Lied- und Songanalyse

(Hubert Wißkirchen)
Cäcilienstraße 2
50259 Pulheim
Tel 02238/2192
e-mail: hwisskirchen@t-online.de
hompepage: wisskirchen-online.de

Tagungsvorlage

zur Tagung
des
VDS Brandenburg
in
Rheinsberg

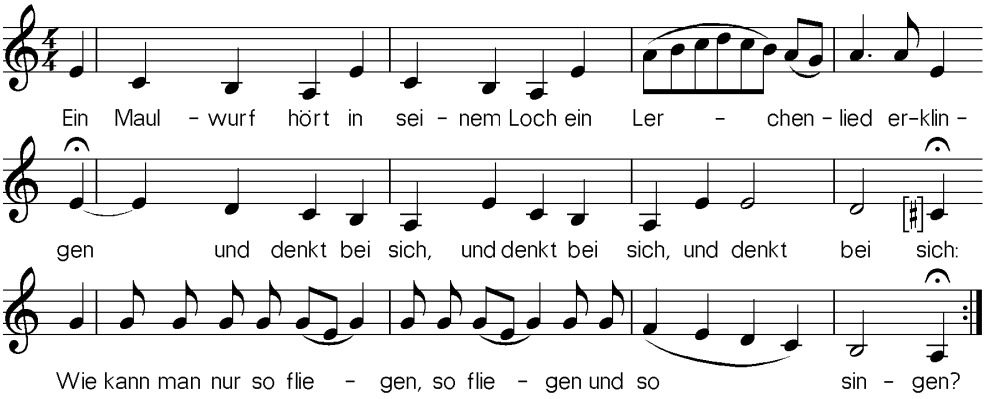
5. – 8. September 2007

Kursbeschreibung:
Musikanalyse sollte mehr sein als fachterminologische Beschreibung und kategoriale Einordnung. Sie sollte die Musik selbst zum ‚Sprechen' bringen, Möglichkeiten genauerer Wahrnehmung und Deutung eröffnen. Der Kurs will an unterschiedlichen Formen wortgebundener Musik (Volkslied, Kunstlied, Popsong) konkrete methodische Wege zu diesem Ziel aufzeigen. Dabei liegt ein besonderes Augenmerk auf der semantischen Erschließung, denn Musik ist mehr als ein vages Stimulans für Gefühle und Stimmungen. Sie ‚spricht' zwar nicht in Begriffen, man kann sie nicht mit Worten hinreichend erklären, dennoch ist ihre Botschaft für den, der sich um sie bemüht, nicht nur sehr komplex, sondern auch sehr deutlich. Mendelssohn-Bartholdy formulierte das so: „Das, was mir eine Musik ausspricht, … sind … nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte." Ein besonderes Anliegen ist es außerdem, zu zeigen, dass sich – entgegen einem geläufigen Vorurteil – auch Popsongs analytisch erschließen lassen, vorausgesetzt, man hat die passenden didaktischen Schlüssel.
Der Kurs richtet sich sowohl an SI- als auch an SII-Lehrer.

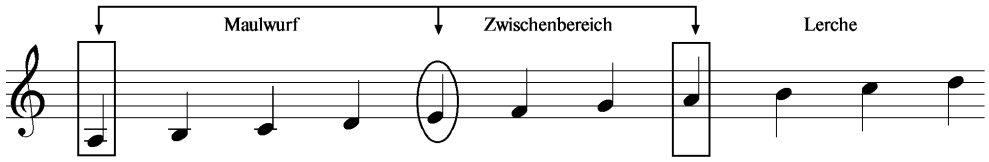
Analyse steht nicht im Gegensatz zum Erleben. Natürlich gibt es – leider viel zu oft – eine ‚kalte', ‚unmusikalische' Analyse, aber ebenso oft auch ein dumpfes Erleben. Unsere beiden Gehirnhälften sind viel stärker vernetzt als man bis vor kurzem glaubte. Etwas verstehen wollen zeugt nicht notwendigerweise von Distanz und Kälte, sondern ist eher ein Zeichen von Liebe - einer Haltung, die nicht nur (selbstbezogen) genießt und gebraucht, sondern immer mehr von dem erfahren und begreifen will, was sie ergreift. Wenn man sich der Musik intensiv fragend aussetzt, entwickelt man ein Gefühl für ihre besondere „Sprache". Die Intention von Analyse ist also nicht, ü b e r Musik zu reden, sondern mit ihr selbst – das natürlich unter Einschluss der verschiedenen Kontexte, in denen sie steht oder stehen kann. So erschließt sich ihr Gehaltpotential. So wird sie zum Erfahrungsraum für Welt- und Selbstverstehen werden.

Motiv und Tonraum

Ein Maulwurf hört in seinem Loch T: Emanuel Geibel (1815-1884), M: Paul Ernst Ruppel (1913-2006)

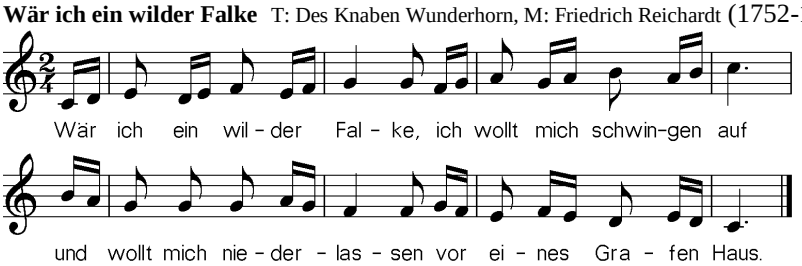


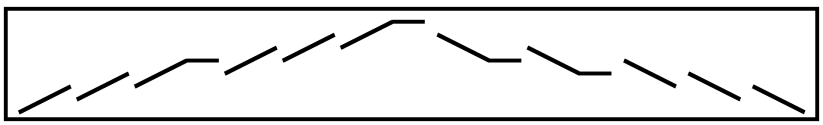
Emanuel Geibel:
Der Maulwurf hört in seinem Loch
ein Lerchenlied erklingen,
und spricht: wie sinnlos ist es doch,
zu fliegen und zu singen!

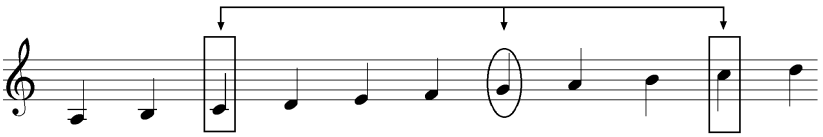


1. Stufe der Tonleiter	5. Stufe der Tonleiter
Grundton	Achsenton
Zielton	'herrschender Ton'
(Tonika)	**(Dominante)**

Wär ich ein wilder Falke T: Des Knaben Wunderhorn, M: Friedrich Reichardt (1752-1814)





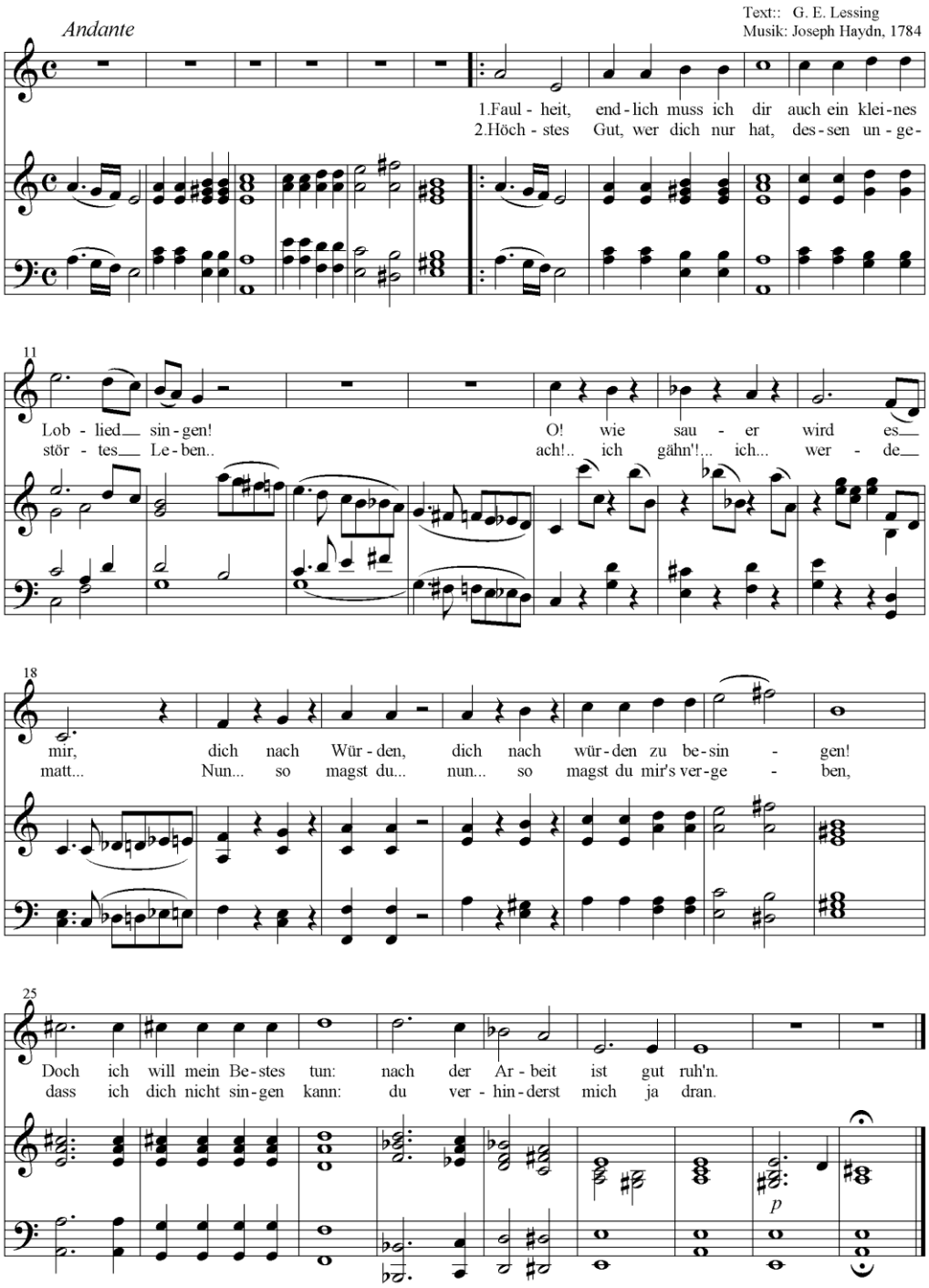


Figurengestik (bildliche und sprachmelodische Figuren)

G. E. Lessing / J. Haydn: Lob der Faulheit

Faulheit, endlich muss ich dir
Auch ein kleines Loblied bringen!
O!. . . Wie . . . sauer . . . wird es mir
Dich nach Würde zu besingen!
Doch ich will mein Bestes tun:
Nach der Arbeit ist gut ruhn.

