5

Ge - fror - ne Trop - fen fal - len von

10

mei - nen Wan - gen ab, ob es mir denn ent - gan - gen, daß ich ge - wei - net hab? daß ich ge - wei - net hab?

15

20

decresc. Ei Trä - nen, mei - ne Trä - nen, und seid ihr gar so lau, daß ihr er - starrt zu

25

30

Ei - se, wie kü - ler Mor - gen - tau? Und dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü - hend

35

heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis, - ihr

40

dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü - hend heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des

45

50

(stark) gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis!

55

The image shows a page of a music book containing the score for Franz Schubert's 'Gefrorne Tränen'. The score is written in G minor, 3/4 time, and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The score is divided into systems, with measures 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 marked. The piano accompaniment features a variety of dynamics, including *pp*, *fp*, *fz*, *f*, *p*, and *pp*, and includes markings for *decresc.* and *cresc.*. The vocal line includes lyrics such as 'Ge - fror - ne Trop - fen fal - len von mei - nen Wan - gen ab, ob es mir denn ent - gan - gen, daß ich ge - wei - net hab? daß ich ge - wei - net hab? Ei Trä - nen, mei - ne Trä - nen, und seid ihr gar so lau, daß ihr er - starrt zu Ei - se, wie kü - ler Mor - gen - tau? Und dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü - hend heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis, - ihr dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü - hend heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis!'. The score ends with a double bar line at measure 55.

3.2.6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ca. 1820-1824)

"Die begleitende Musik

Aus dem, was ich bereits oben über die Stellung von Text und Musik zueinander gesagt habe, geht unmittelbar die Forderung hervor, daß in diesem ersten Gebiete sich der musikalische Ausdruck weit strenger einem bestimmten Inhalte anzuschließen habe als da, wo die Musik sich selbständig ihren eigenen Bewegungen und Eingebungen überlassen darf. Denn der Text gibt von Hause aus bestimmte Vorstellungen und entreißt dadurch das Bewußtsein jenem mehr träumerischen Elemente vorstellungsloser Empfindung, in welchem wir uns, ohne gestört zu sein, hier- und dorthin führen lassen und die Freiheit, aus einer Musik dies und das herauszuempfinden, uns von ihr so oder so bewegt zu fühlen, nicht aufzugeben brauchen. In dieser Verwebung nun aber muß sich die Musik nicht zu solcher Dienstbarkeit herunterbringen, daß sie, um in recht vollständiger Charakteristik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinströmen ihrer Bewegungen verliert und dadurch, statt ein auf sich selbst beruhendes Kunstwerk zu erschaffen, nur die verständige Künstlichkeit ausübt, die musikalischen Ausdrucksmittel zur möglichst getreuen Bezeichnung eines außerhalb ihrer und ohne sie bereits fertigen Inhaltes zu verwenden. Jeder merkbare Zwang, jede Hemmung der freien Produktion tut in dieser Rücksicht dem Eindrucke Abbruch. Auf der anderen Seite muß sich jedoch die Musik auch nicht, wie es jetzt bei den meisten neueren italienischen Komponisten Mode geworden ist, fast gänzlich von dem Inhalt des Textes, dessen Bestimmtheit dann als eine Fessel erscheint, emanzipieren und sich dem Charakter der selbständigen Musik durchaus nähern wollen. Die Kunst besteht im Gegenteil darin, sich mit dem Sinn der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung usf. zu erfüllen und aus dieser inneren Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden. So haben es alle großen Komponisten gemacht. Sie geben nichts den Worten Fremdes, aber sie lassen ebensowenig den freien Erguß der Töne, den ungestörten Gang und Verlauf der Komposition, die dadurch ihrer selbst und nicht bloß der Worte wegen da ist, vermissen.

Innerhalb dieser echten Freiheit lassen sich näher drei verschiedene Arten des Ausdrucks unterscheiden.

Den Beginn will ich mit dem machen, was man als das eigentlich Melodische im Ausdruck bezeichnen kann. Hier ist es die Empfindung, die tönende Seele, die für sich selbst werden und in ihrer Äußerung sich genießen soll.

Die menschliche Brust, die Stimmung des Gemüts macht überhaupt die Sphäre aus, in welcher sich der Komponist zu bewegen hat, und die Melodie, dies reine Ertönen des Inneren, ist die eigenste Seele der Musik. Denn wahrhaft seelenvollen Ausdruck erhält der Ton erst dadurch, daß eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt. In dieser Rücksicht ist schon der Naturschrei des Gefühls, der Schrei des Entsetzens z. B., das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermütiger Lust und Fröhlichkeit usf. höchst ausdrucksvoll, und ich habe deshalb auch oben schon diese Äußerungsweise als den Ausgangspunkt für die Musik bezeichnet, zugleich aber hinzugefügt, daß sie bei der Natürlichkeit als solcher nicht darf stehenbleiben. Hierin besonders unterscheiden sich wieder Musik und Malerei. Die Malerei kann oft die schönste und kunstgemäße Wirkung hervorbringen, wenn sie sich ganz in die wirkliche Gestalt, die Färbung und den Seelenausdruck eines vorhandenen Menschen in einer bestimmten Situation und Umgebung hineinlebt und, was sie so ganz durchdrungen und in sich aufgenommen hat, nun auch ganz in diese Lebendigkeit wiedergibt. Hier ist die Naturtreue, wenn sie mit der Kunstwahrheit zusammentrifft, vollständig an ihrer Stelle. Die Musik dagegen muß den Ausdruck der Empfindungen nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen und insofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei sich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechsel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodisch abgerundet wird.

Dies Melodische nun erhält eine nähere Bedeutung und Bestimmung in bezug auf das Ganze des menschlichen Geistes. Die schöne Kunst der Skulptur und Malerei bringt das geistige Innere hinaus zur äußeren Objektivität und befreit den Geist wieder aus dieser Äußerlichkeit des Anschauens dadurch, daß er einerseits sich selbst, Inneres, geistige Produktion darin wiederfindet, während andererseits der subjektiven Besonderheit, dem willkürlichen Vorstellen, Meinen und Reflektieren nichts gelassen wird, indem der Inhalt in seiner ganz bestimmten Individualität hinausgestellt ist. Die Musik hingegen hat, wie wir mehrfach sahen, für solch Objektivität nur das Element des Subjektiven selber, durch welches das Innere deshalb nur mit sich zusammengeht und in seiner Äußerung, in der die Empfindung sich aussingt, zu sich zurückkehrt. Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehenzubleiben, sondern im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerz noch frei und in ihrem Ergusse selig zu sein. Von dieser Art ist die wahrhaft idealische Musik, der melodische Ausdruck in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, so daß der Jubel nie in wüstes Toben ausartet und selbst die Klage die seligste Beruhigung gibt. Ich habe schon bei der italienischen Malerei davon gesprochen, daß auch in dem tiefsten Schmerze und der äußersten Zerrissenheit des Gemüts die Versöhnung mit sich nicht fehlen dürfe, die in Tränen und Leiden selbst noch den Zug der Ruhe und glücklichen Gewißheit bewahrt. Der Schmerz bleibt schön in einer tiefen Seele, wie auch im Harlekin noch Zierlichkeit und Grazie herrscht...

Wenn daher die Besonderheit der Empfindung dem Melodischen nicht fehlen darf, so soll die Musik dennoch, indem sie Leidenschaft und Phantasie in Tönen hinströmen läßt, die Seele, die in diese Empfindung sich versenkt, zugleich darüber erheben, sie über ihrem Inhalte schweben machen und so eine Region ihr bilden, wo die Zurücknahme aus ihrem Versenktsein, das reine Empfinden ihrer selbst ungehindert statthaben kann. Dies eigentlich macht das recht Sangbare, den Gesang einer Musik aus. Es ist dann nicht nur der Gang der bestimmten Empfindung als solcher, der Liebe, Sehnsucht, Fröhlichkeit usf., was zur Hauptsache wird, sondern das Innere, das darüber steht, in seinem Leiden wie in seiner Freude sich ausbreitet und seiner selbst genießt. Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend singt, um zu singen, als reine Naturproduktion, ohne weiteren Zweck und bestimmten Inhalt, so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht auch die italienische Musik, in welcher dies Prinzip insbesondere vorwaltet, wie die Poesie häufig in das melodische Klingen als solches über und kann leicht die Empfindung und deren bestimmten Ausdruck zu verlassen

scheinen oder wirklich verlassen, weil sie eben auf den Genuß der Kunst als Kunst, auf den Wohllaut der Seele in ihrer Selbstbefriedigung geht. Mehr oder weniger ist dies aber der Charakter des recht eigentlich Melodischen überhaupt. Die bloße Bestimmtheit des Ausdrucks, obschon sie auch da ist, hebt sich zugleich auf, indem das Herz nicht in anderes, Bestimmtes, sondern in das Vernehmen seiner selbst versunken ist und so allein, wie das Sichselbstanschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von seliger Innigkeit und Versöhnung gibt.

Wie nun in der Skulptur die idealische Schönheit, das Beruhen-auf-sich vorherrschen muß, die Malerei aber bereits weiter zur besonderen Charakteristik herausgeht und in der Energie des bestimmten Ausdrucks eine Hauptaufgabe erfüllt, so kann sich auch die Musik nicht mit dem Melodischen in der oben geschilderten Weise begnügen. Das bloße Sichselbstempfinden der Seele und das tönende Spiel des Sichvernehmens ist zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt und läuft Gefahr, sich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgesprochenen Inhalts zu entfernen, sondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht usf. in der Melodie widerklingen, so hat die wirkliche, konkrete Seele in der ernstesten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhalts, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen usf. ... Dadurch erhält die Musik die fernere Aufgabe, in betreff auf den bestimmten Inhalt und die besonderen Verhältnisse und Situationen, in welche das Gemüt sich eingelebt hat und in denen es nun sein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck selber die gleiche Besonderung zu geben. Denn die Musik hat es nicht mit dem Inneren als solchem, sondern mit dem erfüllten Inneren zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so daß nun nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüt, je mehr es sich mit seiner ganzen Macht auf irgendeine Besonderheit wirft, um so mehr zur steigenden Bewegung der Affekte und, jenem seligen Genuß der Seele in sich selbst gegenüber, zu Kämpfen und Zerrissenheit, zu Konflikten der Leidenschaften gegeneinander und überhaupt zu einer Tiefe der Besonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entsprechend ist. Das Nähere des Inhalts ist nun eben das, was der Text angibt. Bei dem eigentlich Melodischen, das sich auf dies Bestimmte weniger einläßt, bleiben die spezielleren Bezüge des Textes mehr nur nebensächlich. 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 denselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemütsston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modifiziert sind, dieselbe bleiben und durch diese Wiederkehr gerade, statt dem Eindruck Schaden zu tun, die Eindringlichkeit erhöhen. 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. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß auch 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. Bei vielen Kompositionen dagegen, welche bei jedem neuen Verse mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und selbst in Tonart von der vorhergehenden verschieden ist, sieht man gar nicht ein, warum, wären solche wesentliche Abänderungen wirklich notwendig, nicht auch das Gedicht selbst in Metrum, Rhythmus, Reimverschlingung usf. bei jedem Verse wechseln müßte."... Solch einem Inhalt nun hat sich die ebenso in ihrem Ausdruck charakteristische als melodische Musik gemäß zu machen. Damit dies möglich werde, muß nicht nur der Text den Ernst des Herzens, die Komik und tragische Größe der Leidenschaften, die Tiefen der religiösen Vorstellung und Empfindung, die Mächte und Schicksale der menschlichen Brust enthalten, sondern auch der Komponist muß seinerseits mit ganzem Gemüte dabei sein und diesen Gehalt mit vollem Herzen durchempfunden und durchgelebt haben.

Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen und das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, daß dem Melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestreute charakteristische Züge. So sucht z. B. die heutige dramatische Musik oft ihren Effekt in gewaltsamen Kontrasten, indem sie entgegengesetzte Leidenschaften kunstvollerweise kämpfend in ein und denselben Gang der Musik zusammenzwingt. Sie drückt so z. B. Fröhlichkeit, Hochzeit, Festgepränge aus und preßt dahinein ebenso Haß, Rache, Feindschaft, so daß zwischen Lust, Freude, Tanzmusik zugleich heftiger Zank und die widrigste Entzweiung tobt. Solche Kontraste der Zerrissenheit, die uns einheitslos von einer Seite zur anderen herüberstoßen, sind um so mehr gegen die Harmonie der Schönheit, in je schärferer Charakteristik sie unmittelbar entgegengesetztes verbinden, wo dann von Genuß und Rückkehr des Inneren zu sich in der Melodie nicht mehr die Rede sein kann. Überhaupt führt die Einigung des Melodischen und Charakteristischen die Gefahr mit sich, nach der Seite der bestimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Grenzen des musikalisch Schönen herauszuschreiten, besonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbstsucht, Bosheit, Heftigkeit und sonstige Extreme einseitiger Leidenschaften auszudrücken. Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen.

Das Ähnliche findet in Ansehung der besonderen charakterisierenden Züge statt. Werden diese nämlich für sich festgehalten und stark prononciert, so lösen sie sich leicht ab voneinander und werden nun gleichsam ruhend und selbständig, während in dem musikalischen Entfalten, das wesentlich Fortbewegung und in diesem Fortgang ein steter Bezug sein muß, die Isolierung sogleich in schädlicher Weise den Fluß und die Einheit stört.

Die wahrhaft musikalische Schönheit liegt nach diesen Seiten darin, daß zwar vom bloß Melodischen zum Charaktervollen fortgegangen wird, innerhalb dieser Besonderung aber das Melodische als die tragende, einende Seele bewahrt bleibt, wie z. B. im Charakteristischen der Raffaelischen Malerei sich der Ton der Schönheit immer noch erhält. Dann ist das Melodische bedeutungsvoll, aber in aller Bestimmtheit die hindurchdringende, zusammenhaltende Beseelung, und das charakteristisch Besondere erscheint nur als ein Heraussein bestimmter Seiten, die von innen her immer auf diese Einheit und Beseelung zurückgeführt werden. Hierin jedoch das rechte Maß zu treffen ist besonders in der Musik von größerer Schwierigkeit als in anderen Künsten, weil die Musik sich leichter zu diesen entgegengesetzten Ausdrucksweisen auseinanderwirft."

In: Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt am Main 1986, S. 195-210

3.3 Synästhetische Verschmelzung von Wort und Ton



Caspar David Friedrich: Mondaufgang am Meer, 1822, Berlin, Nationalgalerie

Carl Gustav Carus (1789-1869):

"Wenn der moderne Künstler, eingeklemmt zwischen die Räder einer in heftigem und sonderbarem Umschwunge begriffenen Zeit und bei der Reizbarkeit des poetischen Gemütes, seine Wunden nur um so tiefer empfinden muß, so tritt eine Nötigung in ihm hervor, diesem Schmerz in seiner Kunst eine Stimme zu geben. Daher der Ausdruck der Sehnsucht eigentlich vorherrschend ist in diesen Werken. Leichensteine und Abendröten, eingestürzte Abteien und Mondscheine, Nebel- und Winterbilder sowie Waldesdunkel mit sparsam durchbrechendem Himmelsblau sind solche Klagelaute einer unbefriedigten Existenz."

Zit. nach: Claus Sommerhage: Deutsche Romantik, Köln 1988, S. 85

In vielen Bildern hat Caspar David Friedrich diese Sehnsucht gemalt. Menschen wenden sich von der vordergründigen Realität ab und blicken, klein geworden und dem Betrachter den Rücken zukehrend, in einen unendlichen Raum, der eine Vorstellung des Ewigen, Transzendenten vermittelt. In den poetischen Naturbildern wird eine Ganzheit erlebbar, die in der Realität verloren gegangen ist. Auf dem Bild "Mondaufgang am Meer" (s. Abbildung) symbolisieren die heimkehrenden Schiffe - im vorderen Boot werden gerade die Segel eingezogen) - das sich zum Ende neigende Leben. Geheimnisvolle Grenzbereiche (hier die Übergangssituation zwischen Tag/Nacht, Leben/Tod) haben die Romantiker fasziniert, auch in den Künsten. Viele von ihnen waren Doppelbegabungen und in mehreren Künsten zu Hause. Vor allem die Poesie und die Musik werden als eine Einheit gesehen. Für Eichendorff sind Worte "Tasten des Gefühls", und Robert Schumann will eine 'poetische' (von Bildern, Visionen, Ideen inspirierte) Musik schreiben. In seinen Liedern wird die stärkere Verschmelzung von Wort und Ton vor allem daran bemerkbar, daß Gesangstimme und Klavierbegleitung nicht mehr, wie weitgehend noch bei Schubert, voneinander ablösbar sind.

3.3.1 Robert Schumann: "Zwielicht", Liederkreis op 39, Nr. 10 (1840)

Robert Schumann: "Florestan und Euseb sind meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte."

Joseph Eichendorff

Zwielicht

Dämmerung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume -
Was will dieses Graun bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
Laß es nicht alleine grasen,
Jäger ziehn im Wald und blasen,
Stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hienieden,
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,
Freundlich wohl mit Aug' und Munde,
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut gehet müde unter,
Hebt sich morgen neu geboren.
Manches bleibt in Nacht verloren -
Hüte dich, bleib wach und munter!

Nirgends ist romantisches Wesen besser erfaßt als in dem Bilde des Zwielfichts. Jeder ein-deutigen Begrenzung sich entziehend, ist die Romantik immer auch das Gegenteil von dem, als was sie gerade erscheint. Nicht nur der spätere Beobachter - man denke an Alfred Einsteins »Die Romantik in der Musik" (1950) oder an Elmar Bozzettis "Das Jahrhundert der Widersprüche" (Frankfurt 1992) - muß bei dem Versuch, die einzelnen Wesenszüge und Richtungen der Romantik zu beschreiben, auf ein festumrissenes Charakterbild verzichten und seine Zuflucht zum "Sowohl-als-auch", "Einerseits-andererseits" nehmen, auch die Romantiker selbst haben sich als innerlich gebrochen und zerrissen empfunden, wie die Häufigkeit der Doppelgängerthematik in der romantischen Literatur beweist. Gerade Robert Schumann hat dieses Gefühl des inneren Zwiespalts an sich erfahren in den Pseudonymen "Eusebius" und "Florestan" personifiziert. Schon seine frühen Werke, etwa die Papillons op. 2 und der Carneval op. 9, bezeugen seine Besessenheit von der Verdoppelung. Er ist also geradezu prädestiniert zur Vertonung dieses Gedichtes. Auf Grund dieser vorgegebenen Affinität gelingt die von der Romantik erstrebte synästhetische Verschmelzung von Wort und Ton hier so vollkommen, daß eins des anderen "Doppelgänger" wird, eins im anderen sich erkennt. Bedeutsam ist dabei, daß das Gedicht, da es eine typische Seite des romantischen (und damit Schumannschen) Charakters trifft, über die spezielle Vertonung hinaus auch Aufschluß gibt über die geistigen Hintergründe der Schumannschen Musik im allgemeinen, denn wesentliche Züge dieses Liedes sind integrierende Bestandteile der musikalischen Sprache Schumanns überhaupt.

Zwielficht bedeutet: "Das Licht, das Medium, in dem und durch das alle Gestalten erscheinen, hat sich ent-zweit, in ihm kann sich nichts mehr als das erklären, was es ist; noch sind die Dinge nicht in das allumfassende Dunkel der Nacht eingetreten, aber sie stehen auch nicht mehr, ihre Kontur zusammenhaltend, im Tage, sondern sind Doppelgänger ihrer selbst, sie und auch ein anderes." (Oskar Seidlin, Versuche über Eichendorff. Göttingen 1965, S. 241)

In dem für die Naturlyrik typischen Dreischritt wird in der ersten Strophe von den Bäumen und Wolken, in der zweiten von der Tierwelt und in der dritten schließlich vom Menschen gesprochen.

Alles ist im Fluß, nichts ist beständig. Konkretes wird in Bewegung aufgelöst: die Dämm'ung spreitet die Flügel, die Bäume rühren sich schaurig, die Wolken ziehn. Der Blick wird abgezogen in einen gestaltlosen, uferlosen Raum. Realität und Traum werden ununterscheidbar ("Wolken ziehn wie schwere Träume"). Die Grenzverwirrung erfaßt sogar das einzelne Wort. Begriffe wie "schaurig" und "Grau'n" gehören sowohl der visuellen als auch der psychologischen Sphäre an. Außen und Innen, Natur und Mensch spiegeln einander. Eichendorff lenkt schon in der 2. Zeile durch den Begriff "schaurig" und in der 3. Zeile durch den Vergleich "Wolken - Träume" den Blick von außen nach innen und hält in dem doppeldeutigen "Grau'n" der 4. Zeile diese wechselseitige Bezogenheit aufrecht. Unruhig und sprunghaft ist auch die Komposition der Strophe. Auf die chiastisch gebauten drei ersten Zeilen (Subjekt - Objekt, Objekt - Subjekt, Subjekt-Objekt), die die Situation suggestiv beschreiben, folgt eine Frage des Ich, die sozusagen von außen in die Situation hineingesprochen wird und die Kontinuität des Gedichts aufbricht. (Der Gedankenstrich ist das äußere Zeichen dafür.)

Die 2. Strophe spricht die Gefährlichkeit des Zwielfichts konkret an in dem Bild des Rehs und der Jäger. Das "lieb vor ändern" deutet an, daß hier die Verlässlichkeit menschlicher Beziehungen (Liebe, Ehe) gemeint ist. Die beiden ersten Zeilen bleiben - im Anschluß an den Schluß der 1. Strophe - noch überwiegend außerhalb der Situation und sprechen ein Du (das könnte auch das Ich sein!) mit unverhüllter Warnung an. Die beiden letzten Zeilen wenden sich wieder der Situation zu und lassen das deutliche Bild mit der letzten Zeile ("Stimmen hin und wieder wandern") wieder in richtungsloser Unklarheit versinken.

In der 3. Strophe ("Hast du einen Freund hienieden") wird die Bedrohung noch unverhüllter ausgesprochen ("trau' ihm nicht"). Das Bild des sicheren Friedens ist tückisch, nur Fassade oder Illusion, und schlägt ins Gegenteil um.

Die 4. Strophe löst sich aus der Vision und erhebt sich endgültig auf die Ebene des Bewußtseins. Es wird der Versuch gemacht, das Zerfließende, von der Spaltung Bedrohte wenigstens in eine Regel zu fassen. Andererseits steht auch die 4. Strophe noch unter dem Gesetz des Zwielfichts. Der nüchterne, rationale Ton, in dem hier definiert wird, ist in Wirklichkeit nur der Versuch einer Distanzierung. Es bleibt ein großer Unsicherheitsfaktor: "Manches geht in Nacht verloren." Die Strophe zerbricht nach der 3. Zeile. Was bleibt, ist der ohnmächtige Versuch, das "Manches geht in Nacht verloren" zu übertäuben durch den Aufruf zu Wachheit und Munterkeit. Der gescheiterte Versuch der "definitio" schlägt um in die "evocatio" (Beschwörung). Das "Hüte dich, sei wach und munter!" führt aus dem Gedicht heraus, scheint beziehungslos neben ihm zu stehen.

→ Wir analysieren von den wichtigen Aspekten der Gedichtinterpretation her die Schumannsche Komposition.

→ Wir beziehen in unsere Analyse auch die Informationen auf S. 100 mit ein.

Schumann benutzt in "Zwielicht" folgende alte Figuren:

1. Imitatio per arsin et thesin (Nachahmung auf Hebung und Senkung, also eine Engführung im Abstand einer Zählzeit)

Palestrina: Missa ad Fugam (1555), Amen des Credo



Die Verwendung der alten polyphonen Figur der imitatio per arsin et thesin ist keine bloße archaisierende Attitüde, sondern zutiefst auf die verwirrende und bedrohliche Situation bezogen. Schumann empfand die "wunderbare Verflechtung der Töne" in der kontrapunktischen Kunst Bachs als etwas "Kühn-Labyrinthisches" (zit. nach: Georg von Dadelsen, Robert Schumann und die Musik Bachs, AfMw XIV, 1957, S. 49). Einen äußeren Bezugspunkt gibt die Gedichtstelle "Stimmen hin und wieder wandern". Nimmt man einige Äußerungen aus E. T. A. Hoffmanns "Kreisleriana", die auf Schumann nachhaltig eingewirkt haben, hinzu, dann ergeben sich weitere Berührungen mit tragenden Begriffen des Gedichts ("schaurig", "Grau'n"): Hoffmann spricht von den "schauerlich geheimnisvollen Kombinationen" des Kontrapunkts und sagt, daß ihm manchmal beim Lesen der Werke J. S. Bachs "die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken". (Zit. nach: Paul Friedrich Scherber (Hg.): E. T. A. Hoffmann, Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 54 und S. 58)

Joseph Eybler: 4. Messe (1829)
"genitum, non factum, consubstantialem patri"



Wolfgang Amadeus Mozart:
Ouverture zu "Don Giovanni" (1787)



2. Kreuzsymbol (liegendes X = Chi, vgl. S. 48 und 82)



3. Dubitatio (Zwei-fel, vgl. S. 48))



Eine besondere, auch persönliche Bedeutung, hat das

E-H-E-Symbol:



Schumann bringt damit seine biographische Situation in die Komposition ein: 1839/40, zur Zeit der Entstehung dieses Liedes ficht er gerade einen schweren und langen Kampf um eine Ehe mit Clara, der Tochter seines Lehrers Friedrich Wieck, aus. Wieck versucht auf jede nur mögliche Art diese Ehe zu verhindern, weil er Claras erfolgreiche Karriere als Konzertpianistin gefährdet sieht. Wieck scheut bei der Verfolgung seines Plans nicht einmal vor einem gerichtlichen Prozeß zurück, in dem er Schumann auf die übelste und ehrenrührigste Weise verleumdet. Schumann gerät in eine schwere Nervenkrise.



Clara Wieck. Federzeichnung von Elwine von Leyser, 1836
(Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin. Gülke: Schumann)

Langsam

5

10

p Dämm'ung will die Flü - gel spreiten, schau - rig rüh - ren sich die Bäume, Wol - ken ziehn wie schwe - re Träume, was will dieses Grau'n be -

ritard.

pp

15

p *Im Tempo* deu - ten? Hast ein Reh du, lieb vor an - dern, laß es nicht al - lei - ne gra - sen, Jä - ger zieh'n im Wald und bla - sen,

ritard.

Im Tempo

p

20

p *Im Tempo* Stimmen hin und wie - der wan - dern. Hast du ei - nen Freund hie - nie - den, trau' ihm nicht zu die - ser Stun - de,

ritard.

pp

Im Tempo

25

freund - lich wohl mit Aug' und Mun - de, sinnt er Krieg im tück' - schen Frie - den. Was heut ge - het mü - de un - ter,

p

pp

35

hebt sich mor - gen neu - ge - bo - ren. manches geht in Nacht ver - lo - ren, hü - te dich, sei wach und munter!

40

Robert Schumann: "Mondnacht"

Zart, heimlich

5 *p*

Es war als hätt' der Him - mel

10 *p* *ritard.*

die Er - de still ge - küßt, daß sie im Blü - ten - schim - mer von

20 25

ihm nur träu - men müßt'.

30 *p* *ritard.*

Die Luft ging durch die Fel - der, die Äh - ren wog - ten sacht, es

40 45 *ritard.*

rausch - ten leis' die Wäl - der, so stern - klar war die Nacht. Und mei - ne

50 *ritard.*

See - le spann - te weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die

55
stil - len Lan - de, als flö - ge sie nach Haus.
60

65

Peter Andraschke:

"Schumanns Vertonungen von Eichendorff-Texten sind oft kongeniale Auseinandersetzungen: nicht in dem Sinne einer Verdoppelung des Poetischen mit musikalischen Mitteln, sondern indem die Lyrik kompositorisch neu beleuchtet und erdacht wird. Zu den bereits in der Sprache enthaltenen Bedeutungen treten eigene und weiterführende schöpferische Einsichten und Ansätze hinzu. Dies sei am Beginn der Mondnacht kurz erläutert, einem Lied, das vielen als Paradigma der deutschen Romantik gilt.

Das Vorspiel öffnet einen immensen Klangraum vom H bis zum cis^{'''}, der leise einsetzt und schon von fern herzukommen scheint. Dieser weite, über mehr als vier Oktaven reichende Ambitus wird dann bis zum sechsten Takt auf die knappst mögliche Distanz verengt, zur Sekunde h'- cis'. Mit deren oberem Ton setzt die Singstimme ein: Es war als hätt' der Himmel / die Erde still geküßt. Dieses mythische Bild des Himmelskusses für die Erde, das seit der Antike tradiert und schöpferisch gestaltet wird, ist mit Schumanns Musik zu Klang geworden. Eichendorff formuliert es bewußt unreal und benützt den Konjunktiv. Schumann nimmt dies musikalisch auf. Er verzichtet zunächst auf eine eindeutige Festlegung der Tonart und spart den Grunddreiklang E-Dur bis zum Takt 10 aus. Bis dorthin, insbesondere ab Takt 6, ist die Musik in eine unwirkliche, flimmernde Atmosphäre getaucht, in eine zauberhafte Klangimpression, die bestimmt ist durch Verwandlungen von Dissonanzen zu Dominantklängen, deren Auflösung und erneute Verfremdung. Die Vortragsanweisung verdeutlicht es. Sie lautet: zart, heimlich. Schumann fand zu ihr erst im Verlauf des Kompositionsprozesses, ursprünglich lautete sie unverbindlicher: zart, leise.