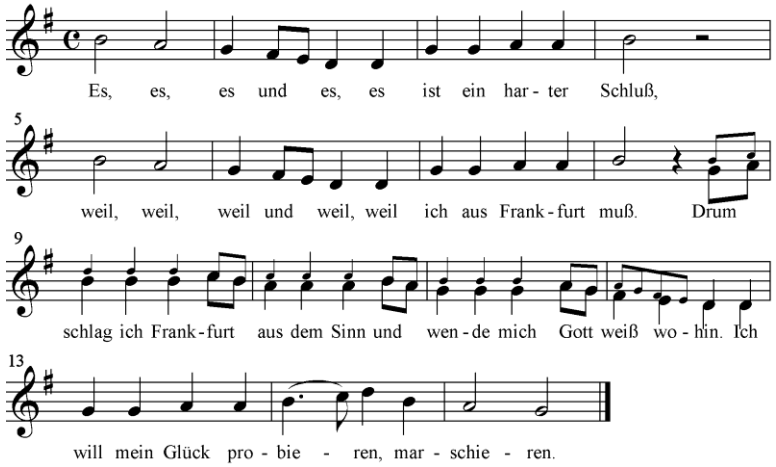
Höchstes Gut, wer dich nur hat,
Dessen ungestörtes Leben. . .
Ach! . . . ich gähn! . . . ich . . . werde matt.
Nun, so magst du mir's vergeben,
Dass ich dich nicht singen kann:
Du verhinderst mich ja dran.



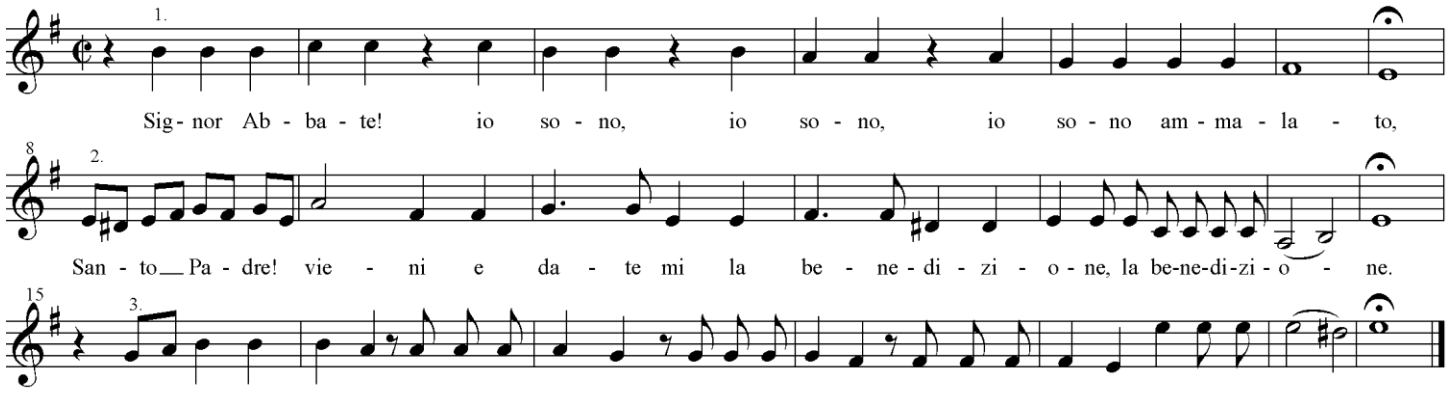
Booklet der Aris CD 883 396-907 „Zupfgeigenhansel. Volkslieder I“, 1976/1993: „Aus vielen alten Liedersammlungen haben wir unsere Fassung [von „Es, es, es und es“] zusammengetragen, die eines zeigt: Hier nimmt ein Handwerksbursche Abschied, der sich der Ausbeutung durch Meister und Herbergsvater nicht länger unterwirft. In Polizeiberichten, Ende des 18. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert, ist nachzulesen, wie die Parolen der Französischen Revolution von 1789 unter vielen deutschen Handwerksgesellen lebendig waren. Quellen: Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Leipzig 1893 ff. H. Schade, Deutsche Handwerkslieder, Leipzig 1865. H. Ostwald, Lieder aus dem Rinnstein, Berlin 1904.“

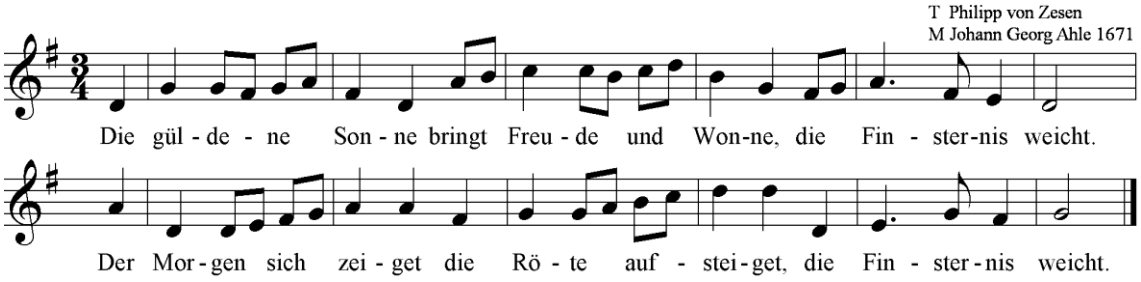
Volkslied, 18. Jahrhundert

2. Er, er, er und er, Herr Meister, leb er wohl! :||
   Ich sags ihm grad frei ins Gesicht,
   Seine Arbeit, die gefällt mir nicht.
   Ich will ...
3. Sie, sie, sie und sie, Frau Meisterin, leb sie wohl! :||
   Ich sag ihr grad frei ins Gesicht,
   Ihr Speck und Kraut, das schmeckt mir nicht.
   Ich will ...
4. Ihr, ihr, ihr und ihr, ihr Jungfern, lebet wohl! :||
   Ich wünsche euch zu guter Letzt
   Ein Andern, der meine Stell ersetzt.
   Ich will ...
5. Ihr, ihr, ihr und ihr, ihr Brüder lebet wohl!
   Hab ich Euch was zu Leid getan,
   So bitt ich um Verzeihung an.
   Ich will ...



T. und M.: L. van Beethoven

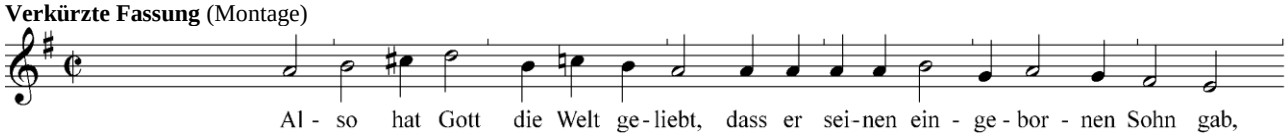




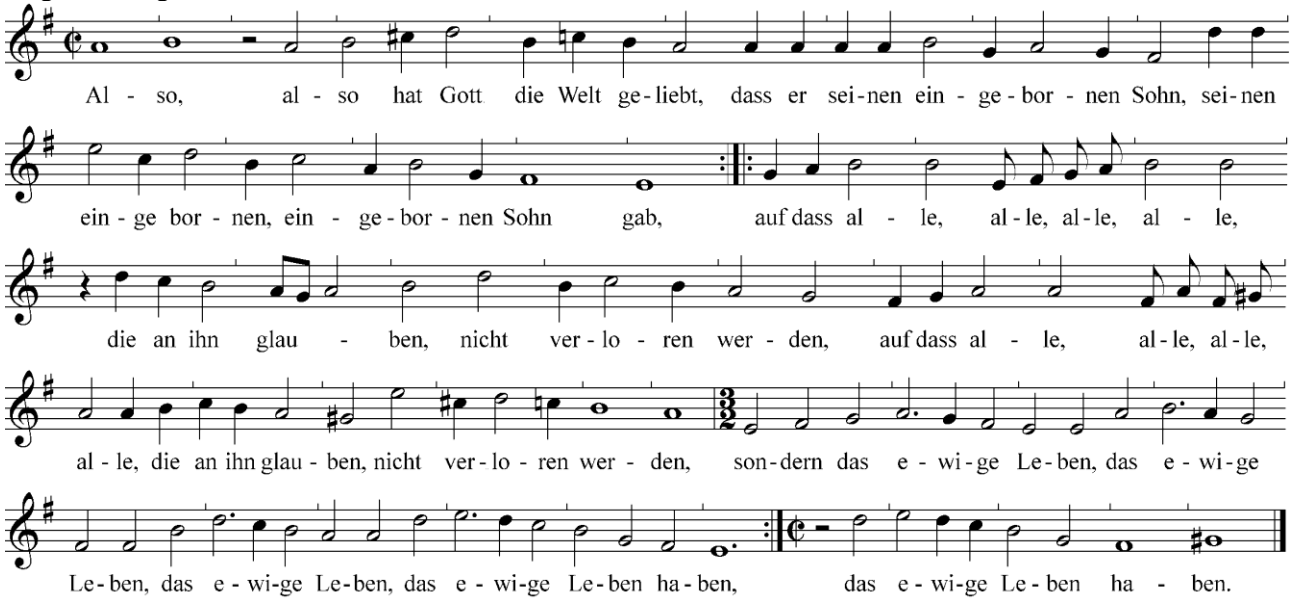
Heinrich Schütz: Also hat Gott die Welt geliebt
(Aria Nr. 12 für 5st. Gem. Chor, aus: Geistliche Chormusik, 1648)

Text: Joh 3,16:
Lutherübersetzung: Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingebornen Sohn gab.
Einheitsübersetzung: Denn Gott hat die Welt so sehr geliebt, dass er seinen einzigen Sohn hingab.

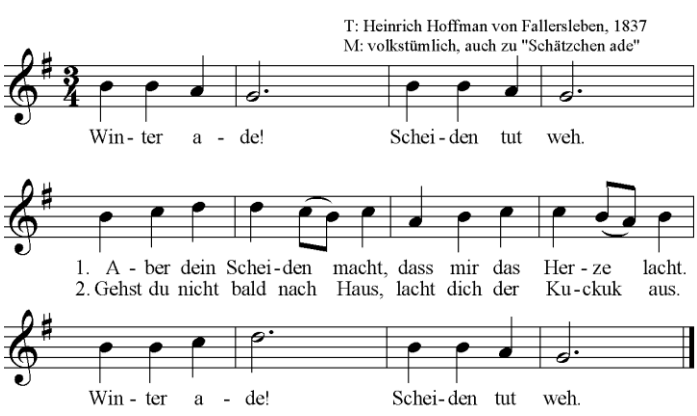
Verkürzte Fassung (Montage)

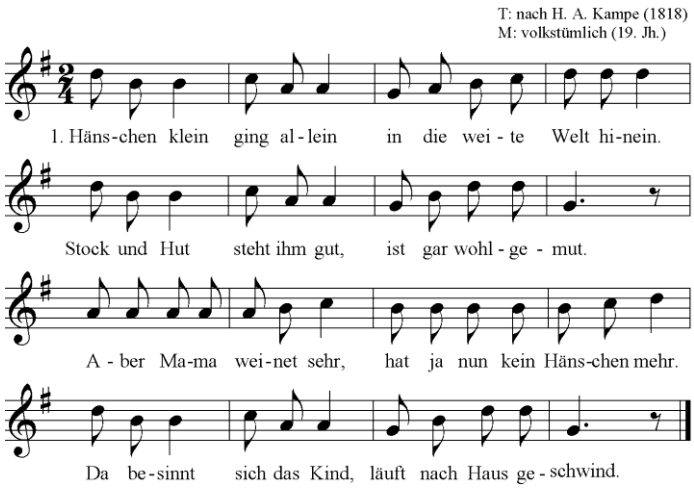


Originalfassung



A u s b a l a n c i e r e n d e r T o n r ä u m e u n d d e r e n s e m a n t i s c h e F u n k t i o n

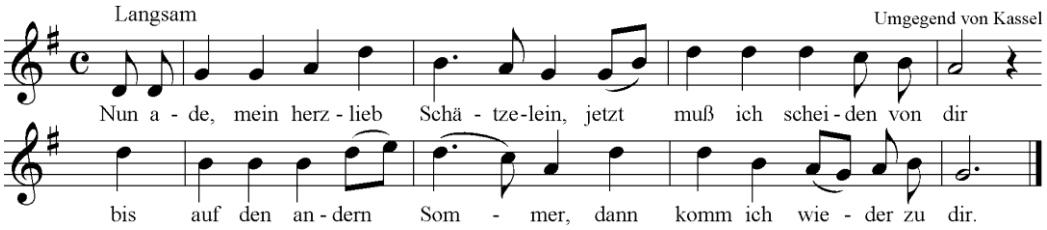




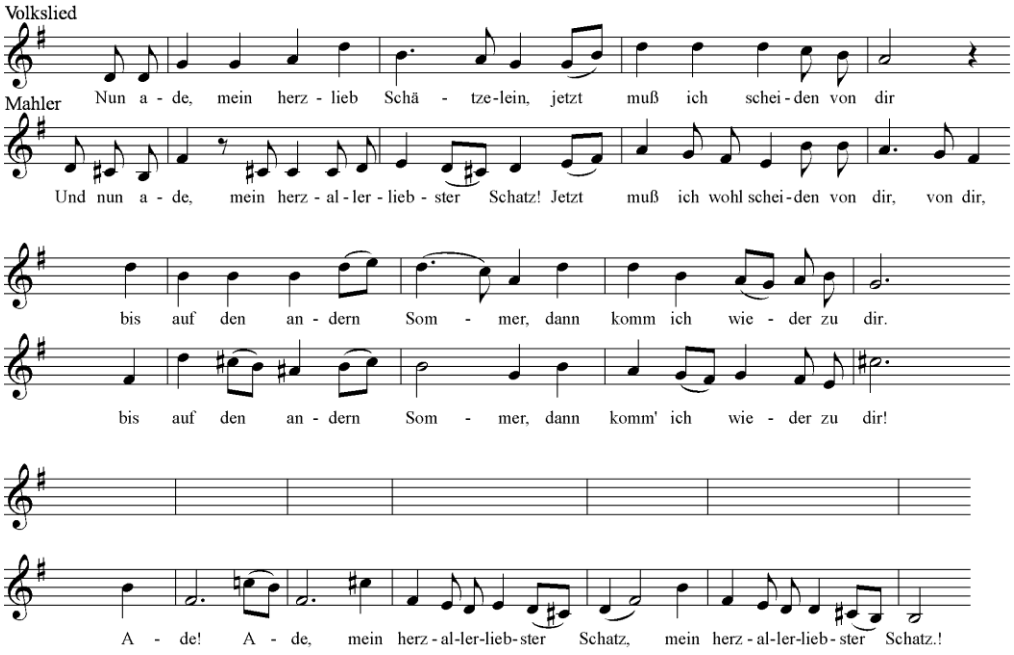
Franz Wiedemann 1821-1882	**gebräuchliche Version**	**Johann Nepomuk Vogl, 1802-1866** **„<u>Das Erkennen</u>“**
1. Hänschen klein Geht allein In die weite Welt hinein. Stock und Hut Steht im gut, Ist gar wohlgemut. Aber Mama weinet sehr, Hat ja nun kein Hänschen mehr! "Wünsch dir Glück!" Sagt ihr Blick, "Kehr' nur bald zurück!" 2. Sieben Jahr Trüb und klar Hänschen in der Fremde war. Da besinnt Sich das Kind, Eilt nach Haus geschwind. Doch nun ist's kein Hänschen mehr. Nein, ein großer Hans ist er. Braun gebrannt Stirn und Hand. Wird er wohl erkannt? 3. Eins, zwei, drei Geh'n vorbei, Wissen nicht, wer das wohl sei. Schwester spricht: "Welch Gesicht?" Kennt den Bruder nicht. Kommt daher die Mutter sein, Schaut ihm kaum ins Aug hinein, Ruft sie schon: "Hans, mein Sohn! Grüß dich Gott, mein Sohn!"	1. Hänschen klein Ging allein In die weite Welt hinein; Stock und Hut Steht im gut, Ist gar wohlgemut. Aber Mama weinet sehr, Hat ja nun kein Hänschen mehr! Da besinnt Sich das Kind, Kehrt nach Haus geschwind. 2. Lieb' Mama, Ich bin da, Ich dein Hänschen, hopsasa! Glaube mir, Ich bleib hier, Geh nicht fort von dir! Da freut sich die Mutter sehr Und das Hänschen noch viel mehr! Denn es ist, Wie ihr wißt, Gar so schön bei ihr.	Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand Kommt wieder heim aus dem fremden Land. Sein Haar ist bestäubt, sein Antlitz verbrannt, Von wem wird der Bursch' wohl zuerst erkannt? So tritt er ins Städtchen durchs alte Tor, Am Schlagbaum lehnt just der Zöllner davor. Der Zöllner, der war ihm ein lieber Freund, Oft hatte der Becher die beiden vereint. Doch sieh - Freund Zollmann kennt ihn nicht, Zu sehr hat die Sonn' ihm verbrannt das Gesicht; Und weiter wandert nach kurzem Gruß Der Bursche und schüttelt den Staub vom Fuß. Da schaut aus dem Fenster sein Schätzel fromm, "Du blühende Jungfrau, viel schönen Willkomm!" Doch sieh - auch das Mägdlein erkennt ihn nicht, Die Sonn' hat zu sehr ihm verbrannt das Gesicht. Und weiter geht er die Straße entlang, Ein Tränlein hängt ihm an der braunen Wang. Da wankt von dem Kirchsteig sein Mütterchen her, "Gott grüß euch!" so spricht er, und sonst nichts mehr. Doch sieh - das Mütterchen schluchzet vor Lust; "Mein Sohn!" und sinkt an des Burschen Brust. Wie sehr auch die Sonne sein Antlitz verbrannt, Das Mutteraug' hat ihn doch gleich erkannt.