Der regelmäßige, schlichte Dreierhythmus der Singstimme nimmt das jambische Versmaß auf. Der Vortrag ist syllabisch. Er wird dort abgewandelt und bereichert, wo es zur besonderen Textausdeutung erforderlich ist. Im Takt 8, zu den Worten als hätt' der Himmel, führt die Bewegung gleichsam himmelaufwärts zum höchsten Ton der Singstimme in diesem Lied. Der schwebende Klang, der für einen Augenblick dadurch entsteht, daß sich die Töne e' (der Grundton) und eis'' (ein tonartfremder Ton) auf der gleichen Zählzeit begegnen und klanglich aneinander reiben, ereignet sich zum sprachlichen Konjunktiv. Dies mag musikalisch feinsinnig darauf verweisen, daß die intime Verbindung zwischen Himmel und Erde sich nicht in der Realität, sondern im Bild vollzieht. Im Takt 12 sind die Worte still geküßt besonders gestaltet: durch eine Bebung in der Singstimme und durch die Dynamik, die im Takt 11 vorsichtig anhebt und zum Wort still wieder zurückgenommen wird. Es zeugt von Eichendorffs planvoller poetischer Konzeption, daß diese besonderen kompositorischen Ausdeutungen auch bei der Wiederverkehr der Musik für die beiden nächsten Verse ihren Sinn behalten. Die musikalische Struktur zum Konjunktiv im Takt 8 paßt auch auf das Bild des Blütenschimmers im Takt 16, und die Wendung zu still geküßt verbindet sich gleichwohl mit von ihm nur träumen müßt in den Takten 20f. Hier ist ein langes Dahinträumen durch die auffallende Längung des Schlußtones komponiert.

Neben diesen geradezu tonmalerischen Ausdeutungen, die auf Textdetails ganz im Eichendorffschen Sinn eingehen, führt Schumann an manchen Stellen dem Text eine eigene und persönliche Bedeutung zu. Durch das lange Herausögern erhält das erste Erscheinen des Grunddreiklanges in den Takten 10ff. eine besondere Aufmerksamkeit. Schumann hat dies als Klangergebnis komponiert: die Tonika bleibt drei Takte lang unangetastet, und die großen Intervalle im Baß sind von der zuvor in kleinen Schritten geführten Unterstimme deutlich unterschieden. So kommt ihre Tonfolge sehr klar heraus: E - H - E... Diese Ton-Buchstaben-Metapher, sie kommt auch im zehnten Stück des Liederkreises, dem Zwielficht vor, bringt die biographische Situation Schumanns zur Zeit der Entstehung in die Komposition ein, die Bemühungen, gegen den Willen von Claras Vater eine Eheschließung durchzusetzen. "Ehe" sei ein sehr musikalisches Wort, äußert sich Robert Schumann in einem Brief an Clara in dieser Zeit. Und wie im zweiten Durchgang der Tonfolge an Stelle des erwarteten E ein Eis erklingt und die Musik wieder in die zart-heimliche Sphäre des Anfangs taucht, auch darin mag eine private Bedeutung mitschwingen. Aus dem Wissen dieser Konzeption erhält der Brautkuß zwischen Himmel und Erde und auch der Schluß des Liedes zusätzlich einen persönlichen Sinn. Der Wunsch, nach Hause zu gelangen, besitzt hier nicht mehr allein die religiöse Bedeutung, die ihm Eichendorff zugedacht hat."

Zit. nach: Matthias Wendt (Hg.): Schumann und seine Dichter, Mainz 1993, S. 161f.

4 Die neue Einheit von Wort, Ton und Gebärde

4. 1. Wagners Konzeption des 'Dramas'

Die Entwicklung der Oper ist geprägt von dem Widerstreit der beiden Grundauffassungen über das Wesen der Musik, wie sie in den griechischen Entstehungsmythen (S. ..) vorformuliert sind. Die heteronomieästhetische Auffassung, für die die Musik eine 'fremdbestimmte' Kunst ist, weist der Musik die Darstellung objektiver oder subjektiver Gegebenheiten im Sinne des barocken Nachahmungsprinzips oder im Sinne des späteren Ausdrucksprinzips, wie es im Sturm und Drang definiert wurde, zu. Die autonomieästhetische Auffassung, für die die Musik eine 'selbstbestimmte' Kunst ist, sieht in der Musik ein sich selbst genügendes Form- und Strukturspiel, das als einzigen Außenbezug die Symbolfunktion hat (etwa: 'Abbild der Sphärenharmonie' oder: 'Abbild der Musik der Engel'). In der Regel stellen die historischen Musikstile eine Mischung beider Prinzipien dar. War für die ersten Opernkomponisten die Anlehnung an die Sprache das zentrale Anliegen, so drangen doch bald mehr und mehr musikbestimmte Formen (Solo-Arien, Duette, Chöre usw.) in den Vordergrund. So sah sich Christoph Willibald Gluck (1714 - 1787) zu einer Opernreform genötigt. In seiner Reformoper "Orfeo ed Eurydice" (1762) versucht er, die Musik wieder ausschließlich in den Dienst des Dramas zu stellen und die in der barocken Tradition gewachsenen 'Auswüchse' - ausuferndes Virtuositentum, typisierte Musikformen und Affekte, stereotype Handlungsgerüste, die seiner Meinung nach nur den Anlaß für typisierte Musik-Nummern bilden - zurückzuschneiden. Im Vorwort zu "Alceste" (1767) nennt er Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit als Grundprinzipien des Schönen. In seiner Musik will er die handelnden Personen psychologisch wahrheitsgetreu darstellen. Der Chor und die Tanzeinlagen werden ganz im Sinne des antiken Dramas eingesetzt, wie ja auch die genannten Sujets schon auf das antike Drama verweisen.

Daß Glucks Reform aber keinen durchschlagenden Erfolg hatte, zeigt folgender Text von Herder:

Johann Gottfried Herder:
"OPER DER ZUKUNFT"

Wo die Oper jetzt stehe, wissen wir; auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Dekoration, fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel. Den Operndichter nennet man jetzt kaum; seine Worte, die man auch selten versteht, und die noch seltener des Verstehens wert sind, geben dem Tonkünstler nur Anlaß zu seinen musikalischen Gedanken, dem Dekorateur zu seinen Dekorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Dekorationen ohne eine verständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper rein musikalisch.

Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffes gewonnen oder verloren? Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben; er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust; höchstens passet er sie der Kehle an, die sie hinwirbelt. Als Tondichter aber, als Sprecher und Wirker der Empfindung hat er gewiß verloren. Spazieren seine Töne in der Luft, verschlingen sie sich nicht unmittelbar mit Worten und Szenen der Empfindung: so dringen sie nie ans Herz, sie bleiben im Ohre. Bearbeitet er einen unwürdigen, gar schändlichen Stoff, muß seine süßen Töne an Laffereien, an eine Persiflage alles Großen, Guten und Schönen verschwenden; o wie bedauern wir den Tonschöpfer! Wie bedauern wir, zauberischer Mozart, dich in deinem *Così fan tutte*, *Figaro*, *Don Juan*. Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Szenen ins Fegefeuer, wo nicht gar tiefer. Läßt der Tonkünstler sich gar hinreißen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen, die Empfindungen zu kauen und wieder zu kauen, zu kadenzieren - Unmut erregt er statt Dank und Entzückung in unsrer Seele! Schnüret er endlich seine Kunstmaschine Sängern und Sängerinnen so an die Kehle, daß Held und Heldin darüber zu Spott werden, folgt er dem Trödelkram sogenannt weicher Empfindungen bis zu Szenen ausgelassener Frechheit: wie? hätte er gewonnen? und nicht das Beste, den Zauber seiner Kunst, die höchste Einwirkung aufs menschliche Gemüt verloren?

Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsieht. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musiker brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, steigt er hinab und läßt, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtet, zuläßt, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer; und vielleicht eifert ihm bald jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe, und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind."

In: "Zertsreute Blätter", 1798. Zit. nach: Friedrich Springorum (Hg.): *Geschenk der Musik*, München 1957, S. 227f.

Der Text wirkt wie eine prophetische Voraussage Wagners, der noch radikaler als Gluck auf das 'Drama' rekurriert. Er vermeidet den Begriff Oper und spricht ausschließlich vom Drama. Der Begriff Musikdrama, den man in der Literatur immer im Zusammenhang mit Wagner findet, stammt nicht von Wagner selbst.

In dem folgenden Textauszug aus seiner Schrift "Zukunftsmusik" legt Wagner dar, was ihn zu seiner Neukonzeption des Dramas veranlaßt hat.

- Wir erarbeiten den 1. Teil (S. 107 bis rechte Spalte Z. 10) des Auszugs aus Wagners "Zukunftsmusik" gemeinsam.
- Die folgenden Passagen bearbeiten wir als Referatsthemen:
 - S. 107, r. Sp., Z. 11 - S. 108, r. Sp., Z. 35:
Wie sieht Wagner die Entwicklung der Musik?
 - S. 108, r. Sp., Z. 36 - S. 109, r. Sp., Z. 2:
Welche Entwicklung hat die Sprache genommen? Warum verlangt die Sprache nach einer neuen Verschmelzung mit der Musik? Wie muß diese neue Form der Dichtung beschaffen sein?
 - S. 109, r. Sp., Z. 3 - Schluß (S, 110):
Wie muß die musik des 'Dramas' sich von der Bisherigen Opernmusik unterscheiden?

Richard Wagner (1860): Zukunftsmusik

"Anhaltender fesselte mich sodann die Erforschung des Charakters jener beklagten Auflösung des großen griechischen Kunstwerkes. Hier gewahrte ich zunächst die auffallende Erscheinung der Auflösung und Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunstzweige. Aus dem allmächtigen Vereine, in welchem sie, gemeinschaftlich zu einem Zwecke wirkend, es ermöglicht hatten, dem gesammten Volke die erhabensten und tiefsten Absichten der Menschheit allgemein verständlich zu erschließen, lösten die einzelnen Kunstbestandtheile sich los, um fortan nicht mehr die begeisterten Lehrer der Öffentlichkeit, sondern der tröstliche Zeitvertreib des speziellen Kunstliebhabers zu werden, so daß, während der Volksmenge Gladiatorenkämpfe und Thiergefächte zur öffentlichen Belustigung vorgeführt wurden, der Gebildetere sich in der Einsamkeit mit Litteratur und Malerei beschäftigte. Wichtig war es mir nun vor Allem, daß ich erkennen zu müssen glaubte, wie die einzelnen, getrennt fortgebildeten Kunstarten, so sehr auch von großen Genie's ihre Ausdrucksfähigkeit schließlich entwickelt und gesteigert wurde, dennoch, ohne in Widernatürlichkeit und entschiedene Fehlerhaftigkeit zu verfallen, nie darauf abzielen konnten, in irgendwelcher Weise jenes allvermögende Kunstwerk zu ersetzen, welches eben nur ihrer Vereinigung hervorzubringen möglich war. Mit den Aussagen der bedeutendsten Kunstkritiker, mit den Untersuchungen z. B. eines Lessing über die Grenzen der Malerei und der Dichtkunst an der Hand, glaubte ich zu der Einsicht zu gelangen, daß jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt, die ihn schließlich an die Gränze desselben führt, und daß er diese Gränze, ohne die Gefahr, sich in das Unverständliche und absolut Phantastische, ja Absurde zu verlieren, nicht überschreiten kann. An diesen Punkte glaubte ich in ihm deutlich das Verlangen zu erkennen, der anderen, von diesem Punkte aus einzig vermögenden, verwandten Kunst die Hand zu bieten; und mußte es mich, im Hinblick auf mein Ideal, lebhaft interessiren, diese Tendenzen in jeder besonderen Kunst zu verfolgen, so glaubte ich schließlich im Verhältniß der Poesie zur Musik diese Tendenz am deutlichsten und (namentlich in Gegenwart der ungemainen Bedeutung der neueren Musik) am auffallendsten nachweisen zu können. Indem ich mir auf diese Weise dasjenige Kunstwerk vorzustellen suchte, in welchem alle einzelnen Kunstarten, zu ihrer eigenen höchsten Vervollkommnung, sich zu vereinigen hätten, traf ich von selbst auf den bewußten Anblick desjenigen Ideals, das unbewußt sich allmählich in mir gebildet und dem verlangenden Künstler vorgeschwebt hatte...

Es fragt sich jetzt nur, wie es dem Musiker möglich gewesen sein sollte, der Oper die ideale Bedeutung zu geben, wenn der Dichter, in seiner praktischen Berührung mit ihr, nicht einmal die Anforderungen, die wir an jedes vernünftige Schauspiel machen, aufrecht erhalten konnte? Dem Musiker, der, stets nur in der Ausbildung eben jener rein musikalischen Formen begriffen, nichts Anderes als ein Feld zur Ausübung seines spezifischen musikalischen Talentes vor sich sah? ...

Um die für ihre Wirksamkeit so entscheidend gedachte Theilnahme des Dichters mir als eine freiwillige und von diesem selbst ersehnte darzustellen, beachtete ich vor Allem die oben bereits berührten, wiederholt und bedeutungsvoll ausgesprochenen Hoffnungen und Wünsche großer Dichter, in der Oper ein ideales Kunstgenre erreicht zu sehen. Ich suchte den Sinn dieser Neigung mir zu erklären und glaubte ihn in dem natürlichen Verlangen des Dichters zu finden, welcher für die Konzeption wie für die Form ihn bestimmt, das Material des abstrakten Begriffes, die Sprache, in einer Weise zu verwenden, daß es auf das Gefühl selbst wirke...; in seiner Sprache sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche

unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen notwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn endlich an der Gränze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar bereits berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde...

Bei den Griechen kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedichte, die Gesetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmten, daß die griechische Musik (unter welcher die Poesie fast immer mit verstanden war) nur als der in Tönen und Worten sich aussprechende Tanz angesehen werden kann. Diese im Volke lebenden, ursprünglich der heidnischen Götterfeier angehörenden Tanzweisen waren es, welche, den Inbegriff aller antiken Musik ausmachend, von den frühesten christlichen Gemeinden zur Feier auch ihres allmählich sich ausbildenden Gottesdienstes verwendet wurden. Diese ernste Feier, welche den Tanz als weltlich und gottlos völlig ausschloß, ließ natürlich auch das Wesentliche der antiken Melodie, den ungemein lebhaften und wechselvollen Rhythmus, ausfallen, wodurch die Melodie den rhythmisch gänzlich unaccentuirten Charakter des noch heute in unseren Kirchen gebräuchlichen Choraes annahm... Den Ausdruck der Melodie, seinem innersten Sinne gemäß, zu heben, erfand nun aber der christliche Geist die vielstimmige Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Akkordes, welcher durch seinen charakteristischen Wechsel den Ausdruck der Melodie fortan motivirte, wie zuvor ihn der Rhythmus bedungen hatte. Zu welcher wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weise gekanntem Ausdrucke die melodische Phrase hierdurch gelangte, ersehen wir mit stets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meisterwerken der italienischen Kirchenmusik. Die verschiedenen Stimmen, welche ursprünglich nur bestimmt waren, den untergelegten harmonischen Akkord mit der Note der Melodie zugleich zu Gehör zu bringen, erhielten hier endlich selbst eine frei und ausdrucksvoll fortschreitende Entwicklung, so daß mit Hilfe der sogenannten kontrapunktischen Kunstmusik jede dieser, der eigentlichen Melodie (dem sogenannten Canto fermo) untergelegten Stimmen mit selbständigem Ausdruck sich bewegte, wodurch, eben in den Werken der hochgeweihtesten Meister, ein solcher kirchlicher Gesang in seinem Vortrage eine so wunderbare, das Herz bis in das tiefste Innere erregende Wirkung hervorbrachte, daß durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer anderen Kunst sich ihr vergleichen kann.

... Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch für die Anwendung der Musik beim Italiener die Oberhand gewann, half man sich am leichtesten dadurch, daß man der Melodie ihre ursprüngliche rhythmische Eigenschaft wiedergab und für den Gesang sie ebenso wie früher für den Tanz verwandte. Die auffallenden Inkongruenzen des modernen, im Einklange mit der christlichen Melodie entwickelten Verses mit dieser ihm aufgelegten Tanzmelodie, übergehe ich hier besonders nachzuweisen und möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß diese Melodie gegen diesen Vers sich fast ganz indifferent verhielt und ihre variationenhafte Bewegung endlich einzig vom Gesangsvirtuosen sich diktiren ließ. Was uns jedoch am meisten bestimmt, die Ausbildung dieser Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortschritt zu bezeichnen, ist, daß sie ganz unleugbar die ungemein wichtige Erfindung der christlichen Musik, die Harmonie und die sie verkörpernde Polyphonie, für sich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmonischen Grundlage von solcher Dürftigkeit, daß sie der Begleitung füglich ganz

entbehren kann, hat die italienische Opernmelodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile sich mit einem so ärmlichen periodischen Bau begnügt, daß der gebildete Musiker unserer Zeit mit traurigem Erstaunen vor dieser kärglichen, fast kindischen Kunstform steht, deren enge Grenzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilen.

Eine eigenthümliche neue Bedeutung gewann dagegen derselbe Trieb nach Verweltlichung der christlichen Kirchenmusik in Deutschland. Auch deutsche Meister gingen wieder auf die ursprüngliche rhythmische Melodie zurück, wie sie neben der Kirchenmusik im Volke als nationale Tanzweise ununterbrochen fortgelebt hatte. Statt aber die reiche Harmonie der christlichen Kirchenmusik fahren zu lassen, suchten diese Meister vielmehr im Vereine mit der lebhaft bewegten rhythmischen Melodie auch die Harmonie zugleich neu auszubilden, und zwar in der Weise, daß Rhythmus und Harmonie gleichmäßig im Ausdruck der Melodie zusammentrafen. Hierbei ward die selbständig sich bewegende Polyphonie nicht nur beibehalten, sondern bis zu der Höhe ausgebildet, wo jede der Stimmen, vermöge der kontrapunktischen Kunst, selbständig am Vortrage der rhythmischen Melodie theilnahm, so daß die Melodie nicht mehr nur im ursprünglichen Canto fermo, sondern in jeder der begleitenden Stimmen ebenfalls sich vortrug...

Aber eine noch freiere und bis zum feinsten, mannigfaltigsten Ausdruck gesteigerte Entwicklung sollte die hier bezeichnete Ausbildung der rhythmischen Melodie auf der Grundlage der christlichen Harmonie, endlich in der Instrumentalmusik gewinnen. Ohne zunächst auf die intensive Bedeutung des Orchesters Rücksicht zu nehmen, erlaube ich mir, Ihre Aufmerksamkeit hier zuerst nur auf die formelle Erweiterung der ursprünglichen Tanzmelodie zu lenken. Durch die Ausbildung des Quartettes der Streichinstrumente bemächtigte sich die polyphone Richtung der selbständigen Behandlung der verschiedenen Stimmen, in gleicher Weise wie der Gesangsstimmen in der Kirchenmusik, auch des Orchesters, und emanzipirte dieses somit aus der unterwürfigen Stellung, in der es bis dahin, wie noch heute in der italienischen Oper, eben nur zur rhythmisch-harmonischen Begleitung verwendet wurde. Höchst interessant und über das Wesen aller musikalischen Form einzig aufklärend ist es nun, zu beobachten, wie alles Trachten der deutschen Meister darauf ausging, der einfachen Tanzmelodie, von Instrumenten selbständig vorgelesen, eine allmählich immer reichere und breitere Entwicklung zu geben. Diese Melodie bestand ursprünglich nur aus einer kurzen Periode von wesentlichen vier Takten, welche verdoppelt oder auch vervierfacht wurden; ihr eine größere Ausdehnung zu geben, und so zu einer breiteren Form zu gelangen, in welcher auch die Harmonie sich reicher entwickeln könne, scheint die Grundtendenz unserer Meister gewesen zu sein. Die eigenthümliche Kunstform der Fuge, auf die Tanzmelodie angewandt, gab Veranlassung zur Erweiterung auch der Zeitdauer des Stückes dadurch, daß diese Melodie in allen Stimmen abwechselnd vorgetragen, bald in Verkürzungen, bald in Verlängerungen, durch harmonische Modulation in wechselndem Lichte gezeigt, durch kontrapunktische Neben- und Gegenthemen in interessanter Bewegung erhalten wurde. Ein zweites Verfahren bestand darin, daß man mehrere Tanzmelodien an einander fügte, sie je nach ihrem charakteristischen Ausdrucke mit einander abwechseln ließ, und ihre Verbindungen durch Übergänge, in welchen die kontrapunktische Kunst sich besonders hilfreich zeigte, herstellte. Auf dieser einfachen Grundlage bildete sich das eigenthümliche Kunstwerk der Symphonie aus. Haydn war der geniale Meister, der diese Form zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab. Während die italienische Opernmelodie bei ihrem dürftigen formellen

Bau verblieben war, hatte sie jedoch im Munde der begabtesten und gefühlvollsten Sänger, getragen vom Athem des edelsten Musikorganes, eine den deutschen Meistern bis dahin unbekannt sinnlich-anmuthige Färbung erhalten, deren süßer Wohlklang ihren Instrumentalmelodien abging. Mozart war es, der dieses Zaubers inne ward und, indem er der italienischen Oper die reichere Entwicklung der deutschen Instrumentalkompositionsweise zuführte, den vollen Wohlklang der italienischen Gesangsweise der Orchestermelodie wiederum mittheilte. Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen hat.

In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniß hatte, als hier mit einer bisher unbekannt Andauer der rein musikalische Ausdruck in den undenklich mannigfaltigsten Nüancen den Zuhörer fesselt... So muß uns die Symphonie geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, daß er mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.

Die metaphysische Nothwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten scheint mir in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen zu liegen. Betrachten wir die Geschichte der Entwicklung dieser Sprachen näher, so treffen wir noch heute in den sogenannten Wortwurzeln auf einen Ursprung, der uns deutlich zeigt, wie im ersten Anfange die Bildung des Begriffes von einem Gegenstande fast ganz mit dem subjektiven Gefühle davon zusammenfiel, und die Annahme, daß die erste Sprache der Menschen eine große Ähnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muß, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen. Von einer jedenfalls ganz sinnlich subjektiv gefühlten Bedeutung der Worte aus entwickelte sich die menschliche Sprache in einem immer abstrakteren Sinne in der Weise, daß endlich eine nur noch konventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühl allen Antheil an dem Verständnisse derselben entzog, wie auch ihre Fügung und Konstruktion gänzlich nur noch von zu erlernenden Regeln abhängig gemacht wurde... Seitdem nun die modernen europäischen Sprachen, noch dazu in verschiedene Stämme getheilt, mit immer ersichtlicherer Tendenz ihrer rein konventionellen Ausbildung folgten, entwickelte sich andererseits die Musik zu einem bisher der Welt unbekanntem Vermögen des Ausdruckes. Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Civilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigenthümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich ausdrücken könnte. Die ganz ungemene Popularität der Musik in unserer Zeit, die stets wachsende und bis in alle Schichten der Gesellschaft sich ausbreitende Theilnahme an den Produktionen der tiefstnigsten Musikgenre's, der immer gesteigerte Eifer, die musikalische Ausbildung zu einem wesentlichen Theile der Erziehung zu bestimmen, dieß Alles, wie es klar ersichtlich und unleugbar ist, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, daß mit der modernen Entwicklung der Musik einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen

worden ist, und die Musik, so unverständlich ihre Sprache nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nöthigung zu ihrem Verständnisse in sich schließen muß, als eben jene Gesetze sie enthalten.

Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniß dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen. Entweder gänzlich Übertreten in das Feld der Abstraktion, reine Kombination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dieß leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erschlossen worden ist.

Den Weg hierzu wird die Poesie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Musik als ihr eigenes, innigstes Verlangen erkennen, sobald sie an der Musik selbst ein Bedürfniß inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunst stillen kann. Um dieses Bedürfniß zu erklären, bestätigen wir zunächst die unverilgbare Eigenthümlichkeit des menschlichen Wahrnehmungsprozesses, welche ihn zum Auffinden der Gesetze der Kausalität drängt, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erscheinung er sich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines symphonischen Tonstückes bringt diese Frage nicht gänzlich zum Schweigen... Diese störende und doch so unerläßliche Frage ... zu beantworten, ... kann nur das Werk des Dichters sein. Nur aber demjenigen Dichter kann dieß gelingen, welcher die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucksvermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann. Ersichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich sein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beschreibt, sondern seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung bringt; und dieß ist nur das Drama. Das Drama, im Moment seiner wirklichen scenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Theilnahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten Handlung, daß in dieser Theilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand von Ekstase geräth, wo es jenes verhängnißvolle Warum? vergißt, und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und - in einem tiefen Sinne - zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet...

Sollte mein Verfahren mir durchgehends gelungen sein, so dürften Sie vielleicht einzig schon hiernach mir das Zeugniß geben, daß bei diesem Verfahren eine bei Weitem innigere Verschmelzung des Gedichtes mit der Musik zu Stande kommen müsse, als bei dem früheren; und wenn ich zu gleicher Zeit hoffen dürfte, daß Sie meiner dichterischen Ausführung des >Tristan< an sich mehr Werth beilegen können als der bei meinen früheren Arbeiten mir möglichen, so müßten Sie schon aus diesem Umstande schließen, daß die im Gedichte vollständig bereits vorgebildete musikalische Form zunächst mindestens eben der dichterischen Arbeit vortheilhaft gewesen wäre. Wenn demnach die vollständige Vorbildung der musikalischen Form dem Gedichte selbst bereits einen besonderen Werth, und zwar ganz im Sinne des dichterischen Willens, zu geben vermag, so früge es sich nur noch, ob hierdurch die musikalische Form der Melodie selbst nicht etwa einbüße, indem sie für ihre Bewegung und Entwicklung ihrer Freiheit verlustig ginge?

Hierauf lassen Sie sich nun vom Musiker antworten, und Ihnen, mit dem tiefsten Gefühle von der Richtigkeit derselben, die Behauptung zurufen: daß bei diesem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unererschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte.

Mit der theoretischen Beweisführung für diese Behauptung glaube ich am besten meine Mittheilung an Sie nun abschließen zu können. Ich will es versuchen, indem ich endlich nur noch die musikalische Form, die Melodie, in's Auge fasse.

In dem so oft und grell gehörten Rufe unserer oberflächlichen Musikdilettanten nach >Melodie, Melodie!< liegt für mich die Bestätigung dafür, daß sie ihren Begriff der Melodie Musikwerken entnehmen, in denen neben der Melodie anhaltende Melodienlosigkeit vorkommt, welche die von ihnen gemeinte Melodie erst in das ihnen so theuere Licht setzt. In der Oper versammelte sich in Italien ein Publikum, welches seinen Abend mit Unterhaltung zubrachte; zu dieser Unterhaltung gehörte auch die auf der Scene gesungene Musik, der man von Zeit zu Zeit in Pausen der Unterbrechung der Konversation zuhörte; während der Konversation und der gegenseitigen Besuche in den Logen fuhr die Musik fort, und zwar mit der Aufgabe, welche man bei großen Dinern der Tafelmusik stellt, nämlich durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauterem Ausbruch zu bringen. Die Musik, welche zu diesem Zwecke und während dieser Konversation gespielt wird, füllt die eigentliche Breite einer italienischen Opernpartitur aus, wogegen diejenige Musik, der man wirklich zuhört, vielleicht den zwölften Theil derselben ausmacht. Eine italienische Oper muß wenigstens eine Arie enthalten, der man gern zuhört; soll sie Glück machen, so muß wenigstens sechsmal die Konversation unterbrochen und mit Theilnahme zugehört werden können; der Komponist, der aber ein ganzes dutzendmal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf seine Musik zu ziehen weiß, wird als ein unerschöpfliches melodisches Genie gefeiert. Wie sollte es nun diesen Publikum verdacht werden können, wenn es, plötzlich einem Werke sich gegenüber befindend, welches während seiner ganzen Dauer und für alle seine Theile eine gleiche Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, aus allen seinen Gewohnheiten bei musikalischen Aufführungen sich gerissen sieht ...

Setzen wir zuerst fest, daß die einzige Form der Musik die Melodie ist, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik habe keine Melodie, kann daher, im höheren Sinne genommen, nur aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität, der ihn nöthigte, sein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgiltig lassenden melodischen Phrasen zusammenzusetzen. Im Munde des ungebildeteren Opernfreundes, und einer wirklichen Musik gegenüber, bekennt dieser Ausspruch aber, daß nur eine bestimmte, enge Form der Melodie gemeint sei, welche, wie wir zum Theil bereits sahen, der Kindheit der musikalischen Kunst angehört, weßhalb das ausschließliche Gefallen an ihr uns auch wirklich kindisch erscheinen muß. Hier handelt es sich daher weniger um die Melodie, als um die beschränkte erste reine Tanzform derselben.

In Wahrheit will ich hier nichts Geringschätzendes über diesen ersten Ursprung der melodischen Form ausgesagt haben. Daß sie die Grundlage der vollendeten Kunstform der Beethoven'schen Symphonie ist, glaube ich nachgewiesen zu haben, und somit wäre ihr etwas ganz Erstaunliches zu danken. Aber nur dieß Eine ist zu beachten, daß diese Form, welche sich in der italienischen Oper in primitiver Unentwickeltheit erhalten, in der Symphonie eine Erweiterung und Ausbildung erhalten hat, durch welche sie zu jener ursprünglichen sich wie die blüthengekrönte Pflanze zum Schößling verhält. Ich acceptire demnach die Bedeutung der ursprünglichen melodischen Form als Tanzform vollständig, und, getreu dem Grundsatz, daß jede noch so entwickelte Form ihren Ursprung noch erkenntlich in sich tragen muß, wenn sie nicht unverständlich werden soll, will ich diese

Tanzform in der Beethoven'schen Symphonie noch wiederfinden, ja diese Symphonie, als melodischen Komplex, für nichts Anderes als für die idealisirte Tanzform selbst angesehen wissen.

Zunächst aber beachten wir, daß diese Form sich über alle Theile der Symphonie erstreckt, und hierin das Gegenstück zur italienischen Oper insofern bildet, als dort die Melodie gänzlich vereinzelt steht und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Melodien durch eine Verwendung der Musik ausgefüllt werden, die wir einzig als absolut unmelodisch bezeichnen müssen, weil in ihr die Musik noch nicht aus dem Charakter des bloßen Geräusches heraustritt. Noch bei den Vorgängern Beethoven's sehen wir diese bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten... Das ganz eigenthümliche und hochgeniale Verfahren Beethoven's ging hiergegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodien selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben.