Video- und Klangbeispiel aus: Stanley Kubrick: „2001- Odyssee im Weltraum“, 1968
Die USA haben das Raumschiff Discovery mit einer wissenschaftlichen Mission in den Weltraum geschickt. An Bord sind die Astronauten Poole und Bowman, drei weitere Kollegen, die in Tiefschlafkammern liegen, sowie der Computer HAL 9000, der mit einer synthetischen Persönlichkeit ausgestattet ist und das Raumschiff autonom steuert. Als einziger an Bord kennt der Computer die wahre Bestimmung des Unternehmens – die Suche nach weiteren Spuren im Zusammenhang mit dem Monolithen auf dem Mond. Dieser Computertyp gilt als absolut perfekt – unfähig, den geringsten Fehler zu machen. Doch tatsächlich scheint HAL ein Fehler zu unterlaufen, als er eine offenbar voll funktionsfähige Baugruppe als schadhaft analysiert und zum Austausch vorschlägt. Poole und Bowman wollen verhindern, dass die Maschine ihre Mission gefährdet und beschließen sie abzuschalten. Als HAL davon erfährt, sieht er seinerseits die Mission in Gefahr und tötet Astronaut Poole auf dessen Wartungsspaziergang außerhalb des Raumschiffes. Ebenso schaltet er die Lebenserhaltungssysteme der drei tiefschlafenden Kollegen ab. Der Astronaut Bowman kann sich retten, und es gelingt ihm, HAL zu überlisten und stillzulegen. Während er schrittweise abgeschaltet wird, scheint HAL fast Emotionen zu empfinden. Er berichtet von einem Gefühl der „Angst“, und erinnert sich an Bruchstücke aus seiner 'Kindheit', unter anderem an ein Lied, das ihm sein "Schöpfer"-Ingenieur beibrachte. Er beginnt dieses triviale Kinderlied zu singen - im Originalfilm „Daisy“, in der deutschen Fassung „Hänschen Klein“ -. Während er singt, verlöschen HALs Funktionen nach und nach und seine Stimme wird schwächer, langsamer und immer tiefer, ein Effekt, der durch verlangsamte Bandgeschwindigkeit erreicht wird.

Lied aus „Des Knaben Wunderhorn“ (1806), im 19, Jahrhundert gesungen nach der Melodie von „Herzlich im Grabe“ (Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, 1. Bd. S. 606):



- Wir lesen den Text der ersten Strophe und überlegen, wie eine Vertonung aussehen könnte.
- Wir singen die oben abgedruckte 1. Strophe und vergleichen Sie mit unseren Erwartungen.
- Was für Vorstellungen werden durch den Text und durch die Melodie in uns erweckt?
- In welchem Verhältnis steht die Musik zu dem Text (für den sie ja nicht komponiert ist)?
- Was erwarten wir inhaltlich in den folgenden Strophen?
- Wir vergleichen die Melodie der Mahlerschen Vertonung der ersten Strophe mit dem Volkslied.

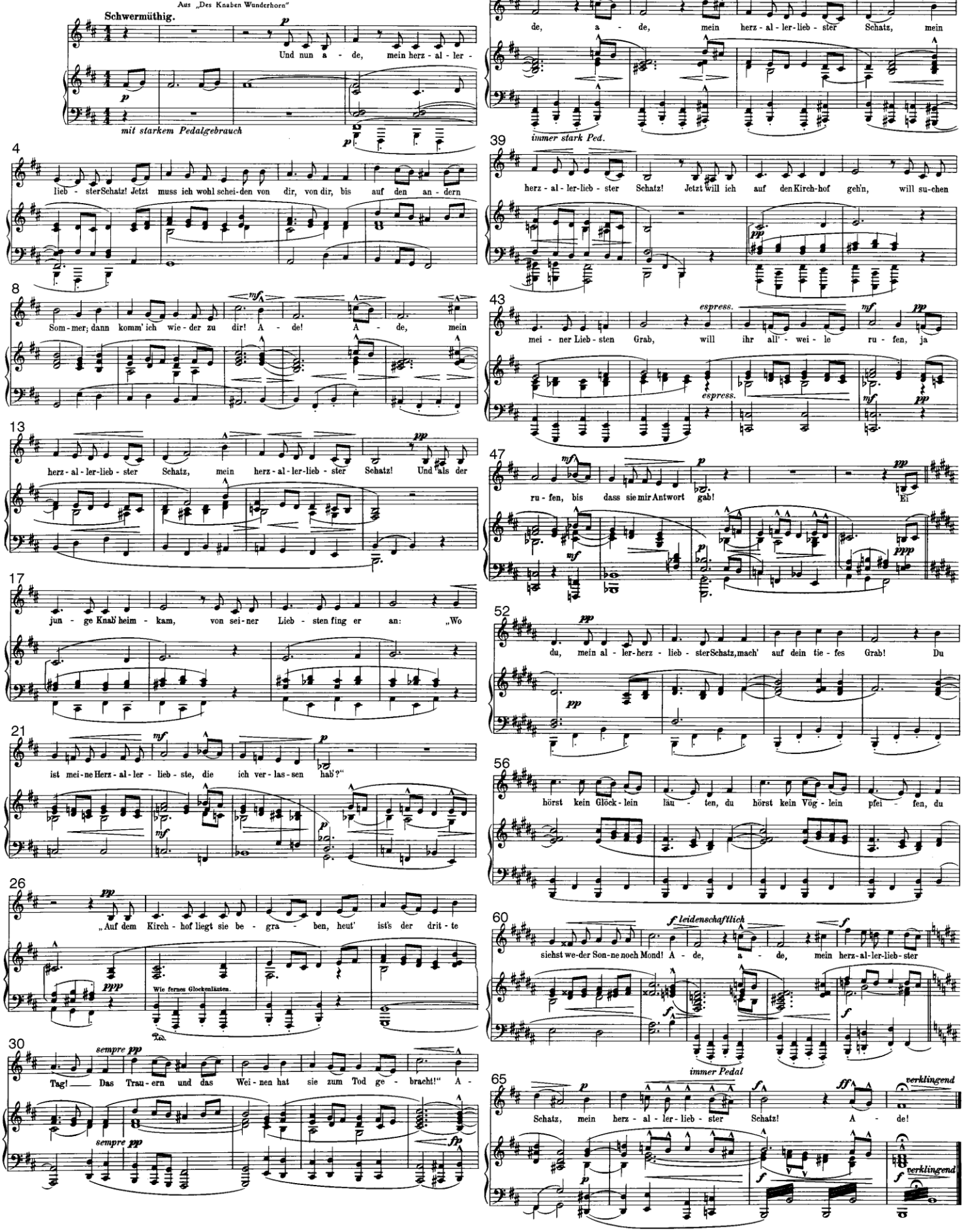


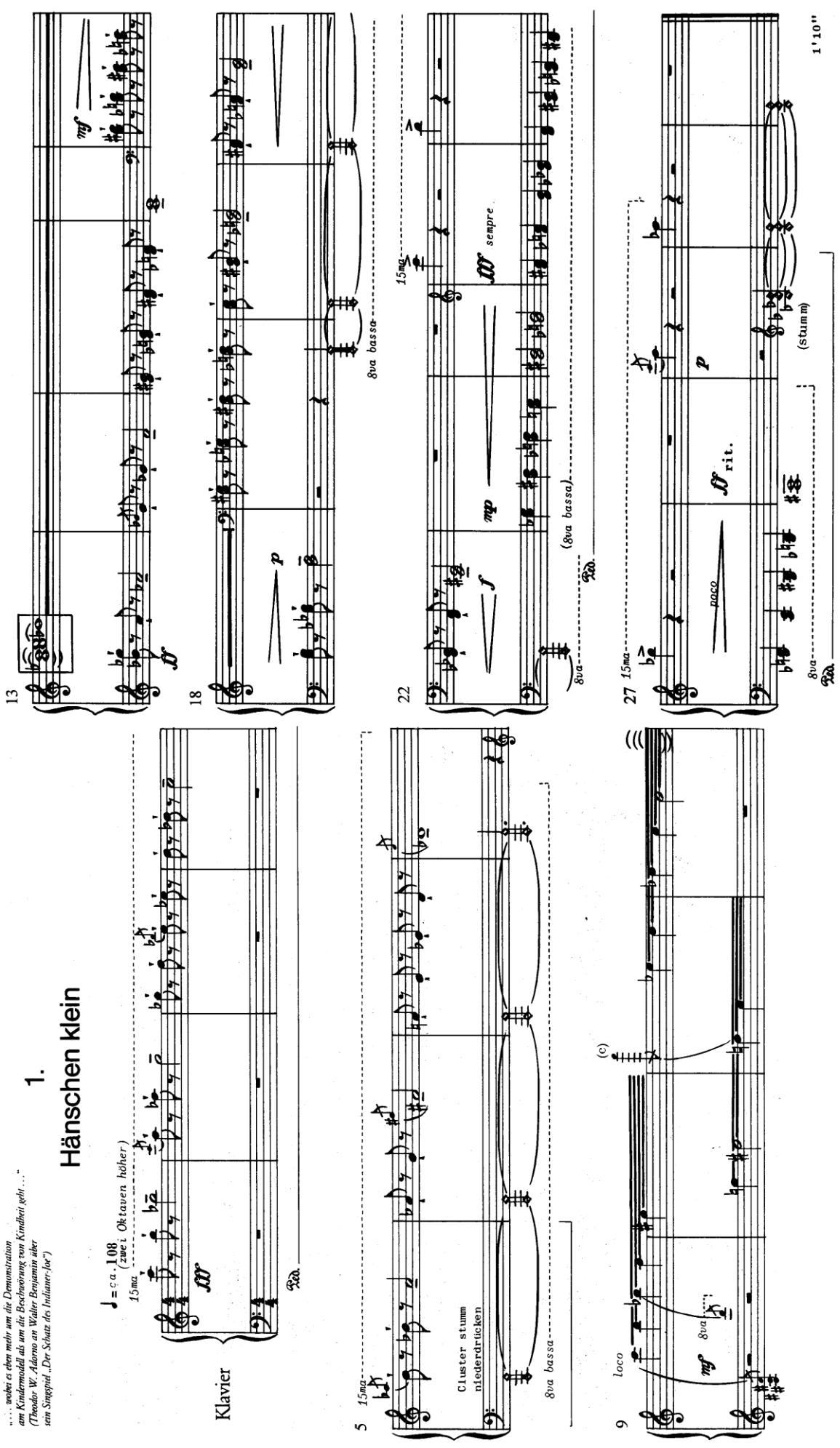
- Wir hören Gustav Mahlers Vertonung dieser 1. Strophe.
- Was ist anders?
- Wie verändert die Musik unsere Wahrnehmung des Textes?
- Mit welchen Mitteln erreicht Mahler diese Wirkung?
- Wir lesen den Notentext beim nochmaligen Hören der 1. Strophe des Mahler-Liedes mit und benennen genauer die musikalischen Mittel und deren Bezug zum Text bzw. zur Aussageabsicht des Komponisten.
- Wir lesen die 5 Strophen des Wunderhorntextes und der Mahlerschen Fassung und charakterisieren von da aus noch einmal die beiden musikalischen Fassungen.

Des Knaben Wunderhorn: *Nicht wiedersehn*	*Gustav Mahler:* *Nicht wiedersehen!*
	1.
»Nun ade, mein herzallerliebster Schatz, Jetzt muß ich wohl scheiden von dir, Bis auf den andern Sommer, Dann komm ich wieder zu dir.«	Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz! Jetzt muß ich wohl scheiden von dir, Bis auf den anderen Sommer, Dann komm' ich wieder zu dir! ***Ade! Ade mein herzallerliebster Schatz !***
	2.
Und als der junge Knab heimkam, Von seiner Liebsten fing er an: »Wo ist meine Herzallerliebste, Die ich verlassen hab?«	Und als der junge Knab’ heimkam, Von seiner Liebsten fing er an: „Wo ist meine Herzallerliebste, Die ich verlassen hab'?“
	3.
»Auf dem Kirchhof liegt sie begraben, Heut ist's der dritte Tag. Das Trauren und das Weinen Hat sie zum Tod gebracht.«	„Auf dem Kirchhof liegt sie begraben. Heut ist's der dritte Tag! Das Trauern und das Weinen Hat sie zum Tod gebracht !“ ***Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz !***
	4.
»Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen, Will suchen meiner Liebsten Grab, Will ihr alleweil rufen, Bis dass sie mir Antwort gibt.	Jetzt will ich auf den Kirchhof gehn, Will suchen meiner Liebsten Grab, Will ihr all'weile rufen, ja rufen Bis dass sie mir Antwort gab!
	5.
Ei, du mein allerherzliebster Schatz, Mach auf dein tiefes Grab, Du hörst kein Glöcklein läuten, Du hörst kein Vöglein pfeifen, Du siehst weder Sonn noch Mond!	Ei du, mein herzallerliebster Schatz Mach auf dein tiefes Grab! Du hörst kein Glöcklein läuten, Du hörst kein Vöglein pfeifen, Du siehst weder Sonne noch Mond! ***Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz!***

Gustav Mahler: Nicht wiedersehen!

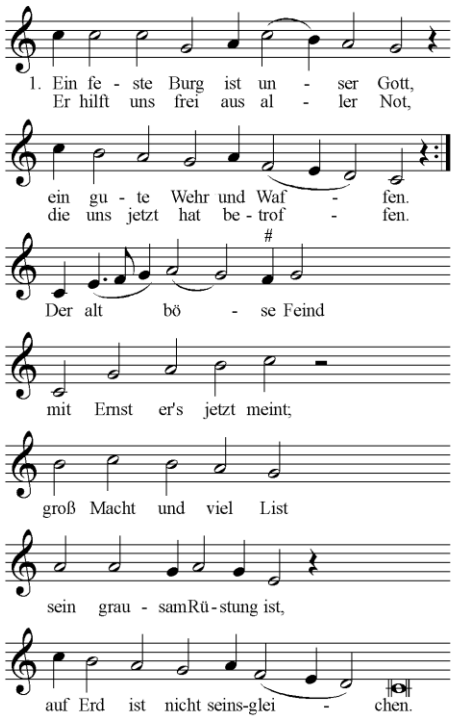
Aus „Des Knaben Wunderhorn"



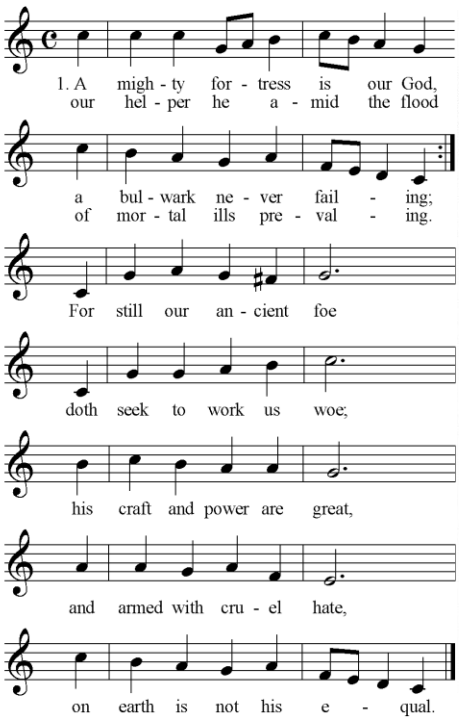


Helmut Lachenmann: (Covertext zu Ein Kinderspiel)
Vor hundertfünfzig Jahren ließ Georg Büchner seinen Woyzeck sagen: „Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einen, wenn man hinabsieht."
Kunst heute muß sich entscheiden, ob sie den Blick in solchen Abgrund vermitteln, aushalten, lehren und ihr Selbstverständnis durch solche Erfahrung prägen lassen will, oder ob sie durch Missbrauch und unter Berufung auf eine zurechtinterpretierte Tradition das Wissen um den Abgrund verdrängen und sich die Werke der Tradition als warme Bettdecke über den Kopf ziehen will.
…
Und so ist es ein feiner und gar nicht so kleiner Unterschied zwischen der Musik, die „etwas ausdrückt", die also von einer vorweg intakten Sprache ausgeht, und dem Werk, welches ,,Ausdruck" ist, also gleichsam stumm zu uns spricht wie die Falten eines vom Leben gezeichneten Gesichts. … Gerade in einer Zeit der inflationären Sprachfertigkeit, der billig abrufbaren Expressivität, empfinden wir umso stärker die Bedeutung von Sprachlosigkeit in Bezug auf das, was unsere Zeit uns an inneren Visionen und Empfindungen zumutet und abfordert.
… Musik als sprachlose Botschaft von ganz weit her - nämlich aus unserem Innern.

T und M: **Martin Luther**, 1527.
Fassung nach Osiander



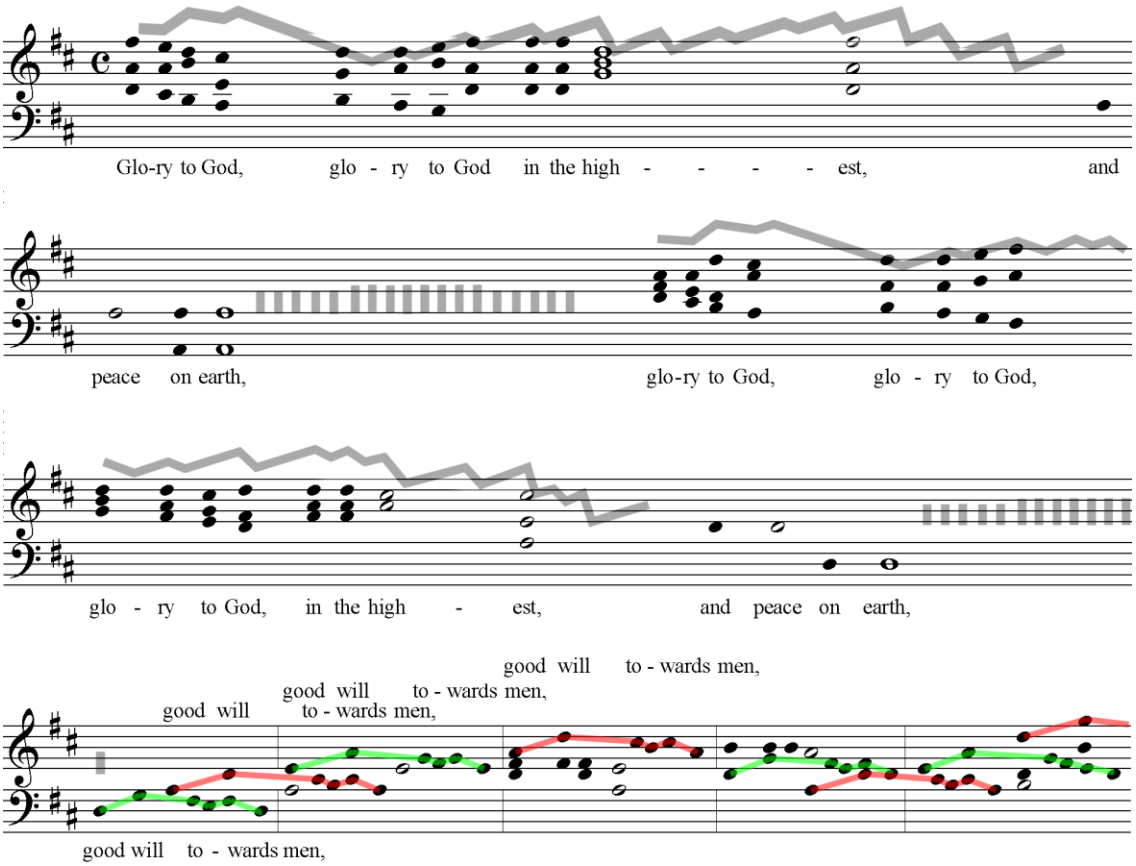
Spätere Fassung



Dürer: Michaels Kampf mit dem Drachen
(Nach: Offenb. 20, 1-3)

Offenb. 20:
1 Dann sah ich einen Engel vom Himmel herabsteigen; auf seiner Hand trug er den Schlüssel zum Abgrund und eine schwere Kette.
2 Er überwältigte den Drachen, die alte Schlange - das ist der Teufel oder der Satan -, und er fesselte ihn für tausend Jahre.
3 Er warf ihn in den Abgrund, verschloss diesen und drückte ein Siegel darauf, damit der Drache die Völker nicht mehr verführen konnte, bis die tausend Jahre vollendet sind. Danach muss er für kurze Zeit freigelassen werden.