... Der ganz neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war.

Auffallend ist nun, daß dieses auf dem Felde der Instrumentalmusik gewonnene Verfahren von deutschen Meistern ziemlich annähernd auch auf die gemischte Choral- und Orchestermusik angewandt wurde, nie vollgiltig bisher aber auf die Oper...

Ich nannte die Symphonie das erreichte Ideal der melodischen Tanzform. Wirklich enthält noch die Beethoven'sche Symphonie in dem mit >Menuetto< oder >Scherzo< bezeichneten Theile eine ganz primitive wirkliche Tanzmusik, zu der sehr füglich auch getanzt werden könnte. Es scheint den Komponisten eine instinktive Nöthigung dazu bestimmt zu haben, einmal im Verlaufe seines Werkes die reale Grundlage desselben ganz unmittelbar zu berühren, wie um mit den Füßen nach dem Boden zu fassen, der ihn tragen soll. In den übrigen Sätzen entfernt er sich immermehr von der Möglichkeit, zu seiner Melodie einen wirklichen Tanz ausgeführt zu wissen, es müßte dieses denn ein so idealer Tanz sein, daß er zu dem primitiven Tanze sich verhielte, wie die Symphonie sich zur ursprünglichen Tanzweise verhält... Deßhalb hier auch ein gewisses Zagen des Komponisten, gewisse Grenzen des musikalischen Ausdruckes nicht zu überschreiten, namentlich die leidenschaftliche, tragische Tendenz nicht zu hoch zu stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörer jene beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müßten, welcher der Musiker eben nicht befriedigend zu antworten vermöchte.

Der zu seiner Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz, diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit die dramatische Aktion. Sie verhält sich zum primitiven

Tanze wirklich ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise...

Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie selbst für den Ausdruck ganz die Grenzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: >Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der scenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich werschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.< ...

Nothwendig wird der Symphoniker nicht ohne sein eigenthümlichstes Werkzeug diese Melodie gestalten können; dieses Werkzeug ist das Orchester. Daß er dieses hierzu in einem ganz anderen Sinne verwenden wird, als der italienische Opernkomponist, in dessen Händen das Orchester nichts Anderes als eine monströse Guitarre zum Akkompagnement der Arie war, brauche ich Ihnen nicht näher hervorzuheben.

Es wird zu dem von mir gemeinten Drama in ein ähnliches Verhältniß treten, wie ungefähr es der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm.

Dieser war stets gegenwärtig, vor seinen Augen legten sich die Motive der vorgehenden Handlung dar, er suchte diese Motive zu ergründen und aus ihnen sich ein Urtheil über die Handlung zu bilden. Nur war diese Theilnahme des Chores durchgehends mehr reflektirender Art, und er selbst blieb der Handlung wie ihren Motiven fremd. Das Orchester des modernen Symphonikers dagegen wird zu den Motiven der Handlung in einen so innigen Antheil treten, daß es, wie es einerseits als verkörperte Harmonie den bestimmten Ausdruck der Melodie einzig ermöglicht, andererseits die Melodie selbst im nöthigen ununterbrochenen Flusse erhält und so die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mittheilt. Müssen wir diejenige Kunstform als die ideale ansehen, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen werden kann, und durch welche sich die Anschauung des Künstlers am reinsten dem unmittelbaren Gefühle mittheilt, so ist, wenn wir im musikalischen Drama, unter den bezeichneten Voraussetzungen, diese ideale Kunstform erkennen wollen, das Orchester des Symphonikers das wunderbare Instrument zur einzig möglichen Darstellung dieser Form.

In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd 7, Leipzig 1888 (Faksimile Hildesheim 1976), S. 100-231

4.2 Richard Wagner: "Die Meistersinger von Nürnberg" (1868)

In der im ausgehenden Mittelalter angesiedelten Handlung geht es nicht in erster Linie um eine Darstellung der frühbürgerlichen, von den Zünften bestimmten Welt, vielmehr spiegelt Wagner in der historischen Situation die ästhetische Auseinandersetzung in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in die er selbst verwickelt ist. Sein Gegner ist speziell der Musikästhetiker und Musikkritiker Eduard Hanslick, der in seiner berühmten Schrift "Vom Musikalisch-Schönen" (Leipzig 1854) zwei grundlegende Thesen vertritt, die dem Wagnerschen Ansatz (s. o.) diametral entgegenstehen:

"Das Componiren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material" (S. 35).

"Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik" (S. 32).

Als Repräsentanten der beiden Kunstauffassungen, der eigenen und der Hanslicks, hat Wagner in seinen Meistersingern ursprünglich Walther von Stolzing und Beckmesser, der sogar den Namen Hans Lick tragen sollte, konzipiert. Während der Arbeit an dem Werk weichte Wagner allerdings die starre Lagermentalität mehr und mehr auf, indem er in der Person des Hans Sachs eine vermittelnde Figur schuf.

4.2.1 Richard Wagner: Walthers Probesingen (1. Aufzug, Szene III)

- Wir untersuchen die Inhaltangabe der Oper (S. 112) hinsichtlich der in ihr erkennbar werdenden ästhetischen Positionen.
- Wir analysieren den Anfang der 3. Szene des 1. Aufzugs hinsichtlich der unterschiedlichen Charakterisierung der Meister einerseits und Walther von Stolzings andererseits. (Notenbeispiel 1, S. 113) Wie ist der Gegensatz zwischen biederer Handwerklichkeit und genialischem Künstertum gestaltet?
- Wir hören die Szene bis zum Anfang von Walthers Probelied. Wir analysieren die musikalischen Elemente (Notenbeispiele 2 - 4) und versuchen ihre Merkmale als charakterisierende Mittel zu verstehen, indem wir sie dem Text und der Handlung zuordnen. Wir nennen barocke Stilmerkmale, die zu Charakterisierung der Meister benutzt werden.
- Wie unterscheidet sich das 'Tabulatur'-Lied (Notenbeispiel 4) von Walthers Probelied?
- Wir hören mehrmals den ganzen Abschnitt und versuchen den formalen Ablauf zu charakterisieren. Wie unterscheidet sich Wagners Gestaltung von der konventionellen Oper? (Wir beziehen uns auch auf die schon besprochenen Texte auf S. 105ff.)

- Wir untersuchen den Abschnitt noch einmal mit Hilfe der Leitmotivtabelle (S. 115).
- Welche Motive werden benutzt? Wie setzt Wagner die Motive ein? Wie geht er kompositorisch mit ihnen um? Welche dramaturgische Funktion haben die Motive?
- Wir interpretieren den Text von Walthers Probelied ("Fanget an!", S. 114, 1. Spalte): Wofür stehen die Metaphern 'Lenz' und 'Winter'?
- Wir hören das Probelied. Welche musikalischen Gestaltungsmittel entsprechen den beiden Metaphern? Wie sind Beckmessers Kreidestriche musikalisch dargestellt? Welche Beziehungen bestehen zwischen der musikalischen Charakterisierung des Winters, der Charakterisierung der Meister im 1. Aufzug (S. 113, Notenbeispiel 1) und dem Beckmessermotiv (S. 115 bzw. S. 113, NB2)?
- Wir hören die Fortsetzung der Szene (Text S. 114): Was unterscheidet die Melodie von Walthers Probelied (S. 114) von der Melodik der Meister und Beckmessers? Wie reagieren die Meister auf das Probelied? Was unterscheidet Sachs von den übrigen Meistern, speziell von Beckmesser? Wie rezipieren und beurteilen sie das Fremde, Neue? Welche Argumente benutzen sie, um ihre 'Meinung' zu untermauern? Wie sieht Sachs das Verhältnis von Tradition und Innovation?
- Wir versuchen charakterisierende musikalische Mittel zu benennen und leitmotivische Zusammenhänge zu erkennen
- Wie sind die Leitmotive codiert? Welche strukturellen Zusammenhänge bestehen zwischen ihnen und was bedeuten diese?

Inhalt der Oper "Die Meistersinger von Nürnberg"

Walther von Stolzing, ein junger Adliger aus Franken und der Letzte seines Geschlechts, hat seine heimatliche Burg verlassen und ist nach Nürnberg gezogen, um Bürger zu werden und als solcher in der Stadt zu leben. Beim Verkauf eines Gutes, abgewickelt mit Hilfe des reichen Goldschmieds Veit Pogner, hat er dessen Tochter Eva kennengelernt; beide haben sich sogleich heftig ineinander verliebt. Ihrer Verbindung steht jedoch entgegen, daß sich Pogner in den Kopf gesetzt hat, seine Tochter mit einem Meistersinger zu verheiraten. Um zu beweisen, wie hoch das Bürgertum die Kunst schätzt, setzt Pogner seine Tochter samt seinem Hab und Gut zum Preis eines Wettsingens aus, das am Johannis-tag stattfinden soll. Walther bleibt nichts anderes übrig, als sich umgehend in die Zunft der Meistersinger aufnehmen zu lassen, denn nur als Mitglied der Zunft kann er an dem Wettsingen um Eva teilnehmen. Der Lehrbube David, Freund und Geliebter von Evas Amme und Vertrauten Magdalene, informiert Walther über die Bedingungen der Aufnahme in die Meistersingerzunft, und Pogner, geschmeichelt durch die Tatsache, daß es ein Ritter ist, ein Adliger, der sich um Aufnahme in die Zunft bewirbt, macht sich sogleich zum Fürsprecher Walthers. Es stellt sich jedoch nur zu bald heraus, daß Walther den Voraussetzungen und den Gesetzen der Zunft nicht entspricht, auch wenn er sich bemüht, seine Antworten in die bei den Meistersingern besonders beliebte >Barform< zu kleiden. Zum Probelied kommt es nur deshalb, weil der Schuhmachermeister Hans Sachs, unvoreingenommen und neugierig zugleich, sein ganzes Prestige dafür einsetzt, daß Walther singt. Als Merker, das heißt als derjenige, der die Fehler des Probesängers festhält, fungiert ausgerechnet Sixtus Beckmesser, der Stadtschreiber, ein Junggeselle, der sich große Hoffnungen auf Eva Pogner macht und nach dem Rang seiner Kunstfertigkeit der erste Anwärter auf den Gewinn des Wettsingens um Eva ist. Beckmesser erkennt den Nebenbuhler sofort und läßt keinen Zweifel daran, daß er ihm nicht wohlgesonnen ist. Das Probesingen fällt dementsprechend schlecht aus. Walther singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und Beckmesser läßt nichts unversucht, um Walther zu stören. Schließlich bricht er das Probesingen sogar ab: die Zahl der Fehler hat längst die übliche Vorgabe überschritten. Sachs erhebt zwar Einspruch und versucht, beeindruckt von der sicheren Unbekümmertheit Walthers, Verständnis für das Lebendig-Neuartige an Walthers Lied bei den übrigen Meistern zu wecken, er wird jedoch ebenso übertönt wie Walther selbst, der sein Lied, den Meistern und ihrem Lärmen zum Trotz, zu Ende singt. Die Zunft beschließt, daß Walther >versungen< habe.

Nach diesem Fehlschlag bleibt für Walther nur eines: mit Eva zu fliehen. Auch Eva ist zur Flucht bereit, und die hereinbrechende Nacht scheint das Vorhaben zu begünstigen. Sachs jedoch bemerkt, was vorgeht, und versucht, die >Entführung<, wie er die Aktion nennt, zu verhindern. Überdies versperren der Nachtwächter und dann Beckmesser den Weg ins Freie. Verborgen hinter einem Gebüsch müssen die beiden Liebenden einen günstigeren Moment abwarten und dabei mit anhören, wie Sachs sein Spiel mit Beckmesser treibt, der gekommen ist, um Eva, wie er zuvor angekündigt hat, das Lied vorzutragen, mit dem er beim Wettsingen um sie werben will. Um diesem >Ständchen< zu entgehen, hat Eva Magdalene an ihr Kammerfenster beordert, wo diese - in Evas Kleidern - Beckmessers Gesang anhören soll. Sachs läßt Beckmesser zunächst nicht zu Wort kommen, indem er ein dröhnendes Lied auf Schusterhandwerk und Poeterei singt, ist schließlich aber bereit, Beckmesser sein Lied singen zu lassen, allerdings nur unter der Bedingung, daß er, Sachs, dabei als Merker fungieren darf. Beckmesser ist so darauf versessen, Eva sein Lied zu Gehör zu bringen, daß er sich sogar auf Sachs' Vorschlag einläßt, die Fehler nicht wie üblich mit Kreide auf einer Tafel, sondern, da Sachs gleichzeitig ein Paar Schuhe (für Beckmesser bestimmt!) besohlen will, mit lauten Hammerschlägen anzumerken. Um sie zu übertönen, singt Beckmesser lauter und lauter und gerät schließlich ins Kreischen, das die Nachbarn und am Ende - wie es scheint - die ganze Stadt weckt. Es kommt zu einem großen Auflauf, zu Tumult und Prügelei. David, eifersüchtig, da er auf den ersten Blick erkennt, daß nicht Eva, sondern seine geliebte Magdalene an jenem Fenster steht, zu dem Beckmesser hinaufsingt, malträtiert den ahnungslosen Beckmesser, bis der Nachtwächter erscheint und dem Spuk ein Ende macht. Walther will die Situation zur Flucht nützen, doch Sachs trennt das Paar und holt Walther in sein Haus.

Am Johannismorgen entwickelt Walther, von Sachs aufgefordert und angeleitet, aus dem, was er in der Nacht geträumt hat, ein Lied, das den Regeln der Zunft Genüge tut, ohne aber Walthers Individualität zu verleugnen. Sachs schreibt das Lied sogleich auf und läßt das Blatt mit der Niederschrift auf seinem Werkstisch liegen, wo ausgerechnet Beckmesser es findet, der sich in seiner Ratlosigkeit in die Werkstatt verirrt. Selbstverständlich hält er es für ein Werk von Sachs und - als unverkennbares Liebeslied - für das Zeugnis von Sachs' Absicht, ebenfalls um Eva zu werben. Er stellt Sachs zur Rede. Dieser beruhigt ihn jedoch und schenkt ihm, der nach der Katastrophe des Vorabends in Verlegenheit um ein Werbelied ist, das Blatt mit Walthers Lied. Hinsichtlich des Verfassers freilich läßt er Beckmesser in seinem falschen Glauben. Beim Wettsingen auf der Festwiese vor den Toren Nürnbergs trägt Beckmesser Walthers Lied in einer aus Aufregung und Verständnislosigkeit hervorgehenden drastischen Verballhornung vor, noch dazu zur holprigen Melodie seines ersten Liedes. Er wird verlacht und bezichtigt nun Sachs, ihm das Lied aufgezwungen zu haben. Das ist die Gelegenheit für Sachs, den wahren Verfasser des Liedes aufzurufen und zum Vortrag aufzufordern. Walther nutzt die günstige Situation zum engagierten Vortrag seines Liedes, überzeugt die Meister und das Volk und gewinnt den Preis, die geliebte Eva. Die Meisterwürde allerdings weist er zunächst entschieden zurück, nimmt sie dann aber doch an, nachdem Sachs eindringlich seine Meinung von der verantwortungsvollen Rolle der Meister und ihrer Kunst für Deutschland und die Deutschen kundgetan hat. Zunft und Volk feiern Sachs als Inbegriff des Meisters deutscher Kunst.

Aus: Egon Voss (Hg.): Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Reinbek 1981, S. 9ff.

Richard Wagner: Meistersinger, aus der 3. Szene des 1. Aufzugs

NACHTIGALL

Merkwürd'ger Fall!
KOTHNER

Nun, Meister! Wenn's gefällt,
werd' das Gemerk bestellt. -
(*Zu Walther.*)

Wählt der Herr einen heil'gen Stoff?

WALTHER

Was heilig mir,
der Liebe Panier
schwing' und sing' ich, mir zu Hoff!

KOTHNER

Das gilt uns weltlich. Drum allein,

Meister Beckmesser, schließt euch ein!

BECKMESSER (*erhebt sich und schreitet wie widerwillig dem Gemerk zu.*)

Ein saures Amt und heut zumal!

Wohl gibt's mit der Kreide manche Qual!
(*Er verneigt sich gegen Walther.*)

Herr Ritter, wißt:

Sixtus Beckmesser Merker ist;

hier im Gemerk

verrichtet er still sein strenges Werk.

Sieben Fehler gibt er euch vor,

die merkt er mit Kreide dort an: -

wenn er über sieben Fehler verlor,

dann versang der Herr Rittersmann.

(*Er setzt sich im Gemerk.*)

Gar fein er hört;

doch, daß er euch den Mut nicht stört,

säht ihr ihm zu,

so gibt er euch Ruh',

und schließt sich gar hier ein, -

läßt Gott euch befohlen sein.

(*Er streckt den Kopf höhnisch freundlich nickend heraus und verschwindet hinter dem zugezogenen Vorhange des Gemarkes gänzlich.*)

KOTHNER (*winkt den Lehrbuben. Zu W.*)

Was euch zum Liede Richt' und Schnur,

vernehmt nun aus der Tabulatur!

(*Die Lehrbuben haben die an der Wand aufgehängte Tafel der >Leges Tabulaturae< herabgenommen und halten sie Kothner vor; dieser liest daraus. Lesend:*)

>Ein jedes Meistersanges Bar

stell' ordentlich ein Gemäße dar

aus unterschiedlichen Gesätzen,

die keiner soll verletzen.

Ein Gesätz besteht aus zweenen Stollen,

die gleiche Melodei haben sollen;

der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',

der Vers hat seinen Reim am End'.

Darauf so folgt der Abgesang,

der sei auch etlich' Verse lang,

und hab' sein' besondere Melodei,

als nicht im Stollen zu finden sei.

Derlei Gemäßes mehre Baren

soll ein jed' Meisterlied bewahren;

und wer ein neues Lied gericht',

das über vier der Silben nicht

eingreift in andrer Meister Weis',

dess' Lied erwerb' sich Meisterpreis!<

(*Er gibt die Tafel den Lehrbuben zurück; diese hängen sie wieder auf.*)

- Nun setzt euch in den Singestuhl!

WALTHER (*mit einem Schauer*)

Hier - in den Stuhl?

KOTHNER

Wie's Brauch der Schul'.

WALTHER (*Er besteigt den Stuhl und setzt sich mit Widerstreben. Beiseite*)

Für dich, Geliebte, sei's getan!

KOTHNER (*sehr laut*)

Der Sänger sitzt.

BECKMESSER (*unsichtbar im Gemerk, sehr laut*)

Fanget an!

WALTHER

>Fanget an!< -

So rief der Lenz in den Wald,

daß laut es ihn durchhallt:

1 Nachtigall Kothner
Merwürger Fall! Nun, Meister! Wenn's ge-fällt, werd das Gemerk be-
(*Zu Walther.*)
Wählt der Herr einen heil'gen Stoff? Was heilig mir, der Lie-be Pa-nier, schwing und sing ich, mir zu Hoff!
WALTHER
Was heilig mir, der Liebe Panier schwing' und sing' ich, mir zu Hoff!
KOTHNER
Das gilt uns weltlich. Drum allein, Meister Beckmesser, schließt euch ein!
BECKMESSER (*erhebt sich und schreitet wie widerwillig dem Gemerk zu.*)
Ein saures Amt und heut zumal! stellt. Wählt der Herr einen heil - gen Stoff?
Wohl gibt's mit der Kreide manche Qual! (Er verneigt sich gegen Walther.)
Herr Ritter, wißt: Sixtus Beckmesser Merker ist; hier im Gemerk verrichtet er still sein strenges Werk.
Sieben Fehler gibt er euch vor, die merkt er mit Kreide dort an: - wenn er über sieben Fehler verlor, dann versang der Herr Rittersmann. (Er setzt sich im Gemerk.)
Gar fein er hört; doch, daß er euch den Mut nicht stört, säht ihr ihm zu, so gibt er euch Ruh', und schließt sich gar hier ein, - läßt Gott euch befohlen sein.
(*Er streckt den Kopf höhnisch freundlich nickend heraus und verschwindet hinter dem zugezogenen Vorhange des Gemarkes gänzlich.*)
KOTHNER (*winkt den Lehrbuben. Zu W.*)
Was euch zum Liede Richt' und Schnur, vernehmt nun aus der Tabulatur!
(*Die Lehrbuben haben die an der Wand aufgehängte Tafel der >Leges Tabulaturae< herabgenommen und halten sie Kothner vor; dieser liest daraus. Lesend:*)
>Ein jedes Meistersanges Bar stell' ordentlich ein Gemäße dar aus unterschiedlichen Gesätzen, die keiner soll verletzen.
Ein Gesätz besteht aus zweenen Stollen, die gleiche Melodei haben sollen; der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd', der Vers hat seinen Reim am End'. Darauf so folgt der Abgesang, der sei auch etlich' Verse lang, und hab' sein' besondere Melodei, als nicht im Stollen zu finden sei.
Derlei Gemäßes mehre Baren soll ein jed' Meisterlied bewahren; und wer ein neues Lied gericht', das über vier der Silben nicht eingreift in andrer Meister Weis', dess' Lied erwerb' sich Meisterpreis!<
(*Er gibt die Tafel den Lehrbuben zurück; diese hängen sie wieder auf.*)
- Nun setzt euch in den Singestuhl!
WALTHER (*mit einem Schauer*)
Hier - in den Stuhl?
KOTHNER
Wie's Brauch der Schul'.
WALTHER (*Er besteigt den Stuhl und setzt sich mit Widerstreben. Beiseite*)
Für dich, Geliebte, sei's getan!
KOTHNER (*sehr laut*)
Der Sänger sitzt.
BECKMESSER (*unsichtbar im Gemerk, sehr laut*)
Fanget an!
WALTHER
>Fanget an!< -
So rief der Lenz in den Wald, daß laut es ihn durchhallt:

2 Ein saures Amt, und heut zumal!

3

4

Ein je-des Meistersanges Bar stell' ordentlich ein Gemäße dar aus unterschiedlichen Ge-

zen

Walthers Probelied und die Reaktion der Meister

und wie in fern-ren Wel - len der Hall von dan - nen flieht, von weit-her naht ein Schwel - len, das mäch - tig nä - her zieht. Es schwillt und schallt, es



C-Bordun

tönt der Wald von hol - der Stim - men Ge - men - ge, nun laut und hell, schon nah zur Stell, wie wächst der Schwall! Wie Glock - ken - hall er - tost des Jubels Ge - dränge!



WALTHER

>Fanget an!<

So rief der Lenz in den Wald,
daß laut es ihn durchhallt:
und, wie in fern'ren Wellen
der Hall von dannen flieht,
von weit her naht ein Schwellen,
das mächtig näher zieht.
Es schwillt und schallt,
es tönt der Wald
von holder Stimmen Gemenge;
nun laut und hell,
schon nah zur Stell',
wie wächst der Schwall!
Wie Glockenhall
ertost des Jubels Gedränge!
Der Wald,
wie bald
antwortet er dem Ruf
der neu ihm Leben schuf:
stimmte an
das süße Lenzeslied. -

(Man hört aus dem Gemark unmutige Seufzer des Merkers und heftiges Anstreichchen mit der Kreide. - Auch Walther hat es bemerkt; nach kurzer Störung fährt er fort:)

In einer Dornhecken,
von Neid und Gram verzehrt,
mußt' er sich da verstecken,
der Winter, grimmbewehrt:
von dürrem Laub umrauscht,
er lauert da und lauscht,
wie er das frohe Singen
zu Schaden könnte bringen. -
(Er steht vom Stuhle auf.)
Doch: fanget an!

So rief es mir in die Brust,
als noch ich von Liebe nicht wußt'.
Da fühlt' ich's tief sich regen,
als weckt' es mich aus dem Traum;
mein Herz mit bebenden Schlägen
erfüllte des Busens Raum:
das Blut, es wallt
mit Allgewalt,
geschwellt von neuem Gefühle;
aus warmer Nacht,
mit Übermacht,
schwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
in wildem Wonnegewühle.
Die Brust,
wie bald

antwortet sie dem Ruf,
der neu ihr Leben schuf;
stimmt nun an
das hehre Liebeslied!

BECKMESSER *(den Vorhang aufrei-*
bend)

Seid ihr nun fertig?

WALTHER

Wie fraget ihr?

BECKMESSER *(grell)*

Mit der Tafel ward ich fertig schier!

(Er hält die ganz mit Kreidestrichen bedeckte Tafel heraus. Die Meister brechen in ein Gelächter aus.)

WALTHER

Hört doch, zu meiner Frauen Preis
gelang' ich jetzt erst mit der Weis'.
BECKMESSER *(das Gemark verlassend)*
Singt, wo ihr wollt! Hier habt ihr vertan! -
Ihr Meister, schaut die Tafel euch an:
so lang ich leb', ward's nicht erhört!
Ich glaubt's nicht, Wenn ihr's all' auch
schwört!

WALTHER

Erlaubt ihr's, Meister, daß er mich stört?
Blieb ich von allen ungehört?

POGNER

Ein Wort, Herr Merker! Ihr seid gereizt.

BECKMESSER

Sei Merker fortan, wer danach geizt!
Doch daß der Junker hier versungen hat,
beleg' ich erst noch vor der Meister Rat.
Zwar wird's 'ne harte Arbeit sein:
wo beginnen, da, wo nicht aus noch ein?
Von falscher Zahl und falschem Gebänd' -
schweig' ich schon ganz und gar:
zu kurz, zu lang - wer ein End' da fänd'?
Wer meint hier im Ernst einen Bar?
Auf >blinde Meinung< klag' ich allein: -
Sagt, konnt' ein Sinn unsinniger sein?

DIE MEISTER

Man ward nicht klug, ich muß gestehn.

Ein Ende konnte keiner ersehnen.

BECKMESSER

Und dann die Weis', welch tolles Gekreis'
aus >Abenteuer<, >blau-Rittersporm<-
Weis',

>hoch-Tannen<, >stolz-Jüngling<-Ton!

KOTHNER

Ja, ich verstand gar nichts davon.

BECKMESSER

Kein Absatz wo, kein Koloratur,
von Melodei auch nicht eine Spur!

DIE MEISTER *(sind in wachsendem Aufstand begriffen)*

Wer nennt das Gesang?

Es ward einem bang!

Eitel Ohrgeschinder!

Auch gar nichts dahinter!

KOTHNER

Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!

BECKMESSER

Wird erst auf die Fehlerprobe gedungen?

Oder gleich erklärt, daß er versungen?

SACHS *(der vom Beginn an Walther mit wachsendem Ernst zugehört hat, schreitet vor)*

Halt, Meister! Nicht so geeilt!

Nicht jeder eure Meinung teilt. -

Des Ritters Lied und Weise,

sie fand ich neu, doch nicht verwirrt:

verließ er unsre Gleise,

schritt er doch fest und unbeirrt.

Wollt ihr nach Regeln messen,

was nicht nach eurer Regeln Lauf,

der eig'nen Spur vergessen,

sucht davon erst die Regeln auf!

BECKMESSER

Aha, schon recht! Nun hört ihr's doch:

den Stümpfern öffnet Sachs ein Loch,

da aus und ein nach Belieben

ihr Wesen leicht sie trieben! -

Singet dem Volk auf Markt und Gassen!
Hier wird nach den Regeln nur eingelassen.

SACHS

Herr Merker, was doch solch ein Eifer?

Was doch so wenig Ruh'?

Eu'r Urteil, dünkt mich, wäre reifer,

hörtet ihr besser zu.

Darum so komm' ich jetzt zum Schluß,

daß den Junker man zu End' hören muß.

BECKMESSER

Der Meister Zunft, die ganze Schul',

gegen den Sachs da sind wir Null!

SACHS

Verhüt'es Gott, was ich begeh'r,

daß das nicht nach den Gesetzen wär'!

Doch da nun steht geschrieben:

>Der Merker werde so bestellt,

daß weder Haß noch Lieben
das Urteil trübe, das er fällt<.

Geht der nun gar auf Freiern Füßen,

wie sollt' er da die Lust nicht büßen,
den Nebenbuhler auf dem Stuhl
zu schmähen vor der ganzen Schul'?*(Walther flammt auf.)*

NACHTIGAL

Ihr geht zu weit!

KOTHNER

Persönlichkeit!

POGNER

Vermeidet, Meister, Zwist und Streit!

BECKMESSER

Ei! Was kümmert doch Meister Sachsen,

auf was für Füßen ich geh'?

Ließ' er doch lieber Sorge sich wachsen,

daß mir nichts drück' die Zeh'!

Doch seit mein Schuster ein großer Poet,

gar übel es um mein Schuhwerk steht:
da seht, wie's schlappet
und überall klappet!

All' seine Vers' und Reim'

ließ' ich ihm gern daheim,

Historien, Spiel' und Schwänke dazu,
brächt' er mir morgen die neuen Schuh'!SACHS *(kratzt sich hinter den Ohren)*

Ihr mahnt mich da gar recht:

doch schickt sich's, Meister, sprecht,
daß - find' ich selbst dem Eseltreiber
ein Sprüchlein auf die Sohl',
dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber
ich nichts drauf schreiben soll?Das Sprüchlein, das eu'r würdig sei,
mit all' meiner armen Poeterei,
fand ich noch nicht zur Stund'.Doch wird's wohl jetzt mir kund,
wenn ich des Ritters Lied gehört:
drum sing' er nun weiter ungestört!*(Walther steigt in großer Aufregung auf
den Singstuhl und blickt stehend herab.)*

BECKMESSER

Nicht weiter! Zum Schluß!

DIE MEISTER

Genug! Zum Schluß!

SACHS (zu Walther)

Singt dem Herrn Merker zum Verdruß!

4.2.2 Leitmotivtabelle zu Wagners "Die Meistersinger"

Schustermotiv (S. 60, "Knieriemschlagweis")



Leidenschaftsmotiv (S. 140, aus Walthers Probelied)



das Blut, es walt mit All-ge-walt, geschwellt von neuem Gefühle;

Eva-Lied des Hans Sachs (S. 241)

Lenzmotiv (S. 136, aus Walthers Probelied "Fanget an")



Liebesmotiv



Vogelweidmotiv (S. 121, aus Walthers Lied "Am stillen Herd")



Herr Wal-ther von der Vogelweid, der ist mein Meister ge-we-sen.

Meistersingermotiv



Zunftmotiv (S. 49)



Beckmessermotiv



S. 70: "Merker!" ("Mecker'-Motiv) "Wird euch wohl bang?"



Stolzingmotiv (S.113, Regieanweisung: Walter tritt hervor und verneigt sich.)



¹ Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Klavierauszug der Meistersinger von Gustav F. Kogel Frankfurt a/M, 1942

4.2.3 Richard Wagner: Die Funktion der (Leit-)Motive: Der Fliedermonolog (2. Aufzug, 3. Szene)

- Wir interpretieren die Situation und den inneren Monolog des Hans Sachs (S. 117ff.)
- Wir analysieren die leitmotivische Gestaltung der Szene: Welche Motive werden benutzt? Welche Funktion haben sie?
- Wie sind die Motive codiert? (Gibt es Beziehungen zur barocken Figurenlehre? Wie läßt sich die Genese und die Bedeutung die 32tel-Tirata des Schustermotivs erklären - vgl. T. 32 und 35 sowie das Kreidestrichmotiv aus dem Probelied der 1. Szene -)?
- Wir problematisieren den formalen Aufbau: Wie erreicht Wagner trotz des unterschiedlichen Materials und der unterschiedlichen Ausdrucksgesten den inneren Zusammenhang? Welche zentrale Funktion hat das Leidenschaftsmotiv? Wie entwickelt es sich?
- Welche Zusammenhänge bestehen zwischen den verschiedenen Leitmotiven? Wie nutzt Wagner sie zur Gestaltung der Übergänge zwischen verschiedenen Abschnitten (T. 1-16; T. 42 - 52)? Welche Zusammenhänge bestehen zu Beethovens motivisch-thematischer Metamorphosentechnik?
- Wagners Leitmotivtechnik wurde - speziell bei den großen Filmpepen der 40er und 50er Jahre (man spricht hier sogar von der "Leitmotifschoo!") - zum Standardverfahren bei der Filmmusik. Das ist sicher kein Zufall. Gibt es Parallelen zwischen Wagners Gestaltung des Fliedermonologs und Verfahren des Films (Schnitttechnik, Überblendungen...)?
- Was leistet die Arbeit mit Leitmotiven
 - für das Sprachvermögen der Musik (für die Deutlichkeit/Eindeutigkeit der Charakterisierung und nuancierten Ausleuchtung von Personen/Situationen/psychischen Befindlichkeiten bzw. Entwicklungen, für die Möglichkeit der Benennung/Ankündigung von Phänomenen/Gedanken/Ideen, für das eigenständige Kommentieren/Analysieren der Szene durch die Musik selbst, für Beeinflussung des Zuschauers/Hörers, die Suggestion des Sicheinfühlen-/Miterleben-/Verstehenkönnens?
 - für die Darstellung einer in sich zusammenhängenden psychologischen/ideellen Entwicklung
 - für das Gesamtwerk (vgl. den Bezug zur Szene aus dem 1. Aufzug)?

4.2.4 Die Leitmotivtechnik

- Wir klären unsere bisher gewonnenen Vorstellungen über das Leitmotiv durch die Erarbeitung der folgenden Texte von Kropfinger und Dahlhaus.

K. Kropfinger:

"LEITMOTIV, Bz. für eine musikalische Prägung (melodisch, rhythmisch, harmonisch), die, mit einer bestimmten Bedeutung verbunden und im Werk geregelt wiederkehrend, dem Hörer als Wegmarke des Verständnisses dient. Dieser Allgemeinbegriff bedarf jedoch der Differenzierung.

1. Auf R. Wagner bezogen, verwandte den Ausdruck L. erstmals H. von Wolzogen . . . 1877 . . .

2. An Wolzogens Betrachtungen kritisierte Wagner die Überbetonung >dramatischer Bedeutsamkeit und Wirksamkeit< zu Lasten musikalischer Aspekte. Wagner selbst spricht nicht von Leitmotiven, sondern von >Gefühlswegweisern< und >melodischen Momenten, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Ahnung zur Erinnerung machen<. Damit war der formbildende Strukturzusammenhang der Leitmotive angesprochen: Vertikale Wechselbeziehung der dramatischen Schichten (>Orchestermelodie< - >Versmelodie< - szenische Aktion) und horizontale Motivbeziehungen ergeben eine Abfolge dramatischer Konstellationen, die - von Augenblick zu Augenblick ins Vergangene und Zukünftige ausgreifend - Erinnerung und Ahnung im Gegenwärtigen neu aktualisieren.

3. Die Tatsache, daß Wagners Leitmotive einen spezifischen Strukturzusammenhang bilden, ist entscheidend als Kriterium für die Unterscheidung und die Besonderheiten eines historischen Vorfeldes. Das wiederholte Erscheinen von Motiven stempelt diese noch nicht zu Leitmotiven im Wagnerschen Sinne. Gewöhnlich spricht man von >Erinnerungsmotiven<. . .

4. . . . Demgegenüber bedeutete das leitmotivische Verfahren im Ring (1853-74), die >charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive<, zwecks struktureller Integration des ganzen Dramas, einen qualitativen Sprung. Entscheidend für die Ausformung eines nicht an formale Schemata gebundenen musikalisch-dramatisch tragfähigen Motiv-Netzes war - neben der Anregung durch H. Berlioz' *Idée fixe* - vor allem Beethovens thematisch-motivische Arbeit, die >Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war>. Doch war sich Wagner der Unterschiede voll bewußt. Zwar galt für >die neue Form der dramatischen Musik<, daß im >Gewebe von Grundthemen< diese >ähnlich wie im Symphoniesatze, (sich) gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden<; indes blieben die >Gesetze der Scheidungen und Verbindungen< der >ausgeführten und aufgeführten dramatischen Handlung< vorbehalten."

In: Marc Honegger und Günther Massenkeil (Hg.): Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1976, Bd. 5, S. 90f.

Richard Wagner; Fliedermonolog aus: Die Meistersinger (Nach dem Kl. A. vonGustav F. Kogel, Frankfurt aM 1942, 198ff.

(Da vid geht in die der Gasse zu gelegene Kammer ab.)
(Sach s legt sich die Arbeit zurecht, setzt sich an der Tür auf den Schemel.)

Gut Nacht!

6 läßt aber die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf den geschlossenen Unterteil des Türladens gestützt, sich zurück.)

11

16 Sachs (sehr zart)
Was duf-let doch der Flie-der so mild, so stark und voll!

21

8. Mir löst es weich die Glie-der, daßich was sa-gen soll.

26

(sehr leise)

Etwas gedehnter
Was gilt's, was ich dir sa-gen kann? Bin gar ein Erstes Zeitmaß!

31

Lebhafter
arm ein-fätig Mann!
Soll mir die Ar-beit nicht schmecken, gäbst, Freund, lieber mich immer be-

35

wegter
frei, tät bes-sen, das Le-der zu strecken, und ließ al-le Po-ë-te-

38

Lebhaft
rei!
Hh.a.Hr. 1
Str. 1

Lebhaft
frei! (Er nimmt heftig und geräuschvoll die Schusterarbeit auf.)

62 *Maßig langsam*

s. mes - sen, was un - er - meß - lich mir schien.

Ob. *dim.* *p dolce*

65 Keir'Re-gel woll - te da pas-sen,- und wardochkeinPeh-ler

Kl. *pp* *cresc.*

68 *Ein wenig belebend*

s. drin. Es klang so alt, und war doch so

VI. *pp dolce* *espress.* *p ausdrucksvoll!*

Kl. *pp* *espress.*

Horn 2 *pp* *espress.*

71 neu,- wie Vo - gel-sang im su - ben Mai!

Fl. *p dolce* *poco cresc.*

Brat. *pp* *poco cresc.*

41 (Er läßt wieder ab, lehnt
VI u. Br.)

VI. *mf*

45 sich von neuem zurück, und sinnt nach.)

dim. *p* *poco rall.* *pizz p*

51 *Sehr mäßig* Sachs

s. Und doch, is will halt nicht gehn:-

Ob. *pp dolce* *sehr zart*

Kl. *pp*

Hr. *pp*

56

s. ich fühl' s, und kann's nicht ver - stehen;- doch auch nicht ver-

VI. *pp* *pp Str. Orch.*

59 *immer breiter* *rall* *Sehr breit*

s. ges-sen: und faß iches ganz, kann ich's nicht messen! Doch wie wollt ich auch

VI. *poco a poco cresc.* *ausdrucksvoll* *molto cresc.*

Horn *molto cresc.*

74

s. *Wer ihn hört, und wahn - be - hört*
sän - ge dem Vo - gel

77

s. *nach, dem brüchtespott und Schmach -*

80 Sehr breit

s. *Len - zes Ge - bot, die sü - ße Not,*
die legt es ihm in die

85 Mäßig bewegt

s. *Brust:*
nun sang er, wie er Fr.

89

s. *mußt;*
und 5 4
wie er muß, so konnt er's, -

93

s. *das*
merkt ich ganz be - son - ders.

Sachs hat sich am Abend, nachdem Walther 'versungen' hat, am offenen Fenster seiner Werkstatt niedergelassen, um seiner Arbeit nachzugehen. Aber er kann sich nicht konzentrieren, weil ihm Walther bzw. dessen Probelied nicht aus dem Sinn geht. Er spürt die Diskrepanz zwischen Walther und sich selbst, dem Schumacher-Poeten. Er versteht Walthers Kunst zwar nicht, spürt aber deren Größe und verzagt angesichts seiner eigenen künstlerischen 'Flickschusterei'. Auch er spürt die Schönheit und Gewalt der Natur und möchte sie zum Ausdruck bringen ("was sagen"), kann es aber nicht so, wie Walther es in seinem Probelied gekonnt hat. Sein Nachsinnen führt ihn zu der Erkenntnis, daß nicht die Regeln die Fähigkeit zu solch künstlerischer Gestaltung geben, sondern der Überschwang des Herzens und des Genies ("Lenzes Gebot").

4.2.4 Die Diskussion um das 'Drama' Wagners

Selten hat in der Musikgeschichte das Werk eines Komponisten so extreme Auseinandersetzungen hervorgerufen wie das Wagners. Dafür mag es viele Gründe geben. Zunächst denkt man an die üblichen, z. B. den Neuheitswert der Musiksprache, der zunächst auf Unverständnis stößt, weil er den gewohnten Rezeptionsmustern widerspricht. So war es bei Monteverdi, bei Beethoven und vielen anderen. Bei Wagner reicht dieses naheliegende Erklärungsmuster nicht aus angesichts der Tatsache, daß sich teilweise auch heute noch enthusiastische Bayreuth-Wallfahrer und Antiwagnerianer unversöhnlich gegenüberstehen. Ein wichtiger Grund liegt in Wagners neuer Ästhetik, seiner neuen Definition der Rolle der Musik, die die endlich errungene und in der bürgerlichen Musikkultur verankerte Position der Musik als einer autonomen Kunst in Frage stellte. Es bildeten sich im 19. Jahrhundert zwei Lager von Komponisten (z. B. Brahms versus Liszt/Wagner) und Musikkritikern, die sich erbittert befehdeten. Und dieser Streit hält unter geringfügig geänderten Vorzeichen auch im 20. Jahrhundert noch weiter an.

4.2.4.1 Das Aufeinanderprallen zweier Vorstellungen von musikalischer Form

Die strittigen Positionen kann man grob unter die Begriffe Form- und Inhaltsästhetik zusammenfassen. Im folgenden sind Texte zu diesem Problem des musikalischen Formbegriffs zusammengestellt. Wie immer bei solch tief sitzenden Differenzen handelt es sich um einen Normenkonflikt. Er ist als solcher nicht lösbar, weil Normen Grundannahmen sind, die ihrerseits letztlich nicht beweisbar sind. Es kann also nicht in erster Linie darum gehen, zu klären, wer 'recht hat'. Wichtiger ist bei der Bearbeitung der Texte zunächst, die zugrundeliegenden (unbefragten) Normen überhaupt einmal erst ins Bewußtsein zu heben, ihre Unvereinbarkeit und damit die Unmöglichkeit eines Kompromisses zu erkennen.

- Wir machen uns anhand des Dahlhaustextes (S. 121f.) die Problematik des Formbegriffs klar.
- Wir klären die Aussagen übers Wagners Formbegriff (speziell über das Prinzip des "Übergangs") am Fliedermolog.
- Wir erarbeiten die übrigen Texte, indem wir die Dissenzpunkte der unterschiedlichen Positionen einander gegenüberstellen.
- Wir diskutieren wertend über die verschiedenen Positionen und machen uns dabei unsere eigenen Normen bewußt. Dabei beziehen wir auch unsere Erfahrungen mit dem Wagner-Text (S. 107 -110) ein.

Carl Dahlhaus:

"Mit der >neuen Form des musikalischen Tonsatzes<, die er sich zuschrieb, meinte Wagner zugleich das Detail und die Gesamtheit: sowohl die Technik der Motivverknüpfung auf engstem Raum ..., als auch die Konstruktion eines dramatisch-musikalischen Zusammenhangs, der sich >über das ganze Drama erstreckt<. Die Weite des Formbegriffs ist verwirrend, solange man nach einer Rechtfertigung des Verfahrens sucht, fest abgegrenzten Teilen des Musikdramas ein Buchstabenschema überzustülpen, das als Grundriß einer musikalischen Architektur gelten soll. Der Schein eines vagen Wortgebrauchs verschwindet jedoch, wenn man sich das Bild des >Gewebes< als Modell des musikalischen Hörens zu eigen macht und die dramatisch-musikalische Form als Entwicklung begreift, in deren Verlauf die Motive in immer wieder andere Beziehungen zueinander gesetzt werden, so daß im Hörer die Vorstellung eines stets wachsenden, vom Einzelnen zum Ganzen sich ausbreitenden Motivzusammenhangs entsteht, den Thomas Mann als >Beziehungszauber< empfand...

Die >dramatisch-musikalische Form< ist primär Vorgang und Handlung, nicht ruhendes, abgeschlossenes Gebilde.

Erscheint aber Musik wesentlich als Tätigkeit, als Energie, so ist der Objektcharakter, den die klassische Ästhetik ihr zuschrieb, gefährdet oder sogar aufgehoben. Daß Musik, nicht unähnlich einem Werk der bildenden Kunst, ein ästhetischer Gegenstand, ein Objekt ästhetischer Kontemplation sei, ist die Voraussetzung des Formbegriffs, den die Architekturmetapher ausdrückt. Allerdings zeigt sich die Gegenständlichkeit weniger unmittelbar als indirekt: nicht in dem Augenblick, in dem Musik erklingt, sondern erst, wenn sich der Hörer am Schluß eines Satzes oder Satzteils zu dem gerade Vergangenen zurückwendet und es sich als geschlossenes Ganzes vergegenwärtigt. Zugleich nimmt die Musik eine quasi räumliche Gestalt an; das Gehörte verfestigt sich zu einem Gegenüber. Sofern also Musik Form im Sinne der Architekturmetapher ist, erreicht sie, paradox ausgedrückt, ihr eigentliches Dasein gerade in dem Moment, in dem sie vergangen ist. Vom Gedächtnis noch festgehalten, rückt sie in einen Abstand, den sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart nicht hatte; und in der Distanz konstituiert sie sich als räumlich-symmetrische, quasi architektonische Form.

Wagners Formgefühl aber, das in der Vorstellung von musikalischer Aktion wurzelt, sträubte sich gegen Verfestigung; es war empfindlich gegen Zäsuren und Ruhepunkte, an denen im Rückblick der musikalische Vorgang zum Gegenstand, zum überblickbaren Gebilde erstarrt. Und die ästhetische Distanz, die sich in der Musik des 19. Jahrhunderts insgesamt verringerte, wurde von Wagner, mindestens tendenziell, aufgehoben. Seine Musik umgibt den Hörer und dringt auf ihn ein, statt sich in einem Abstand zu halten, in dem sie als tektonische Form, als tönende Architektur auffaßbar wäre...

Rhythmische Korrespondenz ist ... bei Wagner, der sie als Schematismus, als >Quadrat der Tonsatz-Konstruktion< empfand, eher die Ausnahme als die Regel. Die Gliederung in reguläre Phrasen, Halbsätze und Perioden, die sich zu einer überblickbaren, tektonischen Form gruppieren, ist im Lohengrin noch als Grundschema fühlbar, im Ring jedoch durchbrochen und aufgehoben...

In einem oft zitierten Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859 bezeichnete Wagner die >Kunst des Überganges<, die >Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander<, als >das Geheimnis (seiner) musikalischen Form<. Das Jähe und Abrupte, zu dem er unwillkürlich neigte, sollte ausgeglichen werden durch eine Verknüpfungstechnik, die um so vollkommener war, je unauffälliger sie blieb. Und der >Kunst des Überganges<, die den Widerpart der Tendenz zum Extrem bildete, rühmte sich Wagner gerade darum, weil sie mühsam erworben war. Das allgemein Menschliche, als dessen Ausdruck und Darstellung das Musikdrama gelten sollte, suchte Wagner, wie er in dem Brief an Mathilde Wesendonck schrieb, nicht in einem juste milieu, sondern in >äußersten, großen Lebensstimmungen<, in den >äußersten Gegensätzen< des Gefühls, die aus einer dramatischen Situa-

tion hervorgetrieben werden konnten. Die >Kunst des Überganges< ist eine Kunst der Vermittlung zwischen Extremen. Eine Beschreibung der >dramatisch-musikalischen Form<, die von Wagners eigenen ästhetisch-kompositionstechnischen Kriterien ausginge, müßte also einerseits die >äußersten Gegensätze<, zwischen denen sich eine Szene erstreckt, zu bestimmen versuchen, um dann andererseits die mittleren Teile aus der Funktion des Übergangs, die sie erfüllen, zu begreifen. Die Vermittlung zwischen kontrastierenden Themen oder Motivkomplexen, die am Anfang und Ende einer Entwicklung stehen, ist ebenso ein Formprinzip wie das Verfahren, aus einem zu Beginn eines Satzes exponierten Gegensatz in einer Durchführung Konsequenzen zu ziehen... Der Begriff der absoluten Musik, einer Musik, die ihre Formen aus sich selbst heraus bestimmt, wurde von Wagner 1857, in dem Brief Über Franz Liszts symphonische Dichtungen, als Unbegriff verworfen: als terminologische Mißbildung, die einen ästhetischen Irrtum verrät. >Die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar nicht, was sie meinen<. Musikalische Form muß, wenn sie nicht unverständlich bleiben soll, motiviert sein, und zwar von außen: >Formmotive< sind der Tanz und die Sprache, die im musikalischen Drama zusammentreffen; die >dramatische Aktion< ist in Wagners System der Kunstgattungen nichts anderes als eine >ideale Form des Tanzes<.

Andererseits werden die musikalischen Formen, die aus dem Tanz und dem Drama hervorgehen, deutlich voneinander abgehoben. Dem Formprinzip des >>Wechsels< setzt Wagner das der >Entwicklung< entgegen. Die >Regel des Tanzes<, heißt es in dem Brief über Liszt, erfordert >statt der Entwicklung, wie sie dem dramatischen Stoffe not tut, den Wechsel, der sich für alle dem Marsch oder dem Tanz entsprungene Formen - den Grundzügen nach - als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere des Anfanges und schließlich als die Wiederholung dieser lebhafteren festgestellt hat<. Das äußere Merkmal, durch das sich eine Entwicklungsform, die durch einen dramatischen Vorgang motiviert ist, von einer Form, die auf dem Prinzip des Wechsels beruht, sinnfällig unterscheidet, ist das Fehlen einer Reprise...

Wagner hebt also an der Wiederkehr von Motiven nicht das räumlich-symmetrische Moment hervor, sondern empfindet es als Entwicklung, daß die Motive in immer wieder andere Beziehungen zueinander gesetzt werden. Und das Verfahren, Motive oder Motivkomplexe dadurch >auszukomponieren<, daß sie zunächst sequenziert und dann durch Abspaltung einzelner Teile fortgesponnen werden, muß als Durchführungstechnik, deren Vorbilder bei Beethoven zu finden waren, verstanden werden..."

In: Ders.: Vom Musikdrama zur Literaturoper, München 1989, S. 69ff.

Th. W. Adorno:

". . . In Wagners musikalischer Faktur divergieren zwangsläufig deren wichtigste Elemente, Gesang und Orchester; das Auffälligste, der Gesang, ist am Wesentlichen, dem thematischen Gewebe, nicht mehr beteiligt als auf die recht abstrakte und unverbindliche Weise, daß die Singstimme nach den Harmonien des Orchesters sich richtet. Um der Synthesis aller Medien willen wird die Konsistenz des entscheidendsten, der Musik, mißachtet... Zugleich wird die Musik zum Kommentar der Bühne, indem der Autor Stellung nimmt und genau jene Formimmanenz verläßt, deren Ideal zuliebe das Musikdrama erdacht wurde. Das ist der Grund des Streifenhaften, Mitschleifenden, eigentlich Filmähnlichen darin... Der Musik aber werden durch ihre auslegende Funktion alle die Kräfte fortgesogen, durch welche sie als bedeutungsferne Sprache, als reiner Laut, der menschlichen Zeichensprache sich kontrastiert... Je näher ... die divergierenden Medien (Musik, Dichtung, Schauspielkunst, Bühnenbild, Anm. d. Verf.) einander auf den Leib rücken" ... umso mehr stören sie sich."

In: Ders.: Versuch über Wagner, Frankfurt a/M 1952, S. 109f.

Eduard Hanslick:

". . . nach welchem Eva allein zu Sachs hinübergeht, um über das Schicksal ihres Ritters bei dem Freisingen etwas zu erfahren. Sachs berichtet ihr den ungünstigen Ausgang. Das Duett (wenn man diesen sich endlos hinziehenden Dialog so nennen kann) schlägt mitunter einen traulichen, stimmungsvollen Ton an, bringt auch hie und da einen vereinzelt hübschen Zug. Trotzdem ist das Ganze von peinlicher Monotonie und Schwerfälligkeit. Mit einem kleinen Duettsatz, allenfalls zum Schluß der Konversation, wäre dem leicht abgeholfen, bei Richard Wagner dürfen aber bekanntlich die Leute nur nacheinander singen, nie zugleich; letzteres ist nicht vornehm und könnte leicht angenehm klingen."

Zit. nach: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Reinbek 1981, S. 219f.

Richard Wagner:

(304f.) "Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperioden zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vornherein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisierung einzugiessen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem ein= für allemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangstückformen."

(246f.) Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tondichter besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande Wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucks Momente auf einen, dem Gefühl möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat. (274) Das Orchester ist von dieser Vokaltonmasse ebenso unterschieden, wie der soeben bezeichnete Instrumentalkonsonant von dem Sprachkonsonanten,... Der Konsonant des Instrumentes bestimmt ein für allemal jeden auf dem Instrument herauszubringenden Ton, während der Vokalton der Sprache schon allein aus dem wechselnden Anlaute eine immer andere, unendlich mannigfaltige Färbung bekommt... (275) Dieses Vermögen gewinnt das Orchester als ein vom Gesangstone und der Melodie des Sängers losgelöstes, freiwillig und um seiner eigenen, als selbständig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, teilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper, nie aber durch den Versuch wirklicher Mischung mit dem Gesangstone. (276) Die absolute Melodie, wie wir sie bisher in der Oper verwendet haben und die wir in fehlender Bedingung derselben aus einem notwendig zur Melodie sich gestaltenden Wortverse, aus reinem musikalischen Ermessen der uns altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachkonstruierten, war, genau betrachtet, immer eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrtume die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt. (279) Dieser Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt,... ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters. Der Nachen ist ein durchaus Anderes als der Spiegel des Sees, und doch einzig gezimmert und gefügt mit Rücksicht auf das Wasser und in genauer Erwägung seiner Eigenschaften; am Lande ist der Nachen vollkommen unbrauchbar,... (281) Das Orchester besitzt unleugbar ein

Sprachvermögen,... das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen... (es) spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist..."

In: Ders.: Oper und Drama (III. Teil). Zit. nach: Julius Kapp (Hg.): Richard Wagners Gesammelte Schriften, 10. Bd. Leipzig o. J.

Igor Strawinsky:

"Das Werk Wagners hat eine Tendenz, die (genau gesprochen) nicht die Unordnung erstrebt, sondern den Mangel an Ordnung zu ersetzen sucht. Das System der unendlichen Melodie kennzeichnet diese Tendenz eindeutig. Es ist eine Musik des dauernden Werdens, die weder einen Grund hat anzufangen noch aufzuhören. So erscheint die unendliche Melodie als eine Herausforderung an die Würde, ja selbst an die Funktion der Melodie, die (wie wir sagten) der musikalische Gesang einer taktmäßig abgegrenzten Periode ist. Unter dem Einfluß Wagners wurden die Gesetze, die das Leben des Gesangs garantieren, übertreten, und die Musik verlor ihr melodisches Lächeln. Diese Methode entsprach vielleicht einem Bedürfnis; aber dieses Bedürfnis war nicht mit den Möglichkeiten der Musik zu vereinbaren, deren Ausdruck in dem Maß begrenzt ist wie das Organ, das sie wahrnimmt. Eine Kompositionsweise, die sich nicht selbst ihre Grenzen abzeichnet, wird reine Phantasie. Die Wirkungen, die sie hervorbringt, können durch Zufall unterhaltend sein, aber sie eignen sich nicht zur Wiederholung..."

Nehmen wir das beste Beispiel: die Fuge - eine vollkommene Form, in der die Musik nichts jenseits ihrer selbst bedeutet. Bedingt sie nicht die Unterwerfung des Autors unter die Regel? Und findet er nicht gerade in diesem Zwang die Entfaltung einer schöpferischen Freiheit? "Die Kraft", sagte Leonardo da Vinci, "entsteht aus dem Zwang und stirbt durch die Freiheit."

Wer sich nicht unterwirft, pocht auf das Gegenteil und unterdrückt den Zwang durch die stets enttäuschte Hoffnung, in der Freiheit das Prinzip der Kraft zu finden. Er findet nur die Willkür der Launen und die Unordnung der Phantasie. Er verliert jede Art von Kontrolle, verirrt sich und verlangt schließlich von der Musik Dinge, die außerhalb ihres Vermögens und ihrer Befugnisse liegen. In der Tat, verlangt man nicht Unmögliches von ihr, wenn man erwartet, daß sie Gefühle ausdrücke, dramatische Situationen schildere und gar die Natur nachahme? Als wäre es noch nicht genug, sie zu einer illustrativen Rolle verdammt zu haben, erfand das Jahrhundert, dem wir, wie es meinte, den wahren Fortschritt verdanken, noch jenen monumentalen Irrsinn, der darin besteht, jedem Requisit, jedem Gefühl und jeder Person eine Garderobennummer zu geben, die man als Leitmotiv bezeichnet. Dies veranlaßte Debussy zu dem Ausspruch, daß ihm der Ring wie ein riesiges Adreßbuch vorkommt...

Es ist seltsam, daß die Skeptiker, die gern neue Beweise für alles fordern und sich gewöhnlich ein teuflisches Vergnügen daraus machen, das Konventionelle in den feststehenden Formen anzukreiden, niemals den Beweis für die Notwendigkeit und selbst nur die Angemessenheit eines solchen musikalischen Gebildes verlangen, das behauptet, sich mit einer Idee, einem Gegenstand oder einer Person zu identifizieren. Wenn man antwortet, daß die Macht des Genies in diesem Fall gewaltig genug ist, um die Identität zu rechtfertigen, dann frage ich, wozu denn die so weit verbreiteten kleinen Führer dienen, die praktisch das von Debussy erwähnte Adreßbuch repräsentieren, und die den Neuling, der die Götterdämmerung besucht, jenen Touristen gleichstellt, die sich auf dem Empire Building zu orientieren versuchen, indem sie eine Karte von New York entfalten. Man sage mir nicht, daß diese Themenhefte Wagners Ideen beleidigen und verraten; ihre weite Verbreitung beweist, daß sie einer Notwendigkeit entsprechen."

In: Ders.: Musikalische Poetik (1939/40). Zit. nach: Schriften und Gespräche I (hg. von Wolfgang Burde), Darmstadt, 1983, S. 209ff. und 213f.

4.3 Richard Wagner: "Tristan und Isolde" (1857-59)

Wagners Musik enthält viel Realistisches. In seiner Leitmotivcodierung lebt indirekt die alte Figurenlehre fort - auch das war für Formästhetiker ein Stein des Anstoßes. Dennoch ist er auch ein Kind der transzendierenden Romantik. Nirgends wird das deutlicher als im Tristan. Die Realitätsflucht, das Eintauchen in eine poetische Welt, in der allein alle menschlichen Wünsche erfüllbar sind, wird verkörpert in der mittelalterlichen Sage von Tristan und Isolde. Bei der Gestaltung dieses Themas ging Wagner in der suggestiven Wirkung der Musik so weit, wie es bis dahin unerhört war. Am Schluß der Orchesterskizze des 1. Akts notiert Wagner am 6. 2. 1858: "So ward noch nie komponiert!" (Csampai, s. u., S. 269) Die Handhabung der formalen und harmonischen Parameter war so außergewöhnlich für die Zeitgenossen, daß eine gleichgültige Reaktion unmöglich und eine Parteinahme für und wider unausweichlich schien.