Die Verkündigungsszene in Händels *Messias* (1741), Nr. 15 (reduzierte Notation)



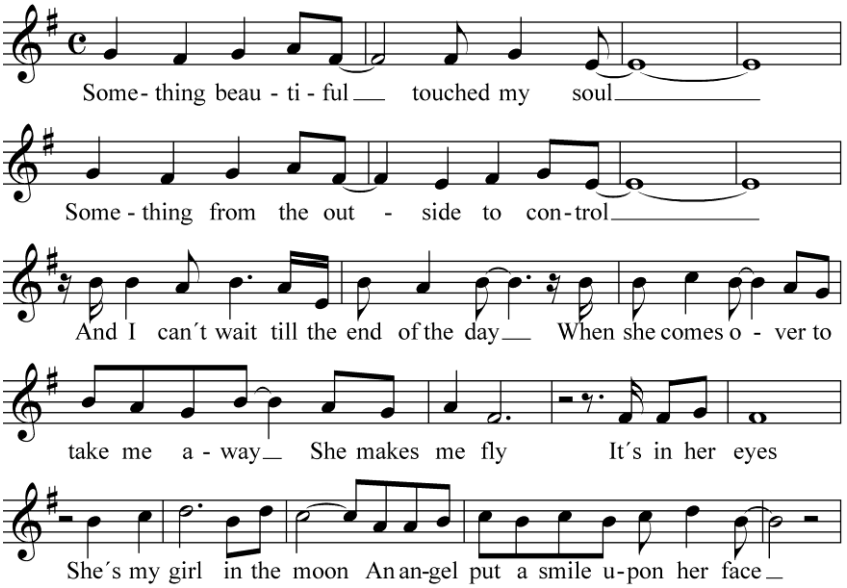
Es folgt eine veränderte Wiederholung des Ganzen und eine Coda (Schlussteil).

Patrick Nuo: Girl in the moon (2004)

1. Something beautiful touched my soul Something from the outside to control And I can´t wait till the end of the day When she comes over to take me away She makes me fly It´s in her eyes	Etwas Wunderbares hat meine Seele berührt, etwas von außerhalb hat die Kontrolle übernommen, und ich kann das Ende des Tages nicht abwarten, bis sie zu mir kommt, um mich mitzunehmen. Sie lässt mich fliegen. Das ist in ihren Augen.
She´s my girl in the moon An angel put a smile upon her face She is my girl in the moon In the dawn she´s gone without a trace Ain´t nobody else´s girl No one can tear us apart How I wish I´d carry her forever in my heart	Sie ist mein Mädchen im Mond. Ein Engel hat ein Lächeln auf ihr Gesicht gezaubert. Sie ist mein Mädchen im Mond. Bei Sonnenaufgang ist sie spurlos verschwunden. Sie gehört niemandem sonst, Niemand kann uns trennen. Ich wünsche, ich könnte sie für immer im Herzen tragen.
2. On my own I watch the stars tonight I´m longing for until it hurts inside I hope she comes at the end of the day She enfolds me to take me away She makes me cry It´s in her eyes	Ganz alleine beobachte ich heute Nacht die Sterne, ich sehne mich so sehr nach ihr, bis es innerlich schmerzt. Ich hoffe sie kommt am Ende des Tages und nimmt mich in dir Arme, um mich mitzunehmen. Sie bringt mich zum Weinen. Das ist in ihren Augen.
She´s my girl in the moon An angel put a smile upon her face She is my girl in the moon In the dawn she´s gone without a trace Ain´t nobody else´s girl No one can tear us apart How I wish I´d carry her forever in my heart	Sie ist mein Mädchen im Mond. Ein Engel hat ein Lächeln auf ihr Gesicht gezaubert. Sie ist mein Mädchen im Mond. Bei Sonnenaufgang ist sie spurlos verschwunden. Sie gehört niemandem sonst, Niemand kann uns trennen. Ich wünsche ich könnte sie für immer im Herzen tragen.
She´s my girl in the moon An angel put a smile upon her face She is my girl in the moon In the dawn she´s gone without a trace Ain´t nobody else´s girl No one can tear us apart I know I will be with her soon She is my girl - girl in the moon	Sie ist mein Mädchen im Mond. Ein Engel hat ein Lächeln auf ihr Gesicht gezaubert. Sie ist mein Mädchen im Mond. Bei Sonnenaufgang ist sie spurlos verschwunden. Sie gehört niemandem sonst, Niemand kann uns trennen. Ich weiß, bald bin mit ihr zusammen. Sie ist mein Mädchen – mein Mädchen im Mond.

T./M: David Jost, Michel van Dyke; Sänger: Patrick Nuo (*1982 in der Schweiz)
Der Song erschien 2005 auf der CD ´Building One World´, die vom Generalsekretariat des 20. Weltjugendtages in Köln zusammengestellt wurde mit dem Ziel, einen Überblick über die christliche Popmusik der Welt zu geben.

Mondsichelmadonna
Im 16. Jh. entwickelte sich der Bildtypus der Immaculata (Unbefleckte Empfängnis Mariens). Maria schwebt, auf der Mondsichel stehend, von Engeln umrahmt, in blauem (‚himmelsfarbenen") Gewand als kosmische Jungfrau in den Wolken.

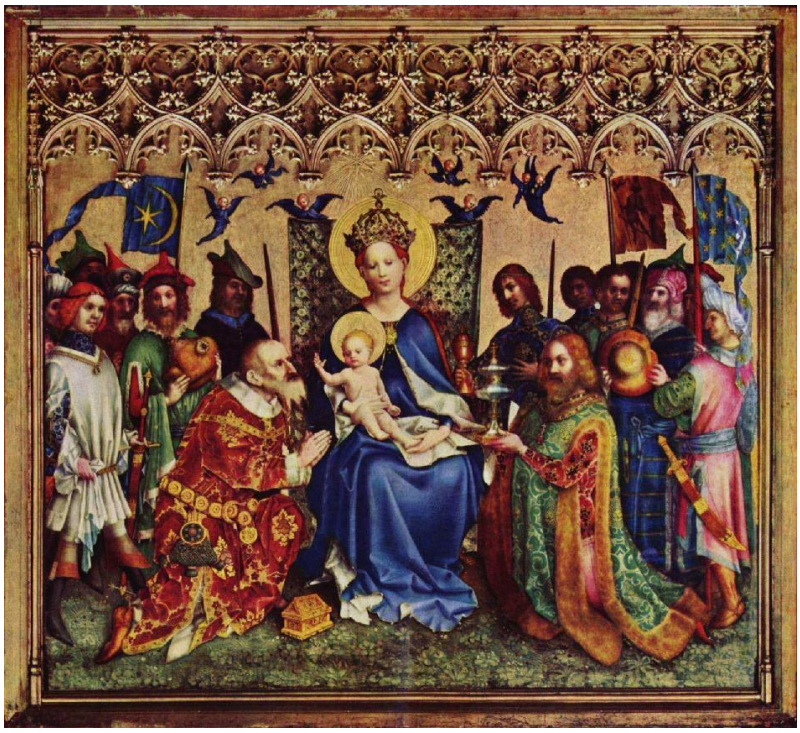


Grußkarte (romantisch)
www.rockundliebe.de

T./M: David Jost, Michel van Dyke; Sänger: Patrick Nuo (*1982 in der Schweiz)
Der Song erschien 2005 auf der CD ´Building One World´, die vom Generalsekretariat des 20. Weltjugendtages in Köln zusammengestellt wurde mit dem Ziel, einen Überblick über die christliche Popmusik der Welt zu geben.

Bartolomé Esteban Murillo:
Unbefleckte Empfängnis

Eine berühmte Parallele findet man in folgendem Gedicht aus dem Jahr 1822, das von Robert Schumann 1840 in seinem Zyklus Dichterliebe) vertont wurde:



Heinrich Heine

Im Rhein, im schönen Strome

Im Rhein, im schönen Strome
Da spiegelt sich in den Welln,
Mit seinem großen Dome,
Das große, heilige Köln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hats freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

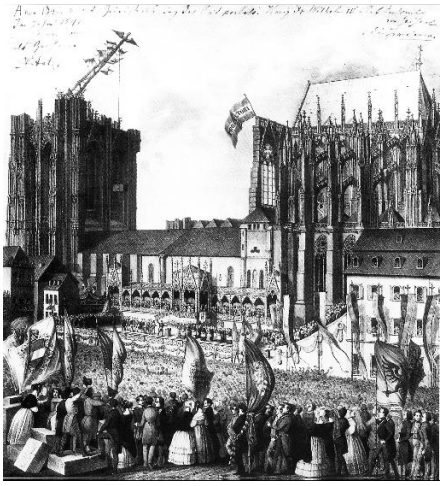
vgl. dazu Lochners Dreikönigsaltar (1440-45) im Kölner Dom. Neben dem Hauptbild ist auch das Verkündigungsbild, das sich auf den Flügeln des Altares (im geschlossenen Zustand) befindet, eine Inspirationsquelle Heines, denn die letzte Strophe lautete in der ersten Fassung des Gedichts:

Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
die sah ich schöner nie.
Es kommt und spricht ein Englein:
Gegrüßet seist du, Marie!

In seinem Novellenfragment *Florentinische Nächte* lässt Heine den Helden (Maximilian) erzählen, dass er sich - darin Pygmalion gleich - immer nur in Statuen verlieben könne (DHA V, 203 f.): „Nur einmal war ich in ein Gemälde verliebt. Es war eine wunderschöne Madonna, die ich in einer Kirche zu Cöln am Rheine kennen lernte. Ich wurde damals ein sehr eifriger Kirchengänger und mein Gemüth versenkte sich in die Mystik des Catholizismus. ... fast ohne Umstände verließ ich die Muttergottes als ich in einer Antiquen-Gallerie mit einer griechischen Nymphe bekannt wurde, die mich lange Zeit in ihren Marmorfesseln gefangen hielt."

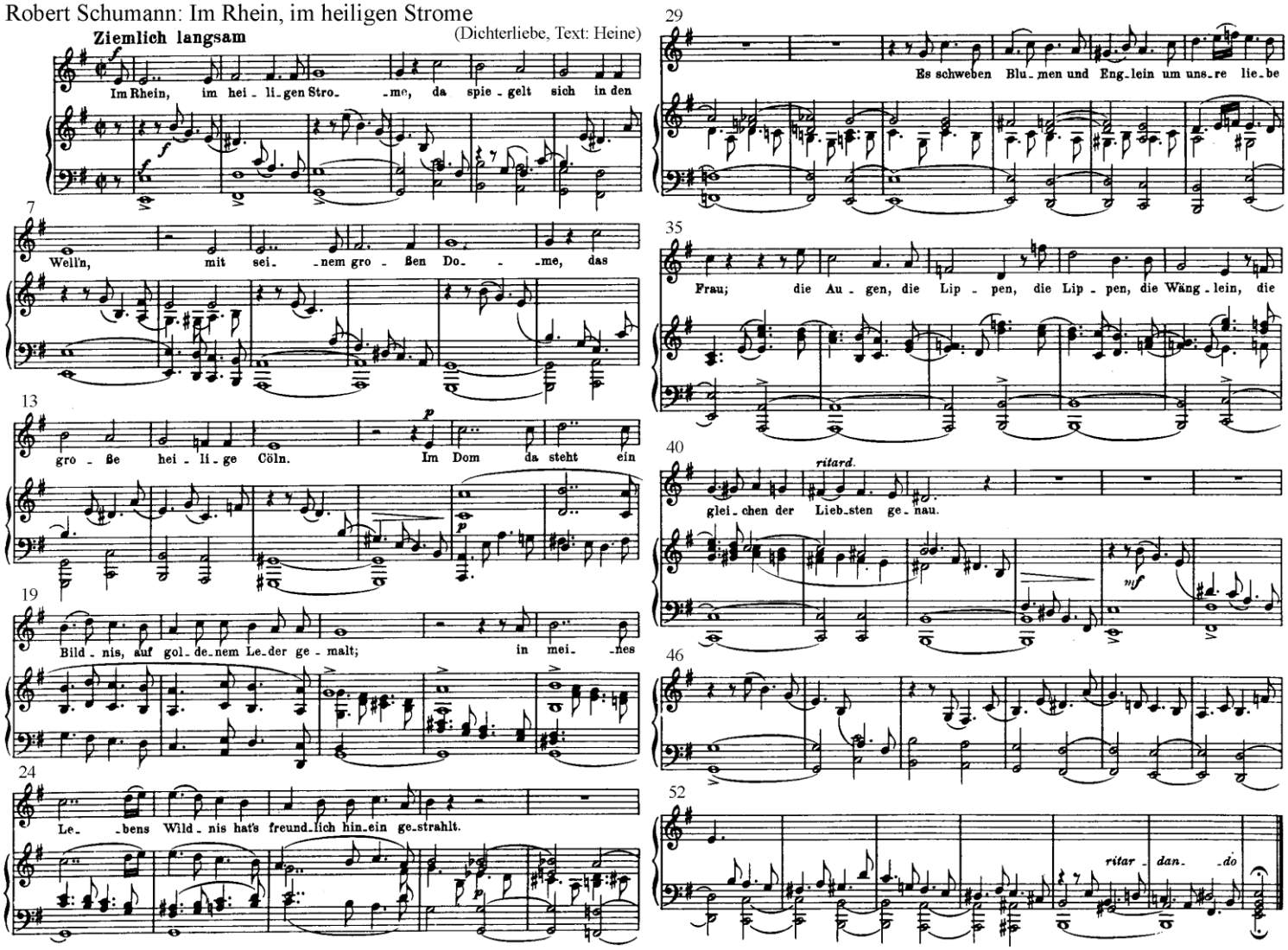
Der erlebnispoetische Hintergrund: Als 18jähriger lernte Heine in Düsseldorf seine Kusine Amalie, die Tochter des reichen Hamburger Onkels Salomon kennen und verliebte sich in sie. Amalie kam ihm anfangs entgegen, wies ihn dann aber ab. Nicht einmal die Gedichte, die er für sie schrieb, würdigte sie. Das Trauma Amalie saß tief bei Heine. Während seiner Hamburger Zeit als Banklehrling seines Onkels litt er darunter. Fünf Jahre später, als Amalie 1821 einen ostpreußischen Gutsbesitzer heiratete, dichtete er die Gedichte des "Lyrischen Intermezzo". Auch spätere Verletzungen projizierte Heine in dieses Hamburger Urerlebnis. Dafür spricht, dass das Bild Amalies zwar verklärt wird wie das der himmlischen Madonna (vgl. Nr. XI "Im Rhein, im schönen Strome"), dabei aber denkbar unplastisch bleibt. Das allgemeine Gefühl der Fremdheit und Isolation in einer zwar äußerlich freundlichen, aber dennoch abweisenden Realität wird in dieses Bild ebenso hineingenommen wie die romantische Sehnsucht.

← Kölner Dom heute



→ Kölner Dom 1842 bei der Grundsteinlegung zur Vollendung des Domes

vgl. auch: James M. Starling: Köln, Rheinufer mit St. Martin, Domchor und St. Kunibert, 1840 (Materialien-DVD)

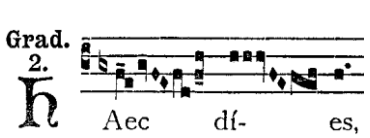


Christine Tauber (F.A.Z., 05.01.2007, Nr. 4 / Seite 35)

Gäbe es ohne Joseph Görres keinen Dom in Köln? Im Jahr 1814 publizierte er einen Aufruf, die Kathedrale als Nationaldenkmal zu vollenden. Die Nation sollte aus dem "germanischen Styl", so Görres, wiedererstehen… Im Jahr 1814, noch im Rausch des Sieges über Napoleon, hatte Görres im "Rheinischen Merkur" vom 20. November 1814 einen anonymen Aufruf publiziert, den Kölner Dom als gesamtdeutsches Nationaldenkmal zu vollenden. Er griff damit eine Anregung Ernst Moritz Arndts auf, der im Juni 1814 in alttestamentlichem Donnerton megalomane Phantasien für ein potentielles Ruhmesmonument in Leipzig entwickelt hatte, das dem neu erwachten deutschen Nationalstolz ein Denkmal setzen sollte: "Das Denkmal muß draußen stehen, wo so viel Blut floß; es muß so stehen, dass es ringsum von allen Straßen gesehen werden kann, auf welchen die verbündeten Heere zur blutigen Schlacht der Entscheidung heranzogen. Soll es gesehen werden, so muß es groß und herrlich seyn, wie ein Koloß, eine Pyramide, ein Dom in Köln."

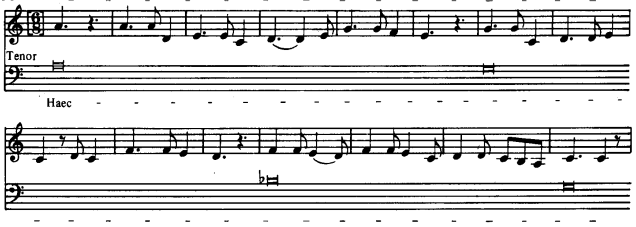
Neben dem Aufruf von 1814 hat Görres zwei weitere Schriften über den Kölner Dom verfasst: 1824/25 eine Rezension des berühmten "Domwerks" von Sulpiz Boisserée in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur; schließlich kurz vor der Grundsteinlegung zur Vollendung des Domes im Jahr 1842 ein Bändchen mit dem Titel "Der Dom von Köln und das Münster von Strassburg", dessen finanzieller Ertrag dem Dombau zugutekommen sollte…