4.3.1 Die neue Form einer ekstatischen Musik: Das Vorspiel zu "Tristan und Isolde"

- Wir hören das Vorspiel zu Tristan und versuchen das Besondere dieser Musik zu erfahren und auf bestimmte Merkmale zurückzuführen.
- Wir versuchen die im folgenden mitgeteilten Reaktionen von Zeitgenossen zu verstehen. Was an der Musik hat sie gestört? Was war für sie neu und befremdend? Welche Norm hat Wagner in dieser Musik verletzt? Dabei unterscheiden wir deutlich zwischen den beschreibenden und den wertenden Anteilen dieser Äußerungen, denn die gleichen Beobachtungen können zu unterschiedlichen Urteilen führen.

Schelle: [in der Wiener »Presse« vom 13. Juni 1865]

"Die Musik (zum Tristan) selbst gewährt den Eindruck einer wüsten Orgie zur Feier des Sinnengenusses; sie wirkt durch den Stimulus der Chromatik, in der sie sich vorzugsweise bewegt, durch die Aufregung, in der uns die endlosen Ketten von Modulationen, Trugschlüssen, Vorhalten und dissonierenden Tonverhältnissen fortwährend hält, prickelnd auf das Nervensystem, und hält dieser Stimulus nicht mehr her, dann greift der Meister zu materiellen Lärmeffekten, um die abgestumpften Sinne zu neuen, homogenen Eindrücken aufzurütteln. Die Phantasie, welche dieses Werk hervorbrachte, hat bereits die Empfänglichkeit für ideale Eindrücke verloren; sie ist krank und dem Dämon des Unorganischen verfallen; in diesem Zustand kann sie nur Krankhaftes schaffen."

Zit. nach: Werner Klüppelholz und Hermann Josef Busch (Hg.): Musik gedeutet und gewertet, München 1983, S. 156

Deutsche Musiker-Zeitung (1860 Karlsruhe) über das Vorspiel zu Tristan:

"In der Tat eine grauenvolle Musik. Der Eindruck läßt sich schwer beschreiben, den dieses chaotische Tongewirr von herzerreißenden Akkorden, dieses Meer von sich dahinwälzenden Dissonanzen ohne einen gesunden melodischen Faden, der das verletzte Ohr einigermaßen wieder versöhnen könnte, dieser Rattenkönig unaufgelöster, sich selbst mordender Tonfolgen auf den verblüfften Zuhörer gemacht haben. So ungefähr mag die Musik lauten, womit in der ewigen Verdammnis musikalische Bösewichte zur Strafe gepeinigt werden. Wer aber hier schon die Hölle durchmacht, der mag dort frei ausgehen oder ist wenigstens auf die seiner wartenden Qualen gehörig vorbereitet. Mich ergriff ein heimliches Grausen, als die dumpfen Schauertöne des Vorspiels meinen armen Kopf wie einen Schraubstock einklemmten und folterten: es war mir zumute, wie wenn jemand mich an den Haaren eine Leiter hinauf und hinunterzöge."

ebda S. 157

Eduard Hanslick (Aus dem Konzertsaal, Wien 2/1886, S. 251):

"Über die in einer Wohltätigkeitsakademie aufgeführte Instrumental-Einleitung zu R. Wagners »Tristan und Isolde« wollen wir nach einmaligem Anhören und ohne Kenntnis des Ganzen nicht urteilen. Günstig war der Eindruck durchaus nicht, welchen diese ruhelos wogende, unterschiedslose Tonmasse mit ihrer unaufhörlichen Wiederholung desselben Motivchens machte. Das Ohr findet nirgends einen Ruhepunkt oder Abschluß, was ungefähr dieselbe peinliche Empfindung erregt, als müßten wir eine lange Reihe von Vordersätzen vorlesen hören, deren Nachsätze wegbleiben. Unwillkürlich fielen uns jene französischen Gerichtsurteile ein, die einem kurzen Schlußsatz seitenlange »considéré que« vorausschicken. Das Publikum blieb mehrere Sekunden nach dem Schlußakkord vollkommen still, dann wurde (vielleicht in Folge einer raschen Abstimmung) applaudiert."

ebda. S. 159

Hector Berlioz (1860 nach der 1. Aufführung des Tristan-Vorspiels in Paris):

"Ich muß gestehen, daß ich noch nicht den geringsten Begriff davon habe, was der Komponist damit gewollt hat."

Zit. nach: Attila Csampai/Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde, Reinbek 1983, S. 270

- Wir ziehen als ästhetisches Paradigma die Rezension über Beethovens 3. Klavierkonzert aus dem Jahre 1805 heran (Arbeitsbuch II, S. 128). Hier sind die ästhetischen Normen, die hinter der Wagnerkritik stehen, sehr deutlich formuliert.
- Wir prüfen den inhaltsästhetischen Zusammenhang der Musik mit Wagners Intention, wie er sie in dem folgenden Text formuliert hat.

Richard Wagner (am 19. 12. 1859 an Mathilde Wesendonck über das Tristan-Vorspiel):

"Ein altes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europa nachgedichtetes Ur-Liebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als Braut seines Herrn folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige Liebesgöttin rächt sich: den, der Zeitsitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten von der vorsorglichen Mutter der Braut bestimmten Liebestrunk läßt sie durch ein erfindungsreiches Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch seinen Genuß in hellen Flammen auflodernd, plötzlich sich gestehen muß, daß nur sie einander gehören. Nun war des Sehns, des Verlangens, der Wonne und des Elends der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft - alles wie wesenloser Traum zerstoben; nur eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrwerden!"

Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigenen, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unmöglich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis, der zartesten Hingezogenheit an, durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrliehen Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, ja jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung des Erreichens höchster Wonne aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtliche Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Efeu und eine Rebe in inniger Umschlingung einst auf Tristans und Isoldes Grabe emporwuchsen?"

Zit. nach: Attila Csampai/Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde, Reinbek 1983, S. 157f.

- Wir schärfen unsere Wahrnehmung für des Spezifische des Vorspiels zu Tristan, indem wir das Tristanmotiv des Anfangs - die Kombination des Liebes- und des Todesmotivs (T. 1 - 3, S. 126) mit der folgenden 08/15-Version desselben vergleichen - zugegebenermaßen ein Akt der Barbarei, aber vielleicht erkenntnisfördernd.



- Wir untersuchen den Notenausschnitt auf S. 125 hinsichtlich seiner motivischen und harmonischen Gestaltung. Welche Rolle spielen die Leitmotive?
- Welcher Zusammenhang besteht zwischen den Leitmotiven und der barocken Figurenlehre?
- Wie hat Wagner seine in dem obigen Text formulierte Intention musikalisch umgesetzt?
- Wir versuchen die in den kritischen Texten (S. 121f.) enthaltenen Charakterisierungen am Notentext festzumachen.

Richard Wagner: Einleitung zu "Tristan und Isolde" Nach dem Klavierauszug von Richard Kleinmichel, Leipzig o. J., S. 3

Langsam und schmachkend. 5

10

15

20

25 a tempo

30

Liebesmotiv

Todesmotiv

Seufzermotiv

Sehnsuchtsmotiv

Bei Nietzsche versammeln sich die widersprüchlichen Reaktionen auf Wagner in einer Person: anfangs ein enthusiastischer Verehrer Wagners, wird er später zu dessen schärfsten und scharfsinnigsten Kritiker.

→ Wir erarbeiten und problematisieren die folgenden Texte:

Friedrich Nietzsche (1888):

"Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des >Tristan< gab - mein Kompliment, Herr von Bülow! - war ich Wagnerianer. Die älteren Werke Wagners sah ich unter mir - noch zu gemein, zu >deutsch< - ... Aber ich suche heute noch nach einem Werk von gleich gefährlicher Faszination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der >Tristan< ist - ich suche in allen Künsten vergebens. Alle Fremdheiten Leonardo da Vincis entzaubern sich beim ersten Tone des >Tristan<."

Zit. nach: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde, Reinbek 1983, S. 179

Friedrich Nietzsche:

"Womit kennzeichnet sich jede literarische *décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz heraus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite. Die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen - das Ganze ist kein Ganzes mehr... Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. - Bei Wagner steht am Anfang die Halluzination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik. Will man ihn bewundern, so sehe man ihn hier an der Arbeit: wie er hier trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, her austreibt, sichtbar macht. Aber darin erschöpft sich seine Kraft; der Rest taugt nichts. Wie armselig, wie verlegen, wie laienhaft ist seine Art zu >entwickeln<, sein Versuch, das, was nicht auseinander gewachsen ist, wenigstens durcheinander zu stecken!... Daß Wagner seine Unfähigkeit zum organischen Gestalten in ein Prinzip verkleidet hat, daß er einen >dramatischen Stil< statuiert, wo wir bloß sein Unvermögen zum Stil überhaupt statuieren, entspricht einer kühnen Gewohnheit, die Wagner durchs ganze Leben begleitet hat;... Nochmals gesagt: bewundernswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Details, - man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unseren größtens Miniaturisten der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße drängt. Sein Reichtum an Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbenden Lichts verwöhnt dergestalt, daß einem hinterdrein fast alle andern Musiker so robust vorkommen... War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas anderes mehr: nämlich ein unvergleichlicher *histrio*, der größte *Mime*, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, Szeniker *par excellence*... Wagner war nicht Musiker von Instinkt. Das bewies er damit, daß er alle Gesetzmäßigkeit und, bestimmter geredet, allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nötig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken. Wagner dürfte uns hier als Erfinder und Neuerer ersten Ranges gelten - er hat das Sprachvermögen der Musik ins Unermeßliche vermehrt -: Er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache. Immer vorausgesetzt, daß man zuerst gelten läßt, Musik dürfe unter Umständen nicht Musik, sondern Sprache, sondern Werkzeug, sondern *ancilla dramaturgica* sein. Wagners Musik, nicht vom Theater-Geschmacke, einem sehr toleranten Geschmacke, in Schutz genommen, ist einfach schlechte Musik, die schlechteste überhaupt, die vielleicht gemacht worden ist. Wenn ein Musiker nicht mehr bis drei zählen kann, wird er >dramatisch<, wird er >wagnerisch<Das Elementarische genügt - Klang, Bewegung, Farbe, kurz die Sinnlichkeit der Musik. Wagner rechnet nie als Musiker, von irgendeinem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will nichts als die Wirkung."

In: Ders.: Der Fall Wagner, München 1964, S. 20ff.

Friedrich Nietzsche:

"Die Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark, aber undeutlich, >unendliche Melodie< genannt wird, kann man sich dadurch klar machen, daß man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll schwimmen. In der älteren Musik mußte man ... etwas ganz anderes, nämlich tanzen. Das hierzu nötige Maß, das Einhalten bestimmter gleich wiegender Zeit- und Kraftgrade erzwang von der Seele des Hörers eine fortwährende Besonnenheit, - auf dem Widerspiele dieses kühleren Luftzuges, welcher von der Besonnenheit herkam, und des durchwärmten Atems der Begeisterung ruhte der Zauber aller guten Musik. - Richard Wagner wollte eine andre Bewegung, - er warf die physiologische Voraussetzung der bisherigen Musik um. Schwimmen, Schweben, - nicht mehr Gehen, Tanzen... Vielleicht ist damit das Entscheidende gesagt. Die >unendliche Melodie< will eben alle Zeit- und Kraft-Ebenmäßigkeit brechen, sie verhöhnt sie selbst mitunter - sie hat ihren Reichtum der Erfindung gerade in dem, was einem älteren Ohre als rhythmische Paradoxie und Lästerei klingt. Aus einer Nachahmung, aus einer Herrschaft eines solchen Geschmacks entstände eine Gefahr für die Musik, wie sie größer gar nicht gedacht werden kann - die vollkommene Entartung des rhythmischen Gefühls, das Chaos an Stelle des Rhythmus ... Die Gefahr kommt auf die Spitze, wenn sich eine solche Musik immer enger an eine ganz naturalistische, durch kein Gesetz der Plastik beherrschte Schauspielerei und Gebärdenkunst anlehnt, die Wirkung will, nichts mehr ... Das *espressivo* um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde - das ist das Ende..."

In: Ders.: Wagner als Gefahr, München 1964, S. 132

4.3.2 Zukunftsmusik und Tradition: Die Genese des Tristan-Motivs

Wenn auch die konkrete Bedeutung der Leitmotive sich erst im Kontext der Oper selbst definiert, so sind sie dennoch auch von außen bestimmt. Auch die Sprache der Musik ist nur dann allgemein verständlich, wenn sie 'Vokabeln' benutzt, deren Bedeutungshorizont in der Tradition irgendwie umschrieben worden ist. Von den zahlreichen Vorformulierungen, die im Tristan-Motiv in eine spezifische Form gebracht und damit auch mit einer speziellen Bedeutung versehen wurden, seien einige vokale Beispiele genannt, weil sie eindeutiger als instrumentale Fassungen - etwa der Anfang von Beethovens Pathetique - eine Semantisierung erlauben.

J. S. Bach: Kantate 60, Schlußchoral, T. 7f.

Mein Je - sus kommt:

Anabasis
Suspisatio

Katabasis
Passus duriusculus
(Lamento)

J. S. Bach: Kantate 60, Schlußchoral, T. 1f.

Es ist ge - nug.

Johann Rudolf Ahle:
Über die Sehnworte des Elias (1692)

Es ist ge - nug.

Die im Schlußchoral von Bachs Kantate Nr. 60 in T. 7f. verwendete Figuren sind:

- Anabasis = "aufsteigen",
- Katabasis = "hinabsteigen",
- Passus duriusculus = "etwas harter Gang", als chromatischer Abwärtsgang über den Quartraum wurde er damals Lamento (= "Klage") genannt,
- Suspisatio = "Atmen, Seufzen".
- Der am Ende erhöhte Dissonanzgrad in Harmonik und Melodie (Tritonus a-dis) verweist auf einen "gespannten", unbefriedigenden Zustand.

Die konkrete Bedeutung ergibt sich einmal aus dem Worttext, den die Musik "darstellt":

"Es ist genug: Herr wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus. Mein Jesus kommt: nun gute Nacht, o Welt! Ich fahr ins Himmelshaus, ich fahre sicher hin mit Frieden, mein großer Jammer bleibt darnieden. Es ist genug, es ist genug."

Zum anderen aus dem musikalischen Kontext: Bach semantisiert mit zwei gegensätzlichen Figurenkomplexen (vgl. nebenstehendes Notenbeispiel): konsonante Stellen mit weich fließender Bewegung symbolisieren die positiven Aspekte ("Frieden", "Himmelshaus" usw.), dissonante wie die obige den "Jammer", bzw. das sehnsüchtige Verlangen, aus diesem "Jammer" ins "Himmelshaus" zu kommen. Dabei geht Bach nicht jedem einzelnen Wort nach, übersetzt nicht alle Details der Reihe nach in Musik, sondern bildet eine musikalische Struktur (Gesamtfigur), die den scopus des Textes, seinen tieferen Sinn, verdeutlicht. Die Stelle "Mein Jesus kommt" läßt sich nun aus diesem Gesamtzusammenhang entschlüsseln:

Der Baß stellt den "Jammer" (Lamento) dar, vielleicht auch die "Sünde", die - theologisch gesehen - diesen Jammer verursacht. Die gegenläufige Sopranstimme bildet die aus dem "Jammer" geborene Sehnsucht (Tritonusspannung) nach dem "Auffahren" ins "Himmelshaus" (Anabasis) analog ab. - In T. 1 ("Es ist genug") ist dieser Sog nach oben noch deutlicher dargestellt: die Baßstimme drängt ebenfalls nach oben, und zwar mit zwei fast krampfhaft hochalterierten Stufen. - Die Suspisatio bedeutet nicht nur "Seufzer", ist auch nicht nur eine 'sprechende', rhetorisch bedeutsame Pause, sondern unterstreicht dadurch, daß sie die harmonische Spannung verlängert, die Intensität des Verlangens. (Die Auflösung erfolgt erst im nächsten Takt, nachdem der Spannungsakkord noch einmal wiederholt worden ist.) Die Musik stellt also nicht den Text "Mein Jesus kommt" direkt dar, sondern 'zeigt', vergleicht man sie mit einem Prediger oder Rezitator, in der bildhaften Melodiebewegung die verlangend dem kommenden Jesus entgegengestreckten Hände und in der harmonischen Affektfigur die Intensität des Sprechens, die ein Indiz für Verzweiflung und Hoffnung ist. Die Verknüpfung von chromatischem Abwärtsgleiten im Baß und ansteigender Skalenfigur in der Oberstimme macht die Einheit von crux und gloria - "im Kreuz ist Heil" (vgl. S. 81) 'sichtbar' und erlebbar.

Johann Sebastian Bach: Schlußchoral der Kantate 60

Es ist ge - nung; Herr, wenn es dir ge -

fällt, so span - ne mich doch aus! Mein Je - sus kömmt;

nun gu - te Nacht, o Welt! Ich fahr ins Him - melshaus,

ich fah - re si - cher hin mit Frie - den, mein großer

Jammer bleibt hienie - den. Es ist ge - nung, es ist ge - nung.

Wie sehr solche Figuren und Figurenkomplexe in den allgemeinen Sprachschatz eingegangen sind, zeigen folgende Beispiele:

Die Sinnfigur ist in der Einleitung zu Haydns Schöpfung ("Die Vorstellung des Chaos") ähnlich: die chromatischen Abwärtsgänge in den Streichern, die in zweitönige Seufzer mit anschließender Suspiratio zerschnitten sind, malen das haltlose Geschiebe der formlosen Materie, zugleich affektiv das trostlose Gefühl, das sich dabei einstellt. Ein markanter Gegenzug stellt sich dem amorphen Gleiten entgegen: eine dreitönige, rhythmisch prägnante Oboenfigur sucht in klarer Diatonik ziestrebig den Weg nach oben (zum Licht, zur 'Gestalt'), aber dieser Versuch, dem Chaos den Kosmos der Form abzurufen, scheitert vorläufig: der letzte (unbetonte) Ton der Figur ist nicht Ziel, sondern Ende der Bewegung, er versinkt in der Pause ins Nichts. Die Sechzehntelbewegung der Klarinette greift den Gegenzug zwar noch einmal auf, erstirbt aber in einem Aufwärtsseufzer. Als Umkehrung der Seufzerfigur der Streicher ist er (wie schon bei Bach) eine Sehnsuchtsgeste. Die Vergeblichkeit des Bemühens ist an den Pausen und an der Abwärtssequenzierung des gesamten Motivkomplexes ablesbar.

Wie sehr Wagner in dieser Tradition steht zeigt das Pendant zum Haydn-Beispiel aus dem Tristan. Mag das noch eine unbewußte Sprachübernahme sein - auch in der Wortsprache benutzt der Sprecher laufend irgendwie schon Vorformuliertes -, so ist die folgende Übereinstimmung des Tristan-Motivs mit einer Stelle aus einem Lied seines Schwiegervaters Liszt mit Sicherheit kein Zufall:

In Liszts Lied ist Wagners Tristanmotiv wörtlich (!) vorweggenommen. Die Figur bedeutet zunächst "Schmerz" (fallende Seufzersekunde im Baß, Suspiratio), und zwar Schmerz darüber, daß der Mensch zwar wie die Sterne hingehen wird "ohne Spur", aber nicht wie diese "stille versinken" kann, sondern vorher vom Elend geschwächt und "stückweis" "gebrochen" wird. Andererseits bedeutet sie "vergebliches Verlangen": sie löst sich in nichts (Pause) auf, "verschwindet" "stille" (chromatisch steigendes Motiv der Oberstimme, offener dominantischer Schluß, Pause).

Mit seinem Figuren-Komplex erfaßt Wagner wie in einem Brennpunkt die Grundaussage der gesamten Oper: die vergebliche Sehnsucht nach Liebeserfüllung, die Erkenntnis, daß wahres Liebesglück erst im Tode erreichbar ist. Die Kongruenz mit dem Liszt-Vorbild zeigt, daß das 'Versinken ins Nichts' die Grundbedeutung des Tristanmotivs ist. Die Aussage kommt - mutatis mutandis - auch der Bachschen sehr nahe. Aber es gibt einen großen Unterschied. Bei Wagner wird der Motivkomplex zum Keim der ganzen Oper. Aus ihm entwickelt sich organisch ein ganzer Kosmos. Durch fortwährende Metamorphose der Leitmotive entsteht ein dichter, zusammenhängender Prozeß, bei dem in allen Details der eine Kerngedanke mit äußerster Konsequenz verfolgt wird. Gab es bei Bach - gerade, weil er auch belehren will - noch eine Spannung zwischen Musik und Text, jedenfalls keine völlige Kongruenz, so verschmelzen bei Wagners Drama, das nun als Gesamtkunstwerk aufgefaßt wird, alle am Drama beteiligten Elemente (Text, Musik, Gebärden der Sänger, Bühnenbild usw.) zu einem untrennbaren, bruchlosen Ganzen, und das umso mehr, als sie alle einem Hirn entsprungen sind. Die Bündelung führt zu einer bis dahin unvorstellbaren Suggestionskraft, wie sie in den oben abgedruckten zeitgenössischen Äußerungen zum Ausdruck kommt.

Nietzsche (s. u. Csampai, S. 179) spricht von der "gefährlichen Faszination" des Tristan. Wagner tut, über das Kompositorische hinaus, noch ein Übriges, indem er im Bayreuther Festspielhaus das Orchester in die "mystische Höhle" des Orchestergrabens versetzt, der Zuschauerraum und Bühne trennt, und so "das Reale vom Ideellen" trennt, die Figuren des Dramas "in übermenschliche Maße" vergrößert. Das "Tableau", wie Wagner es ausdrückt, "zieht sich vom Zuschauer zurück wie im Traum" (vgl. Frederic Ewen: Bertolt Brecht, Frankfurt 1973, S. 185).

J. Haydn: Die Schöpfung (1798):

Einleitung (Die Vorstellung des Chaos), T. 50ff.

Richard Wagner: Tristan und Isolde, S. 13

(Kl.A. von Richard Kleinmichel, Leipzig o. J.)

Franz Liszt: "Ich möchte hingehn" (1845)

"Du wirst nicht stille wie der Stern versinken"

Richard Wagner: Tristan und Isolde

4.3.3 Wagner: Tristan und Isolde, 2. Aufzug, 2. Szene

*So stürben wir, um ungetrennt,
ewig einig ohne End';
ohn' Erwachen, ohn' Erbangen
namenlos in Lieb' umfängen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben!*

Wagners Text ist durchdrungen von der romantischen Vorstellung des Liebestodes. Weltvergessen der Prosa des "Tages" entrückt, träumt das Liebespaar den Traum von endloser Liebeswonne in der "besseren", poetischen Welt der "Nacht", des Todes - nur er bringt endgültige Erlösung aus den Widrigkeiten des Lebens. Mit ihrer Alterationsharmonik, den Tremoloeffekten, der schwebenden Rhythmik, den ausgreifenden, endlos sich steigernden melodischen Gebärden und Gefühlskurven nimmt die Musik den Zuhörer mit. Ihrer Suggestion kann man sich, läßt man sich einmal auf sie ein, nur einführend hingeben. Der Zeitgenosse Nietzsche charakterisierte die Wirkung Wagnerscher Musik so (vgl. S. 126): "Die Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark, aber undeutlich >unendliche Melodie< genannt wird, kann man sich dadurch klar machen, daß man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll schwimmen."

Thematisch ist die Stelle aus dem Tristanmotiv entwickelt (vgl. Motivtabelle auf S. 128). Entsprechend der inhaltlichen Veränderung werden die einzelnen Figuren modifiziert: Die unsichere kleine Sexte der Exclamatio wird zur sicheren Quart, das chromatische Gleiten kommt auf dem dritten Ton zum Stehen, die Chromatik des Sehnsuchtsmotivs wird zur klaren diatonischen Linie aus großen Sekunden, deren letzter Ton jetzt als (vorläufiger) Zielton sich etabliert: er steht auf betonter Taktzeit, die Suspiratio-Pause ist verschwunden, die Harmonik ist nicht mehr dominantisch offen.

Der "erlösende" Tristanschluß mit seiner erstmals klaren harmonischen Form und dem Zielcharakter des letzten Motivtones ist hier vorbereitet.

- Wir versuchen diese Interpretation beim Hören und Mitlesen des Notenauszugs (S. 130) nachzuvollziehen und evtl. durch eigene Beobachtungen und Wertungen zu ergänzen.

Richard Wagner: "So stürben wir" (2. Aufzug, 2. Szene) Klavierauszug von Richard Kleinmichel, Leipzig o. J., S. 158f.

Die sechs $\frac{3}{4}$ genau den sechs $\frac{3}{4}$ des frühern $\frac{3}{4}$ Takts entsprechend.

So starben wir, um un - ge - trennt, e - wig ei - nig
pp frem. pp

7 oh - he End! ohn' Er - wa - chen, ohn' Er - ban - gen, na - men - los in

14 (gesteigert) *dim.* los in Lieb - um - fan - gen, ganz uns selbst ge - ge -
p più p momento

20 **Bb** *dim.* Isolde. (wie in sinner Eindrückheit zu ihm aufblickend) So stürben wir, um un - ge - trennt,
 ben, der Lie - be nur zu le - bent.
Bb *pp* *più p* *dim.*

29 **Tristan.** *pp* *dim.* e - wig ei - nig, oh - he End! ohn' Er - wa - chen,
Isolde. *immer pp*

35 **Isolde.** na - men - los in
Tristan. ohn' Er - ban - gen, in
poco cresc.

39 Lieb' um - fan - gen, ganz uns selbst ge - ge -
 Lieb' um - fan - gen, ganz uns - ge - ge -
cresc.

44 ben, der Lie - be nur zu le -
 ben, der Lie - be nur zu le -
pp dolce dim. più p

The image shows a page of a musical score for Richard Wagner's opera 'Die Meistersinger von Nürnberg', Act 2, Scene 2. The score is for the duet 'So stürben wir'. It features two vocal parts, Tristan and Isolde, and a piano accompaniment. The score is divided into systems, with measures 7, 14, 20, 29, 35, 39, and 44 marked. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, cresc., dim., momento), articulation (accents), and phrasing slurs. The lyrics are in German and are written below the vocal lines. The piano part consists of chords and arpeggiated figures.

5 Die Trennung der Elemente

5.1 Mimesis und Gestus

Bertolt Brecht (1898-1956) wendet sich als Angehöriger der antiromantischen Generation der Neuen Sachlichkeit gegen die aristotelische Konzeption des Theaters und der Oper, vor allem gegen ihre (seiner Meinung nach) hypertrophe Realisierung durch Wagner. Nach Brecht kann der Zuschauer bei einem solchen Theater nur so reagieren:

"Ja, das habe ich auch schon gefühlt. So bin ich. Das ist nur natürlich. Das wird immer so sein. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. Ich weine mit dem Weinenden, ich lache mit dem Lachenden." (Frederic Ewen: Bertolt Brecht, Hamburg 1973, S. 187)

Eine solche Haltung ist für Brecht einem "Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters" unangemessen. Der Zuschauer soll ernst genommen werden, er soll als selbständig urteilender Beobachter reagieren. Die Reaktion eines solchen Zuschauers stellt sich Brecht so vor:

"Daran hatte ich nicht gedacht. So sollte es nicht sein. Das ist sehr seltsam ... fast unglaublich. Das muß aufhören! Die Leiden dieses Menschen berühren mich tief, weil es einen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst - nichts ist hier selbstverständlich. Ich lache über den Weinenden und weine über den Lachenden." (Ewen, s. o., S. 188)

Nicht zuletzt waren es die Erfahrungen, die Brecht seit den frühen 20er Jahren mit der meisterlichen Handhabung der Suggestion durch Hitler machen konnte, die ihn zur Entwicklung seines nichtdramatischen, epischen ('erzählenden') Theaters veranlaßten. An die Stelle des mimetischen sollte das gestische ('zeigende') Verfahren treten. Der Zuschauer soll nicht in eine Traumwelt entführt, sondern über wahre Sachverhalte aufgeklärt werden, nicht nur genießen und erleben, sondern auch und gerade kritisch beobachten und Schlüsse ziehen. Die Verschmelzung der Elemente wird durch deren Trennung ersetzt, die Einfühlung durch Verfremdung, die organische Entwicklung durch Montage heterogener Bruchstücke (nach Art der damaligen Stummfilme), das Individuell-Charakteristische durch das Sozial-Allgemeine und Typische, das Innere/Psychologische durch das Äußere, das persönliche Schicksal durch die Verhältnisse. Das entspricht seiner damaligen anarchistisch-nihilistischen Weltansicht: Die Verhältnisse sind es, die alles Menschliche verformen und beschmutzen. Der Schauspieler/Sänger verhält sich wie der Zeuge eines Verkehrsunfalls, der das Verhalten der Beteiligten demonstriert: Er schlüpft nicht voll in seine Rolle, wird mit ihr nicht eins, sondern hält (partiell) Distanz zu ihr, 'führt sie vor' und macht sie dadurch, daß er ihr gegenüber einen bestimmten Gestus, eine bestimmte Haltung einnimmt, fremd und beurteilbar. Auch die Musik ist, wie die anderen Elemente des Theaters, eigenständig, auch sie fixiert einen Gestus, der einen bestimmten Aspekt der Sache überdeutlich zeigt. Die üblichen musikalischen Regelungen, nach denen die Musik den Text unterstützt, ergänzt, analog abbildet, mit ihm eine Symbiose eingeht, werden weitgehend aufgegeben. Es geht nicht darum, den Zuhörer zu überwältigen, sondern ihn zu befremden. Der Desillusionierung und Verfremdung dienen auch viele andere Maßnahmen auf der Bühne. Brecht sagt dazu in einem Gedicht:

"... sperrt mir die Bühne nicht ab!
Zurückgelehnt, werde der Zuschauer
Der geschäftigen Vorkehrungen gewahr, die für ihn
Listig getroffen werden, einen zinnernen Mond
Sieht er herunterschweben, ein Schindeldach
Wird da hereingetragen, zeigt ihm zuviel nicht
Aber zeigt etwas!
Und laßt ihn gewahren
Daß ihr nicht zaubert, sondern
Arbeitet, Freunde" (Zit. nach Ewen, s. o., S. 207)

Ganz in diesem Sinne wird in der Dreigroschenoper auch das Orchester wieder aus dem "Graben" geholt und auf der Bühne sichtbar plaziert. Der Schnitt, der durch die Songs in der Handlung entsteht, wird dadurch noch verstärkt, daß das Licht zum Orchester wechselt und auf der Leinwand im Hintergrund der Titel der jeweiligen Nummer erscheint. Brecht setzte mit solchen Verfahren in theaterspezifischer Weise Gedanken um, die 1916 der Russe Sklovsky - von ihm hat er auch wahrscheinlich den Begriff Verfremdung übernommen - und vor diesem 1907 Weills Lehrer Ferruccio Busoni geäußert hatte:

"So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf - soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen -, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller 'spiele' - er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken." (Ferruccio Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Hamburg 1973, S. 21)

5.1.1 Bertolt Brecht/Kurt Weill: Liebeslied aus der "Dreigroschenoper" (1928)

- Wir hören im Vergleich Wagners "So stürben wir" und Weills "Liebeslied", indem wir die Texte (s. u. und S. 129) mitlesen. Wir benennen die Unterschiede in Text und Musik.
- Wir analysieren anhand des Notentextes (S. 133f.) und der Materialien (S. 135) Weills "Liebeslied":
Welche Beziehungen bestehen zwischen dem Wagnerstück (vgl. Motivtabelle auf S. 135 bzw. Notentext S. 130) und dem Liebeslied?
Welche Boston-Elemente benutzt Weill?
Welche Mittel der Verfremdung wendet Weill an (Instrumentation, Vortragsart, Wort-Ton-Verhältnis)?
- Welche der auf S. 131 genannten Stichworte (Montageprinzip, Trennung der Elemente, gestisches Verfahren u.a.) lassen sich nachweisen?

Tristan und Isolde, 2. Aufzug, 2. Szene

So stürben wir, um ungetrennt,
ewig einig ohne End';
ohn' Erwachen, ohn' Erbangen
namenlos in Lieb' umfassen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben!

Brecht/Weill: Dreigroschenoper (Nr. 8), Liebeslied

Macheath: Und jetzt muß das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier. Setz dich, Polly!

Musik

Macheath: Siehst du den Mond über Soho?

Polly: Ich sehe ihn, Lieber. Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter?

Macheath: Ich fühle es Geliebte.

Polly: Wo du hingehst, da will ich auch hingehn.

Macheath: Und wo du bleibst, da will auch ich sein.

BEIDE singen:

Und gibt's auch kein Schriftstück vom Standesamt
Und keine Blume auf dem Altar
Und weiß ich auch nicht, woher dein Brautkleid stammt
Und ist keine Myrte im Haar -
Der Teller, von welchem du issest dein Brot,
Schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort!
Die Liebe dauert oder dauert nicht
An dem oder jenem Ort.

Kurt Weill: "Liebeslied" (aus der "Dreigroschenoper", Nr. 8, 1928)

Molto tranquillo (♩ = 66)

espr.

Macheath (gesprochen) Polly (gesprochen)

Siehst du den Mond ü-ber So-ho? Ich seh ihn, Lieber. Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter?

6 Machearth Polly

Ich fühl es, Gelieb-te. Wo du hin-gehst, will ich auch hin-geh-n. Und wo du bleibst, bleibst, bleibst.

12 Boston-Tempo (♩ = 88)
Polly und Machearth (gesungen)

da will auch ich sein. Und gibt es kein Schrift-stück vom Stan-des-ant

19

und ker-ne Blu-men auf dem Al-tar und weiß ich auch nicht, woher mein

25

Bräutkleid stammt, und gibt's kei-ne Myr-ten im Haar. Der

31

Tel-ler, von wel-chem du is-ses dein Brot, schau ihn nicht lang an,

36

wirf ihn fort. Die Lie-be dau-ert o-der dau-ert nicht

42

an dem o-der je-nem Ort.

Auszüge aus der vorhergehenden Handlung:

Moritatensänger (gesprochen):
 Sie werden jetzt eine Oper für Bettler hören. Und weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen - und weil sie doch so billig sein sollte, daß nur Bettler sie bezahlen können, heißt sie die Dreigroschenoper. Zuerst hören Sie eine Moritat über den Räuber Macheath, genannt Mackie Messer.

.....
 Moritatensänger (gesprochen):
 Jonathan Jeremiah Peachum hat einen Laden eröffnet, in dem die Elendesten der Elenden jenes Aussehen erhielten, das zu den immer verstocktesten Herzen sprach.

.....
 Moritatensänger (gesprochen):
 Polly Peachum ist nicht nach Hause gekommen. Herr und Frau Peachum singen den

ANSTATT-DASS SONG

Peachum:
 Anstatt daß,
 Anstatt daß
 Sie zu Hause bleiben und im warmen Bett
 Brauchen sie Spaß, brauchen sie Spaß
 Grad als ob man ihnen eine Extrawurst gebraten hätt.
 Frau Peachum:
 Das ist der Mond über Soho
 Das ist der verdammte "Fühlst-du-mein-Herz schlagen" - Text
 Das ist das "Wenn du wohin gehst, geh ich auch wohin, Johnny!"
 Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

.....
 Moritatensänger (gesprochen):
 Tief im Herzen Sohos feiert der Bandit Meckie Messer seine Hochzeit mit Polly Peachum, der Tochter des Bettlerkönigs. Drei Mann erheben sich und singen, zögernd, matt und unsicher:

HOCHZEITSLIED FÜR ÄRMERE LEUTE

Chor:
 Bill Lawgen und Mary Syer
 Wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.
 Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
 Als sie drin standen vor dem Ständesamt
 Wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt
 Aber sie wußte seinen Namen nicht genau.
 Hoch!
 Wissen Sie, was Ihre Frau treibt? Nein!
 Lassen Sie ihr Lasterleben sein? Nein!
 Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
 Billy Lawgen sagte neulich mir:
 Mir genügt ein kleiner Teil von ihr!
 Das Schwein.
 Hoch!

MAC: Ist das alles? Kärglich!
 MATTHIAS verschluckt sich wieder:
 Kärglich, das ist das richtige Wort, meine Herren, kärglich.
 MAC: Halt die Fresse!
 MATTHIAS: Na, ich meine nur, kein Schwung, kein Feuer und so was.
 POLLY: Meine Herren, wenn keiner etwas vortragen will, dann will ich selber eine Kleinigkeit zum besten geben...

.....
 MAC: Ich danke euch, Kameraden, ich danke euch.
 WALTER: Na, und nun der unauffällige Aufbruch.
 Alle ab.
 MAC: Und jetzt muß das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier. Setz dich Polly!

Ralph Benatzky: Valse boston (1921)

Sang und Klang im 19. - 20. Jahrhundert, Leipzig o. J., S. 211

Valse lente Einmal kommt der Tag, da wirst du mich ver-

las - sen, einmal kommt der Tag, da irr' ich durch die Gas - sen,

Paul Hindemith: Boston

aus: 1922. Suite für Klavier, T. 15ff.

Franz Schubert: Frühlingstraum,

T. 40ff. und T. 84ff.

der Blumen im Winter sah?
 Wann halt ich mein Liebchen im Arm?

Richard Wagner: Tristan und Isolde

Einleitung

2. Akt, 2. Szene (s. o.)

So star - ben wir um un - ge - trennt,
 (e - wig ei - nig oh - ne End')

in Lieb' um-fan-gen,

Kurt Weill: Dreigroschenoper, Nr. 3: Morgenchoral des Peachum (T. 9f.)

Ver - kauf dei-nen Bru-der, du Schuft,

Die Melodie stammt - wie die Handlung der Dreigroschenoper - aus John Gays "The Beggars Opera" (1728).

Zum Verfremdungsverfahren:

Brecht parodiert im Liebeslied der Dreigroschenoper die vielen Liebesduette in romantischen Opern (vgl. auch die Aussagen zum Wagner-Text auf S. 129). Gleich in der ersten Frage ("Siehst du den Mond über Soho?") beschwört er mit den beiden Substantiven romantische Naturmystik und moderne Großstadt - der Londoner Stadtteil Soho ist von Bars und Bordellen geprägt - und zugleich die Unvereinbarkeit dieser beiden Welten. Damit ist das Thema klar gesetzt. Der Text karikiert alle romantischen Vorstellungen von Liebe und Ehe. Zunächst wird die Gefühlssphäre noch verschiedentlich angesprochen ("fühlen", "Herz", "Lieber", "Geliebter", "Geliebte"), wenn auch in etwas abgegriffener Form. Die nächste Stufe auf der Abwärtsleiter ist das Zitat des "Wohin du gehst ...", eines bei Trauungsriten verschlissenen Versatzstückes. Dann wirds noch platter: An die Stelle abgehobener Gefühle und Innenwelten tritt die (umgangssprachlich-umständliche, "und"-Sätze reihende) Beschreibung einer banalen Mangelwirtschaft. Äußere Requisiten und Institutionen im Umfeld von Trauung und Hochzeit werden angesprochen, und am Schluß steht bei der Frage nach der Dauer der Liebe ein spöttisches Achselzucken. Starke Verfremdungselemente liegen auch außerhalb des Textes selbst. Der Räuber Macheath paßt überhaupt nicht in die Rolle des 'Liebhäbers' im Sinne der Oper. Er ist ein Schürzenjäger und notorisch untreu. Polly steht die Rolle der Liebhaberin schon eher an, sie scheint im Moment Macheath wirklich zu lieben und ist überhaupt über weite Passagen als 'liebes Mädchen' charakterisiert. Aber ganz eindeutig ist das auch nicht. Im weiteren Verlauf wird diese Rolle abrupt konterkariert. Im epischen Theater gibt es eben keinen 'Charakter', keine individuelle und in sich geschlossene Person. Gerade die romantischen Elemente der Stelle sind durch den Kontext schon im vorhinein desavouiert. Im "Anstatt-daß-Song" (Nr. 4) hat das Ehepaar Peachum, voller Ärger darüber, daß Polly über Nacht weggeblieben und bei Macheath gewesen ist, die Liebesgefühle junger Leute verspottet und dabei höhnisch die ganze Szenerie und die Liebesworte des späteren Liebesliedes vorweggenommen: *"Das ist der Mond über Soho, das ist der verdammte >Fühlst du mein Herz schlagen<-Text. Das ist das: >Wenn du wohin gehst, geh ich auch wohin, Jonny!< Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst."* Im "Hochzeitslied für ärmere Leute" (Nr. 5) wird die Ehe zynisch entlarvt, und auch hier gibt es eine Vorwegnahme des Liebesliedes: *"Als sie drin standen vor dem Standesamt, wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt, ..."* Irritierend wirkt auch Nr. 6 ("Seeräuberjenny"), wo Polly seltsam zweideutige, revolutionäre Töne anschlägt, auch wenn sie dabei nur 'demonstriert', wie das "Abwaschmädchen aus einer Vier-Penny-Kneipe" - des 'Zeigens' ist kein Ende - in der Rolle der Seeräuber-Jenny seinen Traum von der Zukunft 'gezeigt' hat. Nicht nur der Polizeipräsident Brown ist eine moderne gespaltene Persönlichkeit - etablierter Bürger und Gangster -, auch Polly scheint beide Frauentypen der zwanziger Jahre in sich zu vereinen, den erotisch-romantischen Typ zwischen Gretchen und Vamp im offenem kurzen Kleid und den nüchtern-sportlichen oder geschäftstüchtigen Typ mit strengem Kostüm und Bubikopf (vgl. das Titelbild der "Berliner Illustrierten Zeitung" vom 13. November 1927).

Den größten distanzierenden Effekt hat aber zweifellos die Ankündigung des Macheath: "Und jetzt muß das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier. Setz dich, Polly!" Die Szene erscheint als bloß 'gespielt', als nicht für bare Münze zu nehmen, nicht zuletzt deshalb, weil ihr der "Kanonensong" vorausgeht, in dem sich ebendieser Macheath - größer kann der Schnitt nicht sein - zusammen mit seinem Kumpanen Brown, dem Polizeipräsidenten, in brutaler Weise als imperialistischer und rassistischer Rohling präsentiert hat. Verfremdend wirkt überhaupt die ganze groteske Szenerie: Die Hochzeit findet im Kreise von Räufern in einem leeren Pferdestall statt. Das Inventar ist durch Raub und Mord zusammengekommen.

Weill spiegelt in der formalen Anlage seiner Musik (opernhafte Melodram - Schlager) in parodistischer Verzerrung die Konstellation 'Accompagnato-Rezitativ - Arie'. Im 1. Teil beschwören die Tremoli, die chromatisierte Harmonik mit dem chromatisch absinkenden Lamentobaß, die schwebenden Melodiegesten und der offene dominantische Schluß die Atmosphäre von Wagners Tristan. Verfremdet wird diese durch die Instrumentation: Klavier bzw. Harmonium spielen die Tremoli, gestopfte Trompete und Saxophon im Wechsel die Melodie (Wagner gerät so in die Nähe des Blues). Ernüchternd wirkt, daß nicht gesungen, sondern gesprochen wird. Dieser Aura der 'Kunst' tritt nun nach einem harten Schnitt (Montageprinzip) die Welt des 'proletarischen' Schlagers gegenüber. Die Angabe "Boston-Tempo" verweist auf den aus Amerika stammenden Boston, der Anfang der 20er Jahre sehr beliebt war. Er ist ein langsamer, gleitend vorwärts getanzter Walzer. Er ist sentimental und harmonisch reicher als andere Walzertypen, eignet sich also besonders zur 'Installierung eines Gefühlstons'. Häufig kontrastieren 2/4- oder 4/4-Rhythmen mit den durchlaufenden Dreierhythmen.



Weill verfremdet den Boston. Die hemiolischen Taktverschleierungen entfallen, die Chromatisierung wird hauptsächlich in die Begleitung verlagert. Die Melodie bewegt sich überwiegend diatonisch und ist auf einen Schlager-Moritatenton getrimmt (die "Moritat" bildet ja den Rahmen für die ganze Dreigroschenoper, ja man könnte diese sogar als eine einzige, riesige Moritat verstehen).

Die Pausen an den Phrasenenden sind nicht nur schlagerhaft, sie karikieren auch nicht nur die üblichen Fermatendehnungen der Moritat, sondern markieren, entsprechend der leiernden "und"-Reihung des Textes, einen grundsätzlichen Defekt: Bewegung kommt gar nicht richtig auf, selbst die als grundlegendes Einstimmungselement fungierende Walzer-Begleitfigur wird unterbrochen - ein schäbiger Effekt wie bei einer Drehorgel, auf deren Walze einige Stifte fehlen. Gleichzeitig wirkt es wie eine höhnische Distanzierung von Wagners 'endlosen' Melodiebögen, deren ausgreifendem Schwung stockender Leerlauf entgegengesetzt wird.

Und noch etwas ist bemerkenswert: Der Tonfall am Anfang ist der aus Peachums Morgenchoral: Das Nüchtern-Geschäftsmäßige der menschlichen Beziehungen wird offenbar. Das Unisono zeigt: Darin sind sich beide einig (nicht in der Liebe). Für den "Räuber" Macheath gilt: Er hat Polly, die Tochter seines Konkurrenten Peachum nicht aus Liebe, sondern als Siegestrophäe entführt und geheiratet. Er ist also nicht anders als der "Unternehmer" Peachum, der seine Tochter nur deshalb nicht verheiraten will, weil sie in seinem "Unternehmen" als Animierdame unentbehrlich ist. Weill gibt der Musik den Gestus (die 'Gebärde') der Gefühlseligkeit und komponiert eine vom 'schäbigen' Kontext sich abhebende 'schöne' Musik, um durch den Kontrast dem Zuschauer zu verdeutlichen, daß solche schönen Gefühle nur Masken sind, hinter denen sich handfeste Interessen verbergen. Der Widerspruch liegt in vielfältiger Weise schon in der Musik selbst, und zwar nicht nur - wie gezeigt - im Kontrast zwischen musikalischer Primärstruktur und Instrumentation oder in der Verquickung von schlagerhaftem Gefühlston und kaufmännisch berechnendem Choralton. Weill geht weiter: Er setzt in seiner Musik zwei verschiedene musikalische Gefühlsgesten, die kunstmäßige und die schlagerhafte, und spricht durch deren scharfe Kontrastierung etwas Gesellschaftliches an - zum Brechtschen Gestus gehört die soziale Dimension immer dazu - : das 'Oben' und 'Unten'. Aber auch die eigentliche Aussage der Dreigroschenoper, daß beides identisch ist - Macheath ist Räuber und Bürger, Polly Bürgermädchen und Räuberbraut - wird musikimmanent ungewöhnlich differenziert umgesetzt. Weill entlarvt die bürgerliche Ideologie, indem er die beiden heterogenen Sphären (Wagner und Boston) nicht - wie in einer Collage - beziehungslos nebeneinanderstehen läßt, sondern vielfältig ineinanderarbeitet und einander angleicht: Der Lamentobaß von T. 1-6 findet sich wieder in T. 32-35. Überhaupt weist die an manchen Stellen sehr komplizierte Harmonik auf den Wagner-Teil zurück.

Der 'zärtliche' Höhepunkt der Melodie - fast ein Wagner-Zitat - trifft - ganz im Sinne der Brechtschen Trennung der Elemente - mit dem zynischen Tiefpunkt des Textes zusammen: "Die Liebe dauert oder dauert nicht". Während der Text sich kontradiktorisch zum Wagnerschen Text ("ewig einig ohne End") verhält, webt die Musik in den Schlager Tristanmuster ein. Mit feinsinniger Ironie ist das "dauert nicht" gestaltet: es entspricht diastematisch wörtlich dem "ohne End" bei Wagner, übernimmt aber von dem 'originalen' Sehnsuchtsmotiv die Suspiratio-Pause und führt das wiederum ad absurdum, weil eigentlich nichts anderes geschieht, als daß das "dauert nicht" 'wörtlich' in Musik übersetzt wird. Der Anzüglichkeiten sind aber noch mehr. Der auffällige Dur-Moll-Wechsel (T. 38) verweist auf das romantische Klavierlied von Schubert, die Schlußwendung scheint sogar - in stockender Verfremdung - ein Schubertlied zu zitieren (s. S. 135).

Man sollte solche Verfremdungsverfahren auch im Sinne der romantischen Ironie (etwa eines Heine) begreifen. Die unsentimentale, ironische Distanz zu Gefühlen, ja das Lachen über Gefühle, ist auch eine Methode, ihnen nachzugeben. Im vorliegenden Falle handelt es sich um eine Gratwanderung, bei der es sehr von der Interpretation durch die Schauspieler und Musiker abhängt, ob man den zweiten Teil dieses Liebesduetts eher als zuckersüße Parodie rezipiert oder darin auch einen echten menschlichen Unterton von Zärtlichkeit, von Sehnsucht nach romantischer Liebe vernimmt. Für letzteres könnte auch sprechen, daß die zentrale Stelle "Die Liebe dauert oder dauert nicht an dem oder jenem Ort" bei ihrem nochmaligen Auftreten in Nr. 11a in der kargen Begleitung (Gitarre mit einfachen gebrochen Dreiklängen der Hauptstufen) - nach Art der gefrorenen Gefühlsgesten im Walzer von Strawinskys Petruschka - aller Romantik entkleidet wird, und zwar deshalb, weil dort Macheath Polly endgültig verläßt.

Das Verhältnis von mimetischem und gestischem Prinzip ist also komplexer, als es nach der provokant-pointierten Brechtschen Theorie scheinen mag. Das Liebeslied ist eine Montage und gleichzeitig nach dem ästhetischen Prinzip des Zusammenhangs vielfältig verklammert. Weill bürstet die Musik gegen den Strich der üblichen Verschmelzung von Wort und Ton und findet doch zugleich eindringlich suggestive Formulierungen, die den herkömmlichen Verfahren der Semantisierung folgen. Zwei Beispiele für solch ambivalente Bedeutungskonstituierung: Die stockenden Pausen sind auch tristanhafte Sehnsuchtsgesten, das zeigt besonders der 'Überbrückungsversuch' in T. 30f., und die Stelle "Die Liebe dauert oder dauert nicht" ist auch eine (im Schubertschen Sinne) textverdeutlichende Mollversion des "Wohin du gehst, will ich auch hingehn".

In diesem komplexen ästhetischen Anspruch der Weillschen Musik liegt zweifellos ein wichtiger Dissenspunkt zwischen Weill und Brecht, der ihre gemeinsame Arbeit auf wenige Jahre beschränkte. Die Wendung zum ideologisch fixierten, die Kunst instrumentalisierenden Lehrtheater hat Weill nicht mitvollzogen.

Gestische Musik ist notwendigerweise 'Musik über Musik' in dem Sinne, daß sie auf bekannte Klischees zurückgreifen muß: Je bekannter das Modell, umso deutlicher die Verfremdung und damit die Aussage. Außerdem verweisen Klischees auf das Typische und das Sozial-Allgemeine, auf das es Brecht ankommt.

5.1.2 Bertolt Brecht/Kurt Weill: "Zu Potsdam unter den Eichen" (1927, 1929)

Zu Potsdam unter den Eichen
im hellen Mittag ein Zug,
vorn eine Trommel und hinten eine Fahn,
in der Mitte einen Sarg man trug.

Zu Potsdam unter den Eichen,
im hundertjährigen Staub,
da trugen sechs einen Sarg
mit Helm und Eichenlaub.

Und auf dem Sarge mit Mennigerot
da war geschrieben ein Reim,
die Buchstaben sahen häßlich aus:
>Jedem Krieger sein Heim!<.

Das war zum Angedenken
an manchen toten Mann,
geboren in der Heimat,
gefallen am Chemin des Dames.

Gekrochen einst mit Herz und Hand
dem Vaterland auf den Leim,
belohnt mit dem Sarge vom Vaterland:
Jedem Krieger sein Heim!

So zogen sie durch Potsdam
für den Mann am Chemin des Dames,
da kam die grüne Polizei
und haute sie zusamm.

Am 1. August 1926 fand in Potsdam eine genehmigte Antikriegsdemonstration des Roten Frontkämpferbundes mit 6000-7000 Teilnehmern statt. Sie verlief friedlich bis auf einen Zwischenfall, der im Polizeibericht so beschrieben wird:

"Das Verbot des Mitführens des Sarges, der mit den Aufschriften >Jedem Krieger sein eigenes Heim< und >Des Vaterlandes Dank ist Euch gewiß< versehen war, wurde aber unbeachtet gelassen und es mußte daher auf dem Alten Markt hiergegen eingeschritten werden. Da die Kommunisten sich der Wegnahme des Sarges widersetzen und den einschreitenden Beamten Widerstand leisteten, konnte nur unter Anwendung des Gummiknüppels und unter Androhung des Gebrauchs der Schußwaffe die Wegnahme des Sarges und die Sistierung einiger Täter erfolgen. Bei dem Einschreiten mit dem Gummiknüppel sind etwa 200 Kommunisten verletzt worden. Sie wurden aber sämtlich von ihren Genossen weggeschafft. Die Polizei blieb Herr der Lage." (Quelle: Staatsarchiv Potsdam)

Nach Zeitungsberichten hatten auf dem Sarg ein Artilleriehelm bzw. Kampfaffen und Kriegsauszeichnungen gelegen. Die Sargaufschrift war eine sarkastische Anspielung auf das Versprechen der Obersten Heeresleitung, den Soldaten nach Kriegsende Grund und Boden zuzuteilen sowie auf die Benutzung dieser Parole als Durchhalteappell durch Hindenburg im Jahre 1917. Fünf Festgenommene wurden zu bis zu 7 Monaten Gefängnis verurteilt. Die Revision wurde im Oktober 1927 vom Reichsgericht in Leipzig verworfen. Wahrscheinlich aufgrund von Presseberichten aus diesem Umfeld verfaßte Brecht 1927 ein Gedicht, das im August 1927 in der kommunistischen satirischen Zeitschrift Der Knüppel unter dem Titel Die Ballade vom Kriegerheim veröffentlicht wurde.

- Wir vergleichen die Informationen über die Demonstration mit der Gestaltung in Brechts Gedicht. Mit welchen Mitteln spitzt Brecht die Darstellung auf die beabsichtigte politische Wirkung hin zu?
- Wir singen das Gedicht auf folgende fiktive Moritatenmelodie und beurteilen die Wirkung.



Potsdam,
Lange Brücke,
1. August 1926

Antikriegsdemonstration des Roten Frontkämpferbundes

In der Mitte der Sarg mit der Aufschrift "Jedem Krieger sein eigen Heim"

(Staatsarchiv Potsdam)



Bert Brecht/ Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

p 5
 Zu Potsdam unter den Eichen im hellen Mit-tag ein Zug, vorn eine Trommel und

p
 Glocken *pp*

8 10 *p*
 hin-ten ei-ne Fahn, in der Mit-te ei-nen Sarg man trug. Zu Pots-dam un-ter den Ei-chen, im

13 15
 hun-dert-jäh-ri-gen Staub, da tru-gen sech-se ei-nen Sarg mit

17 20
 Helm und Ei-chen-laub. Und auf dem Sar-ge mit Mennige-rot, da war geschrie-ben ein Reim, die

Glocken

23 25
 Buch-sta-ben sa-hen häß-lich aus: >Je-dem Krie-ger sein Heim! Je-dem Krie-ger sein Heim!< Das

29 30
 war zum An-ge-den-ken an man-chen to-ten Mann, ge-bo-ren in der

34 35 *mf* 40

Hei - mat, ge - fal - len am Chemin des Dames. Ge - kro - chen einst mit Herz und Hand dem Va - terland auf den Leim, be -

41 45

lohnt mit dem Sar - ge vom Va - ter - land: Je - dem Krie - ger sein Heim! So zo - gen sie durch Potsdam für den

47 50

Mann am Chemins des Dames, da kam die grü - ne Po - li - zei und hau - te sie zu - samm.

Berliner Drehorgel ("Musikautomaten unserer Großeltern", EMI C 053.28 934 (1973))

Bert Brecht: Apfelböck (mit simulierter Drehorgelbegleitung)

In mil - dem Lichte Ja - kob Apf - el - böck erschlug den Va - ter und die Mut - ter sein und schloß sie bei - de in den Wä - sche - schrank und blieb im Hau - se üb - rig, er al - lein.

Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche. Schallplatte "Üb' immer Treu und Redlichkeit"; Documentary Series Nr. 378, 1. + 2. Teil, Excelsior Schallplatten E. Hocheder + Co. KG, Düsseldorf

Üb' immer Treu und Redlichkeit bis an dein kü - les Grab und weiche kei - nen Fin - ger breit von Got - tes We - gen ab.

- Wir vergleichen das fiktive Moritatenmodell mit Brechts Moritat "Apfelböck" und der Drehorgelmusik (S. 140).
- Wir untersuchen anhand des Notentextes (S. 139f.), wie Weill das (aus seiner Komposition 'rückübersetzte') fiktive Modell (S. 138) einsetzt und verändert. Welchen Gestus verkörpert diese Musik? Welche Absicht verfolgt Weill mit diesem Gestus und seinen Veränderungen?
- Wir beschreiben und deuten in ähnlicher Weise das 'Gegenmodell', das Weill in anderen Strophen verwendet.
- Welche Funktion hat das Zitat des "Üb immer Treu und Redlichkeit"?
- Wir reflektieren - auf dem Hintergrund der folgenden Analyse des Gedichts - die musikalische Form. Welches Konzept verfolgt Weill in seiner Musik?

Brechts Gedicht trägt die Zeitungsnachricht im balladenhaften Moritatenenton vor, davon zeugen hilflose Formulierungen wie "geboren in der Heimat", "die grüne Polizei", umgangssprachliche Wendungen wie "gekrochen... auf den Leim" oder "und haute sie zusamm" sowie verschlissene Floskeln wie "mit Herz und Hand" (nach dem bekannten Lied: "Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand, dem Vaterland zu leben..."). Das Reimschema ist, wie häufig in Moritaten, fast durchgehend a b c b. Am Schluß wird es modifiziert: in der vorletzten Strophe herrscht Kreuzreim (a b a b), in der letzten reimen sich sogar drei Zeilen (a a1 b a1), dadurch sticht die "Polizei" als isolierter Eindringling besonders hervor. Überhaupt zielt die Dramaturgie des Gedichts ganz auf die überraschende Wendung am Schluß, allerdings nicht in einer linearen Spannungskurve. Die Erzählung schleppt sich eher spannungslos, immer wieder neu ansetzend, die (meist äußeren) Elemente des Geschehens mühsam zusammentragend, dahin. Dahinter versteckt ein genaues Konzept. Umständlich wird zunächst der traurige Zug beschrieben, penibel werden - wie in der Moritat üblich - die äußeren 'Daten', vor allem die militärischen Requisiten und Symbole aufgezählt, und unterschwellig spielt ein 'vaterländischer' Ton hinein ("Eichen", "hundertjährig"). Störend, im Sinne von Aufmerksamkeit auf sich ziehend, wirkt innerhalb der Szenerie der "Sarg". Die Beschreibung schließt in der dritten Strophe mit der Nennung der Sargaufschrift: "Jedem Krieger sein Heim!". Sie ist der Clou des Ganzen und steht deshalb genau in der Mitte des Gedichts. Die folgenden beiden Strophen reflektieren das Geschehen, erläutern den Hintergrund und laufen, geladen mit Entrüstung über den Mißbrauch von Treue und Vaterlandsliebe und das Verheizen von Soldaten im Krieg, noch einmal auf den zentralen Satz "Jedem Krieger sein Heim!" zu, der nun ungeheuer zynisch klingt: Gekämpft hat der Krieger für die "Heimat". Das "Heim", das er dabei als "toter Mann" erringt, ist der "Sarg". Der gefühlsmäßig nun stark involvierte Leser wird in der letzten Strophe zunächst wieder abgelenkt. Das "So zogen sie durch Potsdam" greift den Anfang der beiden ersten Strophen auf, das Gedicht scheint resümierend auszuklingen, denn auch die zweite Zeile wiederholt ja etwas schon Bekanntes; selbst die vorletzte Zeile mit dem neu eintretenden Ereignis ("da kam die grüne Polizei") wirkt noch harmlos, weil das Adjektiv "grün" nur das äußere Erscheinungsbild charakterisiert und im Sinne einer volksliedmäßigen-floskelhaften Wendung ("der grüne Wald") aufgefaßt wird. Umso brutaler wirkt der überfallartige Staccato-Schluß "und haute sie zusamm".

Dieses Verfahren (Ablenken - Zustechen, Aufbau einer Erwartungshaltung - Zerstörung dieser Erwartung) bestimmt das ganze Gedicht. Alle Teile sind von ihm geprägt: Die 1. Strophe beginnt im feierlich-vaterländischen (vgl. "Zu Mantua in Banden") oder volksliedhaften Ton (vgl. "Zu Straßburg auf der Schanz"), das "im hellen Mittag" läßt nichts Schlimmes erwarten, der daktylische Trommelrhythmus der 3. und 4. Zeile klingt eher lustig: da tritt am Schluß mit dem Wort "Sarg" eine Verfremdung ins Negative ein, die sich auch deshalb deutlich ins Bewußtsein hebt, weil hier nach dem substantivischen Stenogrammstil der 3 ersten Zeilen zum erstenmal ein Prädikat auftritt, allerdings ein unpersönliches, nicht von der Sache "Sarg" auf die handelnden Personen ablenkendes. (Überhaupt bleiben die Personen im ganzen Gedicht auffallend anonym, sie erscheinen nur als Neutrum - "man" - und als numerische Größe - "sechse" -. Das kennzeichnet sie als Opfer.) Sofort folgt ein Retardierungsmoment: die 2. Strophe beginnt wie die erste. Wieder geht es um den Sarg. Der Akzent der Schlußzeile liegt diesmal auf den militärischen Symbolen "Helm" und "Eichenlaub", also dem Stahlhelm mit Eichenlaubschmuck des Ritterkreuzes, der eine Kriegsauszeichnung darstellt. Dadurch wird der Leser wieder auf eine falsche Fährte gesetzt, er assoziiert ein feierliches militärisches Begräbnis ('Ein Krieger wird zu Grabe getragen'). In der 3. Strophe kommt der Sarg noch schärfer in den Blickpunkt: Er rückt in die 1. Zeile. Inhaltlich wird das Verfahren umgekehrt: zunächst werden schäbige Vorstellungen geweckt ("mit Mennigerot", "sahen häßlich aus"), dann folgt die pathetische Formel "Jedem Krieger sein Heim!" - wieder wird der angeschlagene Ton also in der Schlußzeile effektiv gestört. An dieser Stelle ist der Leser nun zunächst ratlos: Der an sich positive Slogan wirkt durch den Kontext irritierend, wirft Fragen auf. Der Moritatenentwurf der folgenden Strophen attackiert die Feierlichkeit des Slogans. Nach (wieder) moderatem Auftakt mündet die 4. Strophe in das schreckliche Vorstellungen beschwörende "Chemin des Dames". (Das ist ein Höhenrücken in Nordfrankreich, der von April 1917 bis Oktober 1918 verlustreich umkämpft war.) Die scharfen Antithesen zwischen 3. und 4. Zeile ("geboren" - "gefallen", "Heimat" - "Chemin des Dames") und die weinerliche Larmoyanz der Formulierung kündigen eine sehr unguete Lösung des Rätsels vom "Kriegerheim" an. Die 5. Strophe zwingt das antithetische Muster sogar jedem einzelnen Vers auf. Hehr-pathetische und vulgär-aggressive Vokabeln werden einander konfrontiert ("gekrochen" - "Herz und Hand", "Vaterland" - "Leim", "belohnt" - "Sarg" - "Vaterland"). Die Schlußwendung "Jedem Krieger sein Heim!" ist nun in ihrer Doppeldeutigkeit und Absurdität entlarvt und zu einer bitteren Anklage geworden. Die effektvolle Inszenierung dieser Stelle als Höhepunkt und das Gefühl, daß hier das Rätsel gelöst ist, lassen den Leser am Ende dieser Reflexionsphase vielleicht erwarten, daß im Sinne der Moritat nun 'die Moral von der Geschichte' verkündet wird. Überrascht, daß stattdessen die Erzählung wiederaufgenommen wird, glaubt er, nach seiner bisherigen Erfahrung mit dem Gedicht, an eine letzte Retardierungsschleife, aber nicht, daß nun noch eine - die eigentliche - Katastrophennachricht kommt.

Das größte Kunststück des Gedichts besteht darin, daß der Leser mit diesem "Hammer" am Schluß allein gelassen wird. Die Brutalität des Ereignisses entzieht sich dem Wort, läßt sich nicht erklären, bedarf keiner zusätzlichen moralisierenden Bewertung, schreit lauter als alle noch so aggressiven Analysen und Anklagen. Die ist vielfältig gebrochen, preßt die Dinge nicht in eine linear-zwangsläufige Entwicklung, überformt sie nicht mit einer "spannenden", psychologisierenden Dramaturgie. Wie in der Dreigroschenoper wird der Zuhörer auch hier mit heterogenen Einzelbildern, Brüchen, Sprüngen konfrontiert, die ihn zur Stellungnahme herausfordern. Unpräzise ist dieses Verfahren nur scheinbar. Wie geschickt die 'Bildführung', die Platzierung der 'Schnitte' und die Lenkung von Gefühlen und Assoziationen dennoch ist, hat die Analyse gezeigt.

Der landläufigen Auslegung der Brechtschen und Weillschen Theorie nach soll die Musik nicht im Sinne des romantischen Kunstliedes oder des romantischen Gesamtkunstwerks mit dem Text verschmelzen, ihn nicht verdoppeln und illustrieren, sondern nach dem Prinzip der Trennung der Elemente sich auf selbständige Weise zu ihm verhalten. Das wird aber weder der Theorie (vgl. die Anmerkung des Brecht-Textes unten) noch der Wirklichkeit des Werks gerecht. In Weills Vertonung finden wir beides, das Verdoppeln und den eigenen Kommentar, die Illustration und die selbständige Haltung. Als Grundgestus fixiert er (wie Brecht) den Moritatenton, also die Musikform, in der aus der Perspektive des 'kleinen Mannes' aktuelle Greuelthaten geschildert und als Exempel für moralische Belehrung genutzt werden. Als Gegen-Gestus erscheint ein larmoyanter Empfindungston, der sich sowohl für suggestive Vereinnahmung als auch für höhnische Distanzierung und Verspottung eignet.

→ Wir reflektieren noch einmal die Brecht-/Weillsche Theorie anhand des folgenden Textes.

Bertolt Brecht:	
"... Das moderne Theater ist das epische Theater. Folgendes Schema zeigt einige Gewichtsverschiebungen vom ¹ dramatischen zum epischen Theater.	
<i>Dramatische Form des Theaters:</i>	<i>Epische Form des Theaters:</i>
handelnd	erzählend
verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion	macht den Zuschauer zum Betrachter, aber
verbraucht seine Aktivität	weckt seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle	erzwingt von ihm Entscheidungen
Erlebnis	Weltbild
der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt	er wird gegenübergesetzt
Suggestion	Argument
die Empfindungen werden konserviert	werden bis zur Erkenntnis getrieben
der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt	der Zuschauer steht gegenüber, studiert
der Mensch als bekannt vorausgesetzt	der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der unveränderliche Mensch	der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
eine Szene für die andere	jede Szene für sich
Wachstum	Montage
Geschehen linear	in Kurven
evolutionäre Zwangsläufigkeit	Sprünge
der Mensch als Fixum	der Mensch als Prozeß
das Denken bestimmt das Sein	das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken
Gefühl	Ratio
Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente...Solange >Gesamtkunstwerk< bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste >verschmelzt< werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichmäßig degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisierungsversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden.	
Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbständigkeit erhalten.	
Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:	
Dramatische Oper	Epische Oper
Die Musik serviert	Die Musik vermittelt
Musik den Text steigernd	den Text auslegend
Musik den Text behauptend	den Text voraussetzend
Musik illustrierend	Stellung nehmend
Musik die psychische Situation malend	das Verhalten gebend
¹ Dieses Schema zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen. So kann innerhalb eines Mitteilungsvorgangs das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rationell Überredende bevorzugt werden."	
Ders.: Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. In: B.B.: Schriften zum Theater, Frankfurt 1957, S. 19ff.	

→ Wir hören vergleichend verschiedene Interpretationen des Stückes und beziehen uns bei der Charakterisierung und Bewertung auf folgende Texte und Informationen:

Bertolt Brecht:

Anmerkungen zur "Dreigroschenoper".

"Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen (darf man eine Speise ändern anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zweck benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufige, profane Redensarten, die ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muß dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuß an der Melodie deutlich verraten. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt usw.). Besonders beim Lied ist es wichtig, daß >der Zeigende gezeigt wird<".

In: B. B.: Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Frankfurt 1958, S. 154ff.

Wolfgang Ruf:

"Der Song ist als Kristallisationspunkt der Bemühungen Weills um eine zeitgerechte Kunstform anzusehen, wobei freilich der Songbegriff nicht undifferenziert auf alles liedhafte Gestaltete in den Stücken ausgedehnt werden darf, sondern auf die aus Strophe und Kehrreim bestehende und musikalisch wie textlich kunstlose Gesangsform zündenden und aggressiven Charakters einzugrenzen ist. Zwar ist die Entstehungsgeschichte des Songs, genauer gesagt, der Zeitpunkt, zu dem das im Englischen inhaltlich weitgesteckte Wort unter Bedeutungsverengung und -modifikation in den deutschen Sprachgebrauch eingeht, noch ungeklärt. Doch ist unstrittig, daß der Song der Sache nach dem Umkreis des deutschen Kabareatts entstammt und von vornherein mit dem Merkmal eines schauspielerisch akzentuierten, auf ein Publikum gerichteten Vortrags verknüpft ist und daß die englische Wortbildung vor dem Hintergrund eines modischen Amerikanismus die Konnotationen von Sachlichkeit, Realitätsbezogenheit, Modernität und großstädtischer Attitüde vermitteln soll. Im Song findet Weill die Qualitäten vor, die er von einer Gebrauchskunst fordert: Bühnenmäßigkeit und damit verbunden eine rhetorische Haltung, Knappheit, Pointierung, Aktualität und Engagement. Seine selbstgestellte Aufgabe ist es, den Song für eine größere musiktheatralische Form zu nutzen."

In: Ders.: Gebrauchsmusik in der Oper. Der "Alabama Song" von Brecht und Weill. In: Analysen, Festschrift für Hans Heinrich Eggeberecht, (hg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde), Wiesbaden 1984, S. 413f.

Zur Funktion des Moritatentons:

Was Brecht am Bänkelsang interessierte, waren die Elemente, die seiner Auffassung eines epischen oder, wie er später sagte, dialektischen Theaters entgegenkamen. Dazu gehören:

1. Die (tatsächliche oder vorgetäuschte) Aktualität, das Aufgreifen von "jüngst geschehenen", "traurigen" oder "erschrecklichen" Begebenheiten, das Bemühen um möglichst große Genauigkeit hinsichtlich der äußeren "Daten".
2. Der Realismus und die Banalität. Hier fühlte sich Brecht in seiner antiromantischen Haltung angesprochen, die er mit einer ganzen Generation von Künstlern der Neuen Sachlichkeit teilte.
3. Die Trennung der Elemente, der unbeteiligte, kalte, marktschreierische Vortrag (notwendig durch die laute Umgebung auf dem Marktplatz und den starren Ton des Leierkastens), der die vulgärpsychologischen Analysen und gefühlvoll-moralisierenden Wertungen und Ratschläge letztlich zerstört. ("Einführung" ist vor einer Schaubude schwer möglich.) Die übertrieben deutliche Artikulation (vor allem das rollende 'R') hatte es Brecht angetan, wie man seinem eigenen Vortrag von Songs aus der Dreigroschenoper entnehmen kann.
4. Die (wenn auch ungewollte, durch die Unangemessenheit der Darstellung gegenüber den tragischen Inhalten erzeugte) kritische Distanz zur kultivierten bürgerlichen Welt, der Blick aus der Perspektive des 'kleinen Mannes'.
5. Das zeigende (gestische) Verfahren, die illustrierenden Bildtafeln, auf die während des Vortrags mit einem Stab hingewiesen wird, die gesprochenen Ankündigungen und Zwischentexte. Das findet man auf der Brechtschen Bühne in ähnlicher Form, aber anderer Funktion (als Mittel zur Desillusionierung) wieder.
6. Das Parodieverfahren: Die Melodien sind (u. a. aus Kostengründen) entlehnt und werden umtextiert. Das war notwendig, weil die meist als Begleitinstrument dienende Drehorgel nur über wenige Walzen verfügte. Die Nutzung des schon abgegriffenen, gesellschaftlich zugerichteten Bekannten ist für Brecht vor allem deshalb wichtig, weil so ein eindeutiger, in einem konkreten sozialen Hintergrund verankerter 'Gestus' fixierbar wird.
7. Die Verbindung von Unterhaltung und Belehrung. Brecht spricht später in bezug auf sein Lehrtheater von der Möglichkeit und dem Ziel des "amüsanten Lernens".
8. Die Öffentlichkeit, das Auftreten vor der 'Masse' auf öffentlichen Plätzen. Wie viele andere Künstler seiner Generation suchte auch Brecht aus der splendid isolation auszubrechen und in einer Gebrauchskunst die Menschen aller Schichten anzusprechen.

Was Brecht nicht übernehmen konnte, waren:

- die (an der aristotelischen, "dramatischen", "organischen" Poetik orientierte) Spannungsdramaturgie,
- das Streben nach sensationellen Enthüllungen sowie
- das Bemühen um psychologische Deutungen und moralische Bewertungen.

Einspielungen von "Zu Potsdam unter den Eichen": Gisela May: Bergen-Festival 1971, Gesang und Klavier (Rundfunkmitschnitt) Gisela May: DG 144 035 ("B. Brecht Songs", 1968?), instrumentierte Fassung. Identisch mit DG 27 55 005 (Aufnahme 1968)? . Gisela May: Capriccio 10 180 (Brecht Weill Songs, 1987), instrumentierte Fassung Staats- und Domchor Berlin, CTH 2043 ("Die 20er Jahre"), Männerchorfassung

5.1.3 Franz Josef Degenhardt: "Tonio Schiavo" (1966)

Zu Zeiten der ersten 'Gastarbeiter'-Welle, wie das damals hieß, schrieb der Liedermacher Degenhardt sein Lied gegen Fremdenfeindlichkeit.

Schiavo (it.) heißt Sklave. Ob der Vorname Tonio, der so in Italien nicht vorkommt (dort Antonio) eine Anspielung auf Thomas Manns "Tonio Kröger" ist (vgl. S. 144), sei dahingestellt. Der in der ersten Strophe im Text (S. 144) exponierte Gegensatz zwischen Schlecht und Gut, zwischen mieser Realität im Mezzo-giorno (Süditalien, Sizilien) und dem Traum vom Paradies bei Herne wird intern schon attackiert - das "irgendwo bei" verweist auf das Irreale dieses Traums, und der Name der Ruhrgebietsstadt Herne war damals mit ganz anderen Assoziationen besetzt, auch ohne die ironische Diktion Degenhardts. In den folgenden Strophen gerät er inhaltlich und formal völlig ins Wanken. Noch stärkere Irritationen entstehen dadurch, daß Degenhardt die strophische musikalische Struktur beibehält. Die dadurch provozierten Widersprüche zwischen Musik und Text können dem Hörer nicht verborgen bleiben. Und das ist natürlich Absicht.

Das Konzept Degenhardts entspricht weitgehend dem Brechtschen antiaristotelisch-epischen Ansatz: Suggestion - Verschmelzung von Text, Musik und Vortrag - findet nie ungestört statt. Selbst der "Traum vom Paradies" wird schon gleich beim ersten Mal mit Elementen der Desillusionierung versehen. Dennoch arbeitet Degenhardt (wie Brecht) gleichzeitig auch mit dramatisierender Suggestion, die den Zuhörer zur Einfühlung, hier: zur Identifikation mit Tonio zwingt. Nur eine vorher aufgebaute Suggestion kann man durch Verfremdung wieder zerstören, und nur die Identifikation mit einer 'Wahrheit' löst eine Haltung aus.

Wie Weill benutzt auch Degenhardt bestimmte Klischees:

1. 'italienisch': 'Mandoline', "O sole mio"-Zitat ('Urlaub im Süden', 'Sonne', 'bella Iralia'...)

2. 'deutsch': Sext, 'Terzenseligkeit', Über-Terzung am Schluß, Chromatik ('Gefühl', 'deutsche Gemütlichkeit')

- Wir analysieren die 1. Strophe (Noten S. 145): Wie ist der Gegensatz zwischen mezzo-giorno und Paradies dargestellt? Welche Funktion haben dabei die genannten Klischees? Wie werden die Klischees verfremdet (Begleitung, Vortrag)? Wodurch unterscheidet sich die Melodie des 1. von der des 2. Teils? Wie wird die Periodenstruktur verfremdet? Welche zusätzlichen Veränderungen erfährt die Melodie beim Vortrag Degenhardts?
- Wir analysieren die harmonische Anlage (die Platzierung der Kadenzakkorde B, Es, F, B): Welche Bedeutung hat das B-Es-Pendel im 1. Teil? Warum erscheint die Dominante F (erst) in T. 10, die vollständige Kadenz erst im 2. Teil?
- In welchen Strophen entstehen, allein schon durch die Beibehaltung der musikalischen Strophenform Widersprüche zwischen Text und Musik?
- Welche Modifikationen nimmt Degenhardt in den einzelnen Strophen vor? Welche Bedeutungsvarianten entstehen dadurch? Wo verliert z. B. die Mandolinfigur endgültig ihre folkloristische 'Unschuld'?

1. Das ist die Geschich-te von To - ni - o Schiavo, ge - bo - ren, verwach-sen im
 Mez - zo-gior-no, Frau und acht Kinder, und drei leben kaum, und zwei-ein-halb Schwestern in
 ei - nem Raum. To - ni - o Schia-vo ist ab - ge - haun. Zog in die
 Fer-ne, ins Pa - ra - dies, und das liegt ir - gendwo bei Her - ne.
 Fer-ne - aus dem Mezzogiorno - ins Pa-ra - dies, und das liegt ir-gendwo bei Her - ne.

1. Das ist die Geschichte von Tonio Schiavo, geboren, verwachsen im Mezzo-giorno, Frau und acht Kinder, und drei leben kaum, und zweieinhalb Schwestern in einem Raum. Tonio Schiavo ist abgehaun. Zog in die Ferne, ins Paradies, und das liegt irgendwo bei Herne.
2. Im Kumpelhäuschen oben auf dem Speicher mit zwölf Kameraden vom Mezzo-giorno für hundert Mark Miete und Licht aus um neun, da hockte er abends und trank seinen Wein, manchmal schienen durchs Dachfenster rein richtige Sterne ins Paradies, und das liegt irgendwo bei Herne.
3. Richtiges Geld schickte Tonio nach Hause. Sie zählten's und lachten im Mezzo-giorno. Er schaffte und schaffte für zehn auf dem Bau. Und dann kam das Richtfest, und alle waren blau. Der Polier, der nannte ihn >Itaker-Sau<. Das hört er nicht gerne im Paradies, und das liegt irgendwo bei Herne.
4. Tonio Schiavo, der zog sein Messer, das Schnappmesser war's aus dem Mezzo-giorno. Er hieb's in den dicken Bauch vom Polier, und daraus floß sehr viel Blut und viel Bier. Tonio Schiavo, den packten gleich vier. Er sah unter sich Herne, das Paradies,

- und das war gar nicht mehr so ferne.
5. Und das ist das Ende von Tonio Schiavo, geboren, verwachsen im Mezzo-giorno: Sie warfen ihn zwanzig Meter hinab. Er schlug auf das Pflaster, und zwar nur ganz knapp vor zehn dünne Männer, die waren müde und schlapp, die kamen grad aus der Ferne - aus dem Mezzo-giorno - ins Paradies, und das liegt irgendwo bei Herne.

Thomas Mann: "Tonio Kröger":

>Ich nenne dich Kröger, weil dein Vorname so verrückt ist, du, entschuldige, aber ich mag ihn nicht leiden. Tonio ... Das ist doch überhaupt kein Name. Übrigens kannst du ja nichts dafür, bewahre!< >Nein, du heißt wohl hauptsächlich so, weil es so ausländisch klingt und etwas Besonderes ist ...< sagte Jimmerthal und tat, als ob er zum Guten reden wollte. Tonio's Mund zuckte. Er nahm sich zusammen und sagte: >Ja, es ist ein alberner Name, ich möchte, weiß Gott, lieber Heinrich oder Wilhelm heißen, das könnt ihr mir glauben. Aber es kommt daher, daß ein Bruder meiner Mutter, nach dem ich getauft worden bin, Antonio heißt; denn meine Mutter ist doch von drüben ...<" (drüben = Brasilien)
 "Gegen den Herbst sagte Tonio Kröger zu Lisaweta Iwanowna:
 >Ja, ich verreise nun, Lisaweta: ich muß mich auslüften, ich mache mich fort, ich suche das Weite.< >Nun, wie denn, Väterchen, geruhen Sie wieder nach Italien zu fahren?< >Gott, gehen Sie mir doch mit Italien, Lisaweta! Italien ist mir bis zur Verachtung gleichgültig! Das ist lange her, daß ich mir einbildete, dorthin zu gehören. Kunst, nicht wahr? Sammetblauer Himmel, heißer Wein und süße Sinnlichkeit ... Kurzum, ich mag das nicht. Ich verzichte. Die ganze bellezza macht mich nervös. Ich mag auch alle diese fürchterlich lebhaften Menschen dort unten mit dem schwarzen Tierblick nicht leiden. Diese Romanen haben kein Gewissen in den

Augen ... Nein, ich gehe nun ein bißchen nach Dänemark.<"

Hubert Wißkirchen: Arbeitsbuch 3, 1995
Ausgabe: Frankfurt 1973, S. 14f. und S. 41.

5.2 Gustav Mahlers 'vokabulares Sprechen'

Brüchig wurde die romantische Verschmelzung der Künste und die einheitliche Durchformung des Werks schon im ausgehenden 19. Jahrhundert im Werk Gustav Mahlers. Das Leiden an der Realität, das schon für Schubert zentrales Thema seiner Lieder war, wird bei Mahler nicht mehr in künstlerische Harmonie gefaßt. Die Unvereinbarkeit von Realität und idealem Entwurf spiegelt sich unversöhnlich im Werk. Die Doppelgesichtigkeit des Lebens war bereits für den neunzehnjährigen Mahler ein unerträgliche psychische Belastung:

Gustav Mahler:

"Lieber Steiner! Seien Sie mir nicht böse, daß ich Sie so lange ohne Antwort gelassen habe; aber es ist alles so öde um mich herum, und hinter mir knacken die Zweige eines dünnen, ausgetrockneten Daseins zusammen ... Wenn mich der scheußliche Zwang unserer modernen Heuchelei und Lügenhaftigkeit bis zur Selbstentehrung getrieben hat, wenn der unzerreißbare Zusammenhang mit unseren Kunst- und Lebensverhältnissen imstande war, mir Ekel vor allem, was mir heilig ist, Kunst, Liebe, Religion, ins Herz zu schleudern, wo ist dann ein anderer Ausweg als Selbstvernichtung. Gewaltsam zerreiße ich die Bande, die mich an den eklen schalen Sumpf des Daseins ketten, und mit der Kraft der Verzweiflung klammere ich mich an den Schmerz, meinen einzigen Tröster. - Da lacht die Sonne mich an - und weg ist das Eis von meinem Herzen, ich sehe den blauen Himmel wieder und die schwankende Blume, und mein Hohnlachen löst sich in das Weinen der Liebe auf. Und ich muß sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinn und mit dem ewigen Lachen."

Brief aus dem Jahre 1879. Zit. nach: Hans Heinrich Eggebrecht: Die Musik Gustav Mahlers, München 1982, S. 12f.

Eine andere Seite der Romantik, die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Reinen, wie sie in der leidenschaftlichen Hinwendung zu Volkslied und Volksmärchen deutlich wird, spielt ebenfalls eine große Rolle in Mahlers Schaffen, das belegen nicht zuletzt seine vielen Vertonungen aus der Liedersammlung "Des Knaben Wunderhorn" (1806/08). Für Mahler sind diese Lieder aber nicht nur Zeugnisse einer vorindustriellen 'heilen' Welt, sondern auch Dokumente eines entfremdeten Lebens, das sich in den Zwängen der Gesellschaft verfängt.

5.2.1 "Zu Straßburg auf der Schanz": Das Volkslied und Mahlers Vertonung

Mahler beschäftigt sich in seinem Lied mit einem Thema, das in vielen Volksliedern immer wieder variiert wird: dem Deserteur. Man muß dabei an die im 18. Jahrhundert verbreitete Praxis der Werbung bzw. Zwangsrekrutierung von jungen Bauernburschen denken, die dann in Söldnerheeren jahrelang Dienst tun mußten. Meist kamen sie in fürchterliche Loyalitätskonflikte zwischen ihrem Fahneneid und der Sehnsucht nach Hause, wo oft die alten Eltern ihrer Hilfe dringend bedurften.

- Wir singen die verschiedenen Varianten des Volksliedes "Zu Straßburg auf der Schanz" (S. 147) und reflektieren den Wort-Ton-Bezug. Spiegeln das Lied bzw. die Varianten, die aus dem umgangsmäßigen Singen resultieren, eine Interpretation des Textes? Werden Kernbegriffe ("Trauern") oder Haltungen (Protest, Resignation u. a.) in der Musik zum Ausdruck gebracht? Wie deuten wir den Befund?
- Wie sahen die jungen Deserteure sich selbst und ihr Schicksal (vgl. das Lied "Der Schweizer" auf S. 147)?
- Wir untersuchen Mahlers Gestaltung dieses Themas (S. 148f.). Welche Stellen seines Liedes sind volksliedhaft? Was wird dadurch zum Ausdruck gebracht? Welche kunstliedmäßigen Verfahren wendet er an? Worin besteht der Unterschied im Wort-Ton-Verhältnis zum Volkslied einerseits und zu Liedern von Schubert oder Schumann andererseits?
- Wir ordnen unsere Beobachtungen nach den Kategorien des Eggebrecht-Textes auf S. 150.



I Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trauern an, da



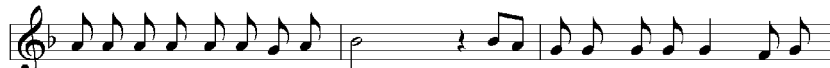
II Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Unglück an. Da



III Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trauern an; das Alphorn



wollt ich den Franzosen deser- tiern und wollt es bei den Preu-ßen pro-



wollt ich den Franzosen deser- tiern und wollt es bei den Preu-ßen pro-



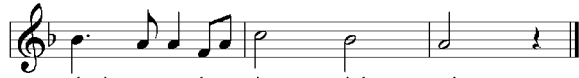
hört ich drüben wohl an - stim - men, ins Va-terland muß ich hinüber-



biern, das ging nicht an, das ging nicht an.



biern, Ei das ging nicht an, ei das ging nicht an.



schwim-men: das ging nicht an!

I: Variante aus Franken (Nach: Alexander Sydow: Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel, Göttingen 1962, S. 375)

II: Variante aus er Frankfurter Gegend (Nach: Ernst Klusen: Volkslieder aus 500 Jahren, Frankfurt a/M 1978, S. 69)

III: Friedrich Silcher (1835, nach. Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bad. I und II, Berlin 1979, S. 426)

Der Schweizer
Fliegendes Blatt

Zu Straßburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauern an,
Das Alphorn hört ich drüben wohl anstim-
men,
Ins Vaterland muß ich hinüberschwimmen,
Das ging nicht an.

Ein Stunde in der Nacht
Sie haben mich gebracht;
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns
Haus,
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf,
Mit mir ist's aus.

Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vor das Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon
Und ich bekomme doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon.

Ihr Brüder allzumal,
Heut seht ihr mich zum letztenmal;
Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir solches angetan,
Das klag ich an.

Ihr Brüder alle drei,
Was ich euch bitt, erschießt mich gleich;
Verschont mein junges Leben nicht,
Schießt zu, daß das Blut rausspritzt,
Das bitt ich euch.

O Himmelskönig, Herr!
Nimm du meine arme Seele dahin,
Nimm sie zu dir in den Himmel ein,
Laß sie ewig bei dir sein
Und vergiß nicht mein!

Aus: Des Knaben Wunderhorn (1806/08)
gesammelt von Achim von Arnim und Clemens
Brentano München 1963, Bd. I, S. 94 (dtv)

Ernst Klusen:

Die Tatsache, daß das Deserteur-Lied »Zu Straßburg auf der Schanz« seit seinem Aufkommen gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu den verbreitetsten Liedern des 19. Jahrhunderts gehört, scheint der These zu widersprechen, daß Sozialkritik im Lied unterdrückt wurde, behandelt es doch sein Thema mit durchaus kritischem Akzent. Ein näheres Studium der Überlieferungsgeschichte jedoch stößt auf interessante Einzelheiten. Ursprünglich war es zu Ende des 18. Jahrhunderts in der apokryphen mündlichen Tradition, unterstützt durch Flugblätter, in singenden Gruppen verbreitet und enthielt als vierte Strophe die Klage über den Korporal, der den jungen Soldaten dem Militärgericht auslieferte. Diese Fassung kam nie in die Gebrauchsliederbücher und findet sich, wenn überhaupt, nur gelegentlich in wissenschaftlichen Sammlungen. Erst als die Dichter Arnim und Brentano 1806 ihre berühmte Sammlung »Des Knaben Wunderhorn« herausgaben und die Korporalstrophe dahingehend abänderten, daß in poetisch verschleiender Form der Klang des Alphorns und das dadurch erweckte Heimweh für die Desertion verantwortlich gemacht wurde, fand das Lied - vor allem auch in der Komposition Silchers - Aufnahme, wobei man die realistische fünfte und die religiöse sechste Strophe fortließ. Auch hier eine Verharmlosung des Textes »ad usum delphini«.

Volkslieder aus 500 Jahren, Frankfurt a/M 1978, S. 160

Gustav Mahler: Zu Straßburg auf der Schanz
 Aus: "Des Knaben Wunderhorn"
 Mainz o. J., B. Schott's Söhne (Lieder und Gesänge III)

Im Volkston (ohne Sentimentalität, äusserst rhythmisch).

Zu

5 In gemessenem Marschtempo.
 ein wenig zurückhaltend

Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trau-ern an!

Das Alp-horn hört' ich

pp poco rit.

9

dri-ben wohl an-stim-men, in's Va-fer-land musset' ich hin-ü-ber schwim-men, das

13

ging ja nicht an, das ging ja nicht an!

*) In allen diesen Trillern ist mit Hilfe des Pedals der Klang gedämpfter Trommeln nachzunehmen.

16

Ein' Stund' in der Nacht sie ha-ben mich ge-bracht, sie

19

führ-ten mich gleich vor des Haupt-manns Haus! Ach Gott! Sie fisch-ten mich im

22

Stro-me aus! Mit mir ist es aus, mit mir ist es aus!

25

Früh morgens um zehn Uhr stellt man mich vor's Re-gi-ment! Ich

29 *schauerdend*
 soll da bit-ten um Par-don, um Par-don! und ich be - kommt doch mei - den Lohn und ich be -

32
 kommt doch mei - den Lohn! Das weiss ich schon, das weiss ich schon!

35
 Ihr

39
 Brü - der all' zu - mal, ihr Brü - der all' zu -

42
 ma, heut' seht ihr mich zum letz-ten mal, heut seht ihr mich zum letz-ten mal! Der
zart hervortretend

47
 Hir-ten-bü'ist nur schuld da-ram!
 (Schalmel.)
 Das

53 *a tempo*
 Alphorn hat mir's an-ge-than, das hat mir's an-ge - than!
 Das klag' ich an, das

58
 klag' ich an!

Hans Heinrich Eggebrecht:

(S. 23f.:)

"Mahler vermag beide Seiten der gegebenen Welt musikalisch zu benennen, auf der einen Seite die widerliche Zivilisationswelt, Heuchelei und Lügenhaftigkeit, oder (wie später im Scherzo der II. Symphonie) das Gefangensein des Menschen in der Sinnlosigkeit des Weltgetriebes (in dem er zappelt wie eine Mücke im Spinnennetz), und auf der anderen Seite das >Andere<, das so unberührt ist, so ohne Zeit und jenseits von Geschichte, wie in der gegebenen Welt nur Natur es sein kann, musikalisch benennbar zum Beispiel durch Volkswaise, Vogelstimme oder Herdenglocken. Beide Seiten, die eine und die andere, sind in der gegebenen Welt, in der Wirklichkeit, nicht zueinander zu vermitteln, und auch dies widerspiegelt Mahlers Musik. Für die bisherige Musik war die Frage der Vermittlung nicht akut, weil sie das Häßliche der Welt, obwohl auch sie es zu ihrer Verursachung hatte, musikalisch nicht abbilden wollte und konnte und weil sie den Naturlaut nicht als das >Andere< setzte und definierte, sondern ihn nur in der Weise der Einebnung ins Artifizielle der Tonkunst benutzte. Indem Mahlers Musik der gegebenen Welt insofern adäquat ist, als sie deren beide Seiten benennt, entspricht sie ihr auch darin, daß sie die beiden Seiten nicht miteinander zu vereinen vermag. Deshalb erscheint bei Mahler das >Andere< in der reinen Form nur als Episode, als Einbruch, als ein musikalisch anderes selbst - weil es nicht anders erscheinen kann.

(S. 38:)

Mahlers Musik will nicht autonom sein, sondern sie will mit jeder Faser die Welt benennen in ihren Widersprüchen, indem sie selber zu dieser Welt sich macht, das heißt indem sie beständig selber dasjenige ist, was sie benennt, und dabei die Widersprüche und das Suchen nach Lösungen und das unendlich Unlösbare in ihre Welt, die insgesamt >andere Welt< der Kunst, hineinträgt. Darin hat Mahlers Musik ihr Besonderes, ihr Eigenart und Schönheit, ihre Gelungenheit und Wahrheit in eins.

Gleichwohl hat Mahler beständig nach einer Vermittlung der beiden Seiten gesucht, nach einer Lösung der Gespaltenheit, die die gespaltene Welt in ihm erzeugt, man kann auch sagen: nach einer Überlebenschance...

(S. 70:)

Die Vokabeln als aus dem Kontext analytisch isolierbare Anknüpfungsgebilde ... sind nicht das Ganze der Musik Mahlers, aber sie sind deren auffallendstes Merkmal. Und sie wirken sich auf das Ganze aus, indem sie zumeist als Themen oder Motive fungieren, wodurch sie nach Form und Gehalt - wenn auch in ständiger Variantenbildung - das Ganze substantiell durchdringen. Doch das vokabulare Sprechen der Musik Mahlers beschränkt sich nicht auf deren thematische und motivische Hauptsachen, sondern betrifft ... alle Dimensionen der Komposition: die Harmonik, zum Beispiel Vorhaltsbildungen, Trugschlüsse, harmonische Rückungen, Dur-Moll-Wechsel, Kadenzten, wo die auf ihnen geschichtlich abgelagerten Bedeutungen reflektiert hervorgekehrt werden; ...

(S. 145f.:)

In unserer Vokabelterminologie ausgedrückt, bezieht sich der Mahlersche Begriff des Naturlauts in diesem weiteren Sinne auf jene Arten und Klassen von Vokabeln, die ihre Anknüpfungspunkte in den Bereichen jenseits der gewordenen, der geschichtlichen, der modernen Kultur- und Zivilisationswelt haben. Hierher gehören neben den Tierlauten zum Beispiel der Hornruf und der Hörnergesang, Jagdfanfaren und Schalmeyenton, Posthorn und Herdenglocken, Tanzlied und Volkswaise usw., auch elementare, urtümliche, von der Kunst noch unangetastete Gebilde wie Quarte, Haltetöne, Echobildungen und ähnliches. Hingegen sind keine Naturlaute in diesem Sinne zum Beispiel das Trauermarsch- und das Choralidiom, Militärsignale, Trommelwirbel usw., dazu alle die postartifizialen und allerweltsmäßigen Gebilde, auch die in der Kompositionstradition beheimateten Seufzermotive, Ganz- und Halbtönschritte abwärts, chromatischen Gänge, Doppelschlagfiguren usw., auch das emphatisch Kunstschöne des Adagioanges.

Um die Welt, wie er sie sieht und empfindet, musikalisch abzubilden, sie Ereignis werden zu lassen in der Welt des Werks, teilt Mahler das kompositorisch Präexistente, an das er bei der Bildung der Vokabeln anknüpft, in jene durch Kunst weitgehend unberührten Laute und jene der Kunsttradition zugehörigen, aus ihr stammenden oder von ihr verworfenen Idiome und Gebilde. Zwischen beiden gibt es einen potentiellen Überschneidungsbereich und eine je nach den Kontextdefinitionen fließende Grenze. Und doch stehen sich die beiden Arten von Vokabeln in ihrer Herkunft und so auch in ihren Grundbedeutungen als >Naturlaute< und >Kunstlaute< gegenüber...

Damit wird Mahlers Musik fähig, in der insgesamt >anderen Welt< der Kunst die Weltendualität musikalisch widerzuspiegeln, die Mahlers Welterfahrung und sein Lebensbewußtsein durch und durch bestimmt...

(S. 147f.:)

Die Naturlaute-Musik läßt das Andere vernehmen, sie besagt, daß es dies Andere gibt, von dem wir nicht wissen und nie wissen werden, was es ist. Mahler benennt es, indem er zwei Arten von Musik gegeneinander ausspielt als Welt und Gegenwelt, zwischen denen es - auch musikalisch - keine Vermittlung gibt. Dieser Dualismus der Welten und seine Syntheselosigkeit verursacht Mahlers Kunst, die selbst insgesamt eine Gegenwelt ist, jedoch ihre Verursachung nicht in dem vorkünstlerischen Bereich beläßt, sondern sie - mit Hilfe der Trennung der Laute in Musikarten - in die Kunst hineinnimmt, um die Auswege plausibel zu machen, die keine sind: das Choralische und Triumphale, oder um - wie in dem Verzweiflungsgestus der VI. oder im Verstummen der Adagio-Innerlichkeit in der IX. Symphonie - zu zeigen, daß es keine Auswege gibt.

In: Ders.: Die Musik Gustav Mahlers, München 1982

5.2.2 Gustav Mahler: "Der Tamboursg'sell" (1901)

In einer an Eggebrecht (Text S. 150) angelehnten Form lassen sich die Mahlerschen Vokabeln nach drei Kategorien ordnen und am Lied "Zu Straßburg auf der Schanz" (s. o.) belegen:

- 1. Naturlaute**, die die 'andere' Welt symbolisieren:
 - Naturtonreihe: Alphornmelodie mit Naturquart (T. 1ff.)
 - Volksliedton: einfache, überwiegend skalische Melodieführung mit einfachen Melismen; einfache Kadenz-Harmonik (Dur); Terzenführung und Hornquintensatz (T. 9ff.); Bordun (angedeutet in T. 9-12)
- 2. Zivilisationslaute**, die das Weltgetriebe (hier den verhaßten Kriegsdienst) darstellen:
 - Marschelemente wie Signalquart, punktierter Rhythmus, staccato, Trommelfiguren, deklamatorische Melodik
- 3. Empfindungs- oder Kunstlaute**, die mit den semantischen Möglichkeiten der traditionellen Kunstmusik subjektive Gefühle zum Ausdruck bringen:
 - Moll (im Gegensatz zum Dur und den leeren Quinten der Naturlaute), Dur-Moll-Wechsel (T. 12)
 - langsames Tempo, tiefe Lage ('Trauermarsch')
 - 'Stöhnfigur' (T. 12/13): fallende Quart (als Umkehrung der Signalquart), decresc. vom f zum p
 - dissonante Harmonik (T. 15-16)
 - Perspektivendynamik (T. 36-37): 'Abgeführt werden'? Resignation? u.v.a.

Im Gegensatz zum Volkslied läßt Mahler in seiner Musik also die innere Befindlichkeit des Deserteurs nicht außen vor, zeigt aber auf der anderen Seite - durch das Überwiegen der 'allgemeinen' (nicht-individuellen) Natur- und Zivilisationslaute - das lyrische Ich als Opfer und als unfähig zur klaren Beurteilung und Meisterung seiner Situation. Deutlicher noch kommt diese Hilflosigkeit im "Tamboursg'sell" zum Ausdruck, wenn z. B. das "Ich schrei mit lauter Stimm" (S. 153, T. 138ff.) im schönsten Dur-Volksliedton daherkommt.

Mahler hat das Sujet so sehr fasziniert, daß er es im "Tamboursg'sell" später noch einmal gestaltet hat.

- Wir untersuchen den Notenauszug (S. 152ff.) hinsichtlich der oben zusammengestellten Vokabeln.
- Wir untersuchen, welche Bedeutung die auf S. 154 angeführten Vorlagen von Silcher und Chopin in dem Stück haben.

Beide Vorlagen spielen bis heute eine große Rolle bei Beerdigungsriten und Totengedenkfeiern. Uhlands "Ich hatt einen Kameraden" ist offensichtlich unter dem Eindruck der wenige Jahre zuvor erschienen "Wunderhorn"-Sammlung entstanden. Es verwendet eine ähnliche dialektmäßig-schlichte Sprache und zeigt eine völlig unheroische, unkriegerische Haltung. Für seine unrühmliche Geschichte im deutschen Militarismus kann das Lied nichts. In dieser Hinsicht ist es ebenso Opfer wie die beiden "Kameraden" selbst, denen die Maschinerie des Krieges nicht einmal die einfachsten Gesten der Menschlichkeit gestattet.

- Wir hören das ganze Lied. Wir untersuchen seinen formalen Aufbau und seine ausdrucksmäßige Entwicklung. Wie setzt Mahler Form und Inhalt des Textes um (vgl. die folgenden Informationen)? Wie erlebt das lyrische Ich seine Situation?

Der Text - von Mahler modifiziert - ist von Spannungsbögen geprägt, innerhalb der Strophen und strophenübergreifend. Die drei ersten Strophen gehen jeweils von der äußeren Realität aus, zeigen dann die psychische Reaktion: das Sich-Bewußt-Werden und den Ausbruchversuch (Flucht in die Illusion, Verdrängung, Beschwörung der Vergangenheit) und münden schließlich in eine (ernüchterte) Wiederannäherung an die Realität. (In der dritten Strophe fehlt diese letzte resignative Phase. Mahler ergänzt deshalb diesen Aspekt in einem den Trauermarschgestus wiederaufgreifenden Instrumentalteil.)

Nachdem in der vierten Strophe das lyrische Ich sich mit seinem Schicksal abgefunden zu haben scheint, nimmt es doch von allen Abschied, bricht plötzlich in der fünften unvermittelt der Schrei der Verzweiflung aus, der aber sofort wieder in resignierendes Abschiednehmen zurückfällt.

Gustav Mahler: "Der Tambourg'sell"
 Aus: "14 Lieder aus des Knaben Wunderhorn"
 Wien 1941, Universal Edition

Misurato, mesto (ma senza strascinare)

Gesang

Piano

Mit Nachahmung einer Militärtrommel
Imitating a military drum

ppp

con pedale

7

narrante, semplicemente, senza sentimentalità

Ich - ar - mer Tam - bours - g'sell!
 Ah - me, poor drum - mer - boy!

13

Man führt mich aus dem G'wölb,
 They lead me cap - tive forth,

man führt mich
 they lead me

zu

più impetuoso

aus dem G'wölb!
 cap - tive forth.

Wir - ich ein - Tam - bour
 Had - I re - mained a - drum -

26

sf *p* *sf* *p*

ben, dürft' ich nicht ge - fan - gen!
 - mer, I had still been free: a - roam - er.

79

86

pp

(Militärtrommel)
 (Military drum)

91

molto più lento

molto sostenuto

espr.

pp

pppp

99

107

colla voce ritenuto

Gu - te Nacht, ihr -
Now, good night, I -

113

Mar - mel - stein, ihr -
bid - fare - well to -

Berg - ge - lein! Gu - te
mount - and dell! Now, good

119

Nacht, ihr Of fi - zier, Kor - po - ral - und Mus - ke -
night, ye com - rades dear, ser - geant, chief - and mus - ke -

pp

125

- tier! Gu - te Nacht! ihr -
- teer! Now, good night! Ye -

131

Of - fi - zier, Kor - po - ral - und Gre - na - dier!
com - rades dear, ser - geant, chief and gren - a - dier!

137

Ich schrei' mit - hel - ler - Stim - von
Once more, and - loud I - call: one

143

Euch ich - Ur - laub nimm! -
last fare - well to - all!

Von Oze nimm!
last fare - well to - all!

Tamburgesell
Fliegendes Blatt

Ich armer Tamburgesell,
Man führt mich aus dem
Gewölb,
Ja aus dem Gewölb,
Wär ich ein Tambur blieben,
Dürft ich nicht gefangen
liegen,
Nicht gefangen liegen.

Tambourg'sell
Mahlersche Fassung

Ich armer Tambourg'sell!
Man führt mich aus dem
G'wölb!
Wär' ich ein Tambour blieben,
dürft ich nicht gefangen
liegen!

Friedrich Silcher:

Ich hatt einen Kameraden
nach einem älteren Feldjäger-Lied

1. Ich hatt einen Kameraden,
einen bessern findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
er ging an meiner Seite
im gleichen Schritt und Tritt.

2. Eine Kugel kam geflogen:
gilts mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerissen,
er liegt zu meinen Füßen,
als wärs ein Stück von mir.

3. Will mir die Hand noch reichen,
derweil ich eben lad:
"Kann dir die Hand nicht geben.
Bleib du im ewgen Leben
mein guter Kamerad!"

Text: Ludwig Uhland (1809)

Frederic Chopin:
Marche funebre (aus Sonate op. 35)

O Galgen, du hohes Haus,
Du siehst so furchtbar aus,
So furchtbar aus,
Ich schau dich nicht mehr an,
Weil i weiß, i gehör daran,
Daß i gehör daran.

Wenn Soldaten
vorbeimarschieren,
Bei mir nit einquartieren,
Nit einquartieren,
Wann sie fragen, wer i g'wesen
bin:
Tambur von der
Leibkompanie,
Von der Leibkompanie.

Gute Nacht, ihr Marmelstein,
Ihr Berg und Hügelein,
Und Hügelein,
Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Musketier,
Und Musketier.

Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Musketier!
Gute Nacht! Ihr Offizier,
Korporal und Grenadier!

Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Grenadier,
Und Grenadier.

Ich schrei mit heller Stimm,
Von euch ich Urlaub nimm,
Ja Urlaub nimm.

Ich schrei mit heller Stimm':
von euch ich Urlaub nimm!
Von euch ich Urlaub nimm!
Gute Nacht! Gute Nacht!

Aus: Des Knaben Wunderhorn
(1806/08),
gesammelt von Achim von Arnim
und Clemens Brentano,
München 1963, Bd. I, S. 51

150

Ur - laub nimm!
- well to - all!

Gu - te
Good -

157

Nacht!
night!

163

mit brechender Stimme
with breaking voice

Gu - te Nacht!
Good - night!

8 *non pedale*

6 Auch die Rockmusik kann 'sprechen'

Rockmusik unterliegt ganz anderen kulturellen Einflüssen und Rezeptionsweisen als die bisher behandelten Musikformen. Dennoch läßt auch sie sich nicht, sozusagen als Musik aus dem Bauch, generell auf rein emotionale und motorisch-reflexive Muster reduzieren. Manche Rockstücke lassen sich durchaus - mutatis mutandis - mit den bisher geübten Verfahren analysieren und interpretieren.

6.1 Beatles: A Day in the Life (1967)

- Wir analysieren den Text des Songs (S. 155 und 156):
- In welcher Realität lebt das lyrische Ich? Welche Realitätsebenen lassen sich unterscheiden?
 - Welche Probleme hat das lyrische Ich mit seiner Umgebung? Wie versucht es, diese Probleme zu bewältigen? Wir beziehen uns auch auf die unten folgenden Texte und Informationen.
 - Wie ist der Text aufgebaut?

Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves:

"*Hippie*: zunächst selbstgewählte Bezeichnung junger Leute, die in Kleidungsstil, Haartracht, Lebensführung und politischer Einstellung ihre Losgelöstheit von überkommenen Verhaltensweisen dokumentieren und Befreiung von den Normen der Leistungsgesellschaft in Stadtfucht, Drogenerlebnissen und religiöser Mystik suchten. Mit dem Namen >Hippie< deuteten sie eine Geistesverwandtschaft zur Lebensphilosophie der >Hipsters< an, die sich in den vierziger und fünfziger Jahren als eine Gemeinschaft von Leuten begriffen, die >durchblicken<, also hinter die Kulissen der bürgerlichen Gesellschaft schauen konnten. >Hippie< wurde in der Bürgersprache als bald zum Schimpfwort für >langhaarige Nichtstuer< entwertet."

In: Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves: Rock-Lexikon, Reinbek 1973, S. 314f.

Reinhard Flender/Hermann Rauhe:

"Der politische Protest, der aus der Bürgerrechtsbewegung heraus entstanden war, verflüchtigte sich in Kalifornien Ende der 60er Jahre. An seine Stelle trat eine Drogenepidemie, wie sie das Land zuvor niemals gekannt hatte. Sie war die Konsequenz aus der Pattsituation zwischen den revoltierenden Jugendlichen, die nicht mehr in die Gesellschaft integriert werden wollten, und den neu erstarkenden konservativen politischen Kräften (Lyndon B. Johnson, Richard Nixon).

Rockmusik und Drogen bildeten eine Symbiose, die im Zentrum der Hippiebewegung stand und bald die politischen Aktivitäten ersetzte. (S. 113)...

Die wichtigste Institution, die die Hippies in aller Welt bekannt machte, waren die Human Be-ins 1967 in San Francisco. 20000 und mehr versammelten sich unter freiem Himmel. Sie nannten sich new people und riefen San Francisco zur free city aus. Prof. Timothy Leary 'predigte': "Turn on to the scene; tune in to what is happening; drop out - of high school, college, grad school, junior executive, senior executive - and follow me, the hard way."

Die Human Be-ins waren die Vorläufer jener großen Festivals unter freiem Himmel, die dem Ruf nach *Paradise now* am nächsten kamen. Man hatte das Gefühl, bei einem Ereignis dabei zu sein, das historische Dimensionen hinter sich ließ und zu einem kosmisch-transzendentalen Happening wurde. Die Botschaft hieß: Wir haben alle Widersprüche überwunden und leben in Liebe und Frieden miteinander. Die Festivals waren Symbol einer solchen konflikt- und autoritätsfreien Gesellschaft. Hier trafen sich Tausende von Individualisten für ein paar Tage und gaben sich der Musik hin, tanzten und rauchten ihre Joints. Dabei sind es besonders die Mittelstandskinder, die den 'harten Kern' dieser Drogenkultur darstellen. (S. 114)...

Der Lebensstil der Hippies war durchdrungen mit weltanschaulichen und philosophischen Fragestellungen. Einer der von ihnen bevorzugtesten Autoren war Hermann Hesse. Seine Erzählung von >Siddharta< wurde zum 'Szene'-Buch. Außerdem wurden >Narziß und Goldmund< sowie >Steppenwolf< bevorzugt gelesen. 1967 formierte sich sogar eine Rockband unter dem Namen Steppenwolf in Los Angeles. Ihr Tophit *Born to Be Wild* läßt das Steppenwolfthema durchklingen, mit dem sich Hippies wie Motorradjungs vom Typ *Easy Rider* identifizieren konnten. Ihnen allen gemeinsam war die Flucht vor der Normalität. Ein weiterer Szene-Autor war der Psychoanalytiker Erich Fromm, dessen Buch >Die Kunst zu lieben< zu einer Bibel für die Hippies wurde und der sich auch fernöstlichem Gedankengut öffnete. (S. 118)...

Mit der Suche nach dem veränderten Bewußtsein ging auch ein Boom indischen Lebens, indischer Kultur und Kunst einher. Eine der ersten Gruppen, die den Sitaround in ihre Musik aufnahmen, waren die Byrds (*Eight Miles High*, 1966). Außerdem setzte sich George Harrison von den Beatles seit 1966 intensiv mit der Sitar, einem der wichtigsten Instrumente indischer Kunstmusik, auseinander. Harrison nahm Unterricht bei Ravi Shankar, einem der bedeutendsten Virtuosen auf der Sitar. 1967 holte Harrison Ravi Shankar auf das Monterey-Pop-Festival. Seitdem avancierte Shankar zum Popstar wider Willen. (S. 119)...

Der durchschlagende Erfolg des Monterey-Festivals 1967 war der Auftakt für das Anwachsen der Hippiebewegung zu einer Massenkultur gewesen. Hier hatte Janis Joplin ihren entscheidenden Durchbruch, hier wurde Jimi Hendrix berühmt, hier spielten die Grateful Dead und Jefferson Airplane sowie Ravi Shankar u. v. a.

Drei Jahre später, am 6. 12. 1969, fand das Altamont-Festival statt. Es war von den Rolling Stones lanciert worden, um die letzten Aufnahmen für ihren Tourneefilm >Gimme Shelter< zu machen. Wegen organisatorischer Schwierigkeiten wurde das free concert innerhalb von 25 Stunden von San Francisco nach Altamont verlegt. Es kamen 300000, und es wurde zu einem Alptraum. Die amerikanischen Hell's Angels (eine Rockerorganisation) schlugen wild auf die Zuhörer ein. Der 18jährige Farbige M. Hunter wurde erstochen, nachdem er eine Pistole gezogen hatte. Mick Jagger versuchte vergeblich, die Menge unter Kontrolle zu halten. Es waren auch massenweise LSD-Pillen verteilt worden, die chemisch eine unreine Konsistenz aufwiesen, und Tausende landeten auf dem Horrortrip.

Dies war das Signal für das Ende der Hippiebewegung. Im Jahre 1970 starben Janis Joplin und Jimi Hendrix am Rauschgift, die Beatles lösten sich auf, 1971 starb Jim Morrison von den Doors und Jefferson Airplane löste sich auf. Die Euphorie des Drogenjahres 1967 war einer Ernüchterung gewichen. (S. 131f.)

In: Reinhard Flender/Hermann Rauhe: Popmusik, Darmstadt 1989

Schlagworte der Hippiebewegung:

"Flower Power"; "Make love, not war"; "turn on": dreht euer innerstes Wesen an; "tune in": stellt auch auf Veränderungen ein; "drop out": verläßt die alte Ordnung

→ Wir analysieren die Musik:

- Mit welchen Mitteln werden die verschiedenen Realitätsebenen dargestellt (Melodik, Harmonik/Satztechnik, Aufnahmetechnik)?
- Wie werden die 'Fluchtversuche' musikalisch gestaltet? Wir skizzieren diese Stellen grafisch.
- Wie wird zwischen den kontrastierenden Teilen vermittelt? (Ein bloßes Nebeneinanderstellen heterogener Teile ergibt ja keine Form!) Wir markieren in dem Wort-Text die Stellen, in denen sich 'Flucht'-Vokabeln ankündigen.
- Wir reflektieren die verschiedenen Arten des Singens mit Hilfe der Aufstellung über "Formen des Singens" auf S. 29.
- Was bedeutet der auffallende, im Nichts verklingende Schluß? (Ein Vorbild gibt es in Pendereckis "Threnos" (1966), einem Klagelied auf die Opfer von Hiroshima, das mit einem ebenso endlos verklingenden Klang, allerdings keinem Akkord, sondern einem Geräuschcluster endet - bzw. nicht endet -. Ob die Beatles das Stück gekannt haben, ist fraglich.)

Peter Schuster:

"Jetzt wird auch der Kontrast zwischen den Liedern McCartneys und denen Lenkons immer deutlicher. Zugleich arbeiten die beiden auf dieser LP zusammen wie schon lange nicht mehr (und wie nie mehr in der Zukunft). "A Day In The Life" besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil ("I read the news .. .") besingt Lennon Zeitungsmeldungen. Das Verkehrsoffer, von dem er spricht, ist übrigens der 21jährige Guinness-Erbe Tara Brown, der mit den McCartneys befreundet war. Der zweite Teil ("Woke up.. .") stammt von Paul {und wird auch von ihm gesungen}. Zusammengesetzt und durch ein Orchester unterstützt ist das Lied ein Höhepunkt der LP."

Aus: Ders.: Four Ever. Die Geschichte der Beatles, Stuttgart 1991, S. 48.

Ein Tag im Leben

Ich las heut in der Zeitung, Jung,
von einem tücht'gen Mann, hat's weit gebracht,
wenn auch die Nachricht keine Freude macht,
bin ich herausgeplatzt
beim Blick aufs Bild im Paß.

In einem Auto ging er heim,
er merkte 's nicht, die Ampel war inzwischen rot,
'ne Menge Volk stand da und sah ihn tot,
sie kannten sein Gesicht,
doch niemand war ganz sicher sich,
ob er nicht vom Oberhaus kam.

Ich sah heut einen Film, mein Jung,
die Truppen Englands hatten grad gesiegt.
'ne Menge Volk kehrte sich ab,
aber ich mußte 's sehen.
ich kannte 's vom Lesen.
Wie gern führt ich dich ein.

Erwachte, fiel aus dem Bett,
fuhr mit dem Kamm durch mein Haar,
fand den Weg runter, trank 'nen Schluck,
sah zur Uhr und merkte, 's wurde Zeit,
nahm den Mantel, griff zum Hut,
eins, zwei, drei, und war beim Bus,
fand den Weg hinauf und rauchte eins,
jemand sprach, und ich fiel in tiefen Traum.

Ich las heut in der Zeitung, Jung,
viertausend Löcher in Blackburn, Lancashire,
waren auch die Löcher ziemlich klein,
man stellte doch Leute, sie zu zählen, ein.
Wieviel man braucht, bis voll ist die Albert Hall,
weiß man jetzt genau.
Wie gern führt' ich dich ein.

Übers. aus: Georg Geppert: Songs der Beatles. Texte und Interpretationen, München 1968, S. 79ff.

Beatles: A Day in the Life (1967)

Nach: "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

I read the news today oh boy
 About a lucky man who made the grade
 And though the news was rather sad
 Well I just had to laugh
 I saw the photograph.

He blew his mind out in a car
 He didn't notice that the lights had changed
 A crowd of people stood and stared
 They'd seen his face before
 Nobody was really sure
 If he was from the House of Lords.

I saw a film today oh boy
 The English Army had just won the war
 A crowd of people turned away
 But I just had to look
 Having read the book.
 I'd love to turn you on.

Woke up, fell out of bed,
 Dragged a comb across my head
 Found my way downstairs and drank a cup,
 And looking up I noticed I was late.
 Found my coat and grabbed my hat
 Made the bus in seconds flat
 Found my way upstairs and had a smoke,
 Somebody spoke and I went into a dream ...

I read the news today oh boy
 Four thousand holes in Blackburn,
 Lancashire
 And though the holes were rather small
 They had to count them all
 Now they know how many holes it
 takes to fill the Albert Hall.
 I'd love to turn you on.

Transkription des Verf. nach der
 CDP746442 2 ("Sgt. Peppers's Lonely
 Hearts Club Band")

The musical score is presented in a standard two-staff format (treble and bass clefs). It includes a piano introduction, followed by the vocal melody and bass line. The score is divided into measures, with measure numbers (7, 13, 19, 25, 31, 43, 47, 52, 59, 65, 71) indicated at the start of each system. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.