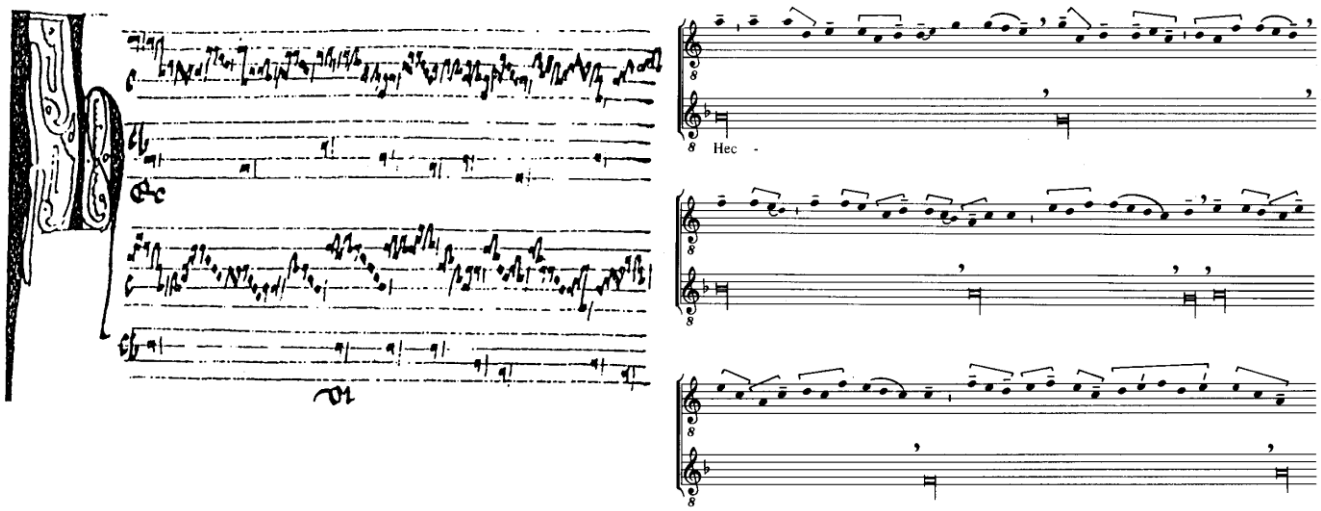
An kein deutsches Kunstwerk knüpften sich solche hochgesteckten Hoffnungen, ein Denkmal der wiederkehrenden Einheit Deutschlands werden zu können, wie an den Kölner Dom. Hatte Boisserée an die Wiedergeburt der Kunst aus dem Geiste der Gotik geglaubt, so hoffte Görres auf eine Wiedergeburt der Nation aus dem "germanischen Styl". An "teutscher Bauart" sollte das zerfallene und von Fremdherrschaft geknechtete Reich genesen. Diesen Glauben an die Gotik als deutschen Nationalstil sollte erst August Reichensperger 1845 erschüttern, als er den Grundriss der Kathedrale von Amiens als Vorbild für den Kölner Bau postulierte. Görres' nationalistische Stilcharakterisierungen streifen bisweilen die Grenzen der Absurdität: Der genuin deutsche Ursprung der Gotik steht nicht zur Debatte, manifestiere sich doch im Gegensatz zum weichen, fließenden, effeminierten, dumpf erdgebundenen romanischen Baustil der Spitzbogenstil als scharf, aufwärts strebend, männlich, metaphysisch, erhaben und hoch.



Graduale: Haec dies
Gregorianisch

Organum duplum Leonins (ca. 1175):





Hec dies, Handschrift und Übertragung

ideal, 1981 (Text: Annette Humpe)

Eiszeit

Das Telefon seit Jahren still,
kein Mensch, mit dem ich reden will.
Ich seh im Spiegel mein Gesicht,
nichts hat mehr Gewicht.

Ich werfe Schatten an die Wand
und halte zärtlich meine Hand.
Ich red mit mir und schau ins Licht,
mich erreichst du nicht.

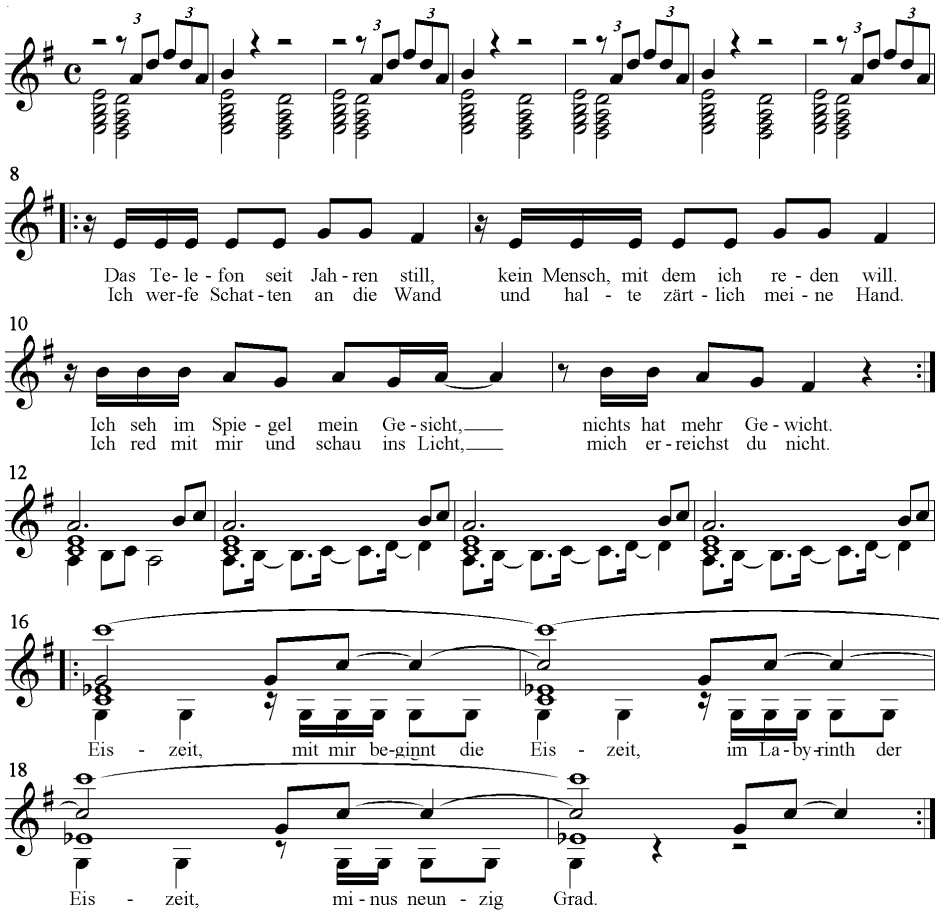
In meinem Film bin ich der Star,
ich komm auch nur alleine klar,
Panzerschrank aus Diamant,
Kombination unbekannt.

Eiszeit, mit mir beginnt die Eiszeit,
im Labyrinth der Eiszeit,
minus neunzig Grad.

Alle Worte tausendmal gesagt,
alle Fragen tausendmal gefragt,
alle Gefühle tausendmal gefühlt,
tiefgefroren - tiefgekühlt.

In meinem Film bin ich der Star,
ich komm auch nur allein klar,
Panzerschrank aus Diamant,
Kombination unbekannt.

Eiszeit .....



Annette Humpe (Klavier und Gesang)
Eff Jott (Frank Jürgen) Krüger (Gitarren)
Ernst Ulli Deuker (Bass)
Hans J. Behrend (Schlagzeug)

Riefenstahl: Eiszeit 2004 (CD "Seelenschmerz")
Riefenstahl kommen aus dem Raum Hannover.. Die Band spielt einen Crossover aus Gothic, Metal und New Rock, die Songs sind ausschließlich mit deutschen Texten versehen. Neue Deutsche Härte nannte man gemeinhin solcherart Musik vor einigen Jahren.

Goethes Erben: Nie mehr (1998)

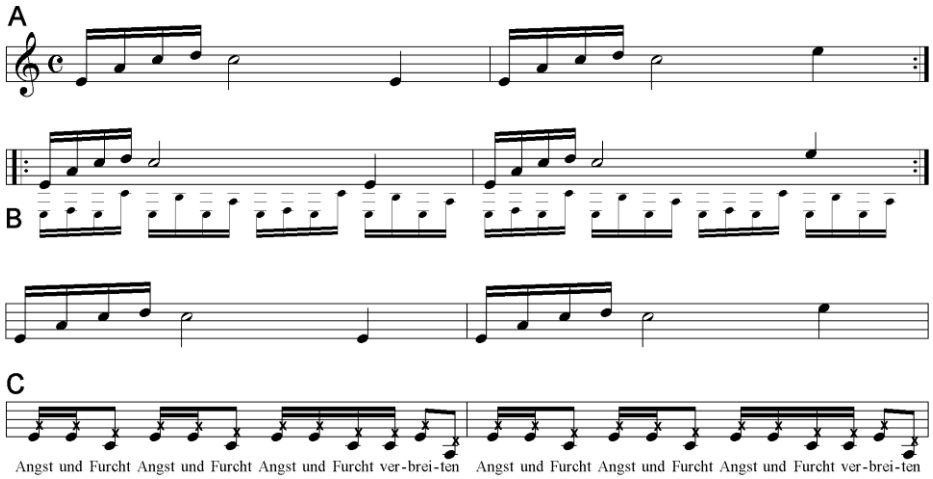
Welcher Schmerz erwartet mich?
Wenn Kabel meine Haut
durchdringen und
sich wie Parasiten in mein Fleisch
einnisten,
jede Faser meines Körpers
kontrollieren wollen.
dazu missbrauchen,
ihre Urteile zu vollstrecken.
Ich werde ein Werkzeug der Macht
und ohne zu wissen,
was ich anrichte,
werde ich Angst und
Furcht verbreiten

...und ohne zu wissen, was ich
anrichte, werde ich Angst und
Furcht verbreiten...

Ich werde meiner Vergangenheit,
meiner Persönlichkeit beraubt.
Alles Rebellische aus mir
herausgerissen
entmenschlicht durch Henker
die selbst nur Delinquenten waren
noch immer sind.
Meine Kindheit wird in grauem
Rauschen aufgelöst gelöscht
als hätte ich niemals existiert
niemals existiert niemals existiert
existiert niemals existiert...

Wie diese Leere wohl aussieht?
Werde ich diese Leere als solche
wahrnehmen oder wird sie
teilnahmslose Realität
ohne Wahrheit, Liebe, Nähe?
Werde ich schmecken?
Vielleicht - doch nie mehr küssen,
Haut berühren.
Nie mehr denken, sprechen,
tanzen.
Ob mein Verstand einen
Ort finden wird
an dem er in irgendeiner
Form weiterexistieren kann
oder ist er verloren
wenn er den Halt
in meinem Körper verliert?
Nie mehr müde sein
Nie mehr Angst haben
Aber noch habe ich Angst
entsetzliche Angst vor dem
was mich erwartet.
Doch Angst macht irgendwann
den Verstand taub und blind.
Nie mehr Angst?
Nie mehr Leben?
Nie mehr Angst nie mehr Leben
nie mehr Leben nie mehr Angst...

Text: Oswald Henke / Musik: Oswald Henke, Melinda Mary Kumbalek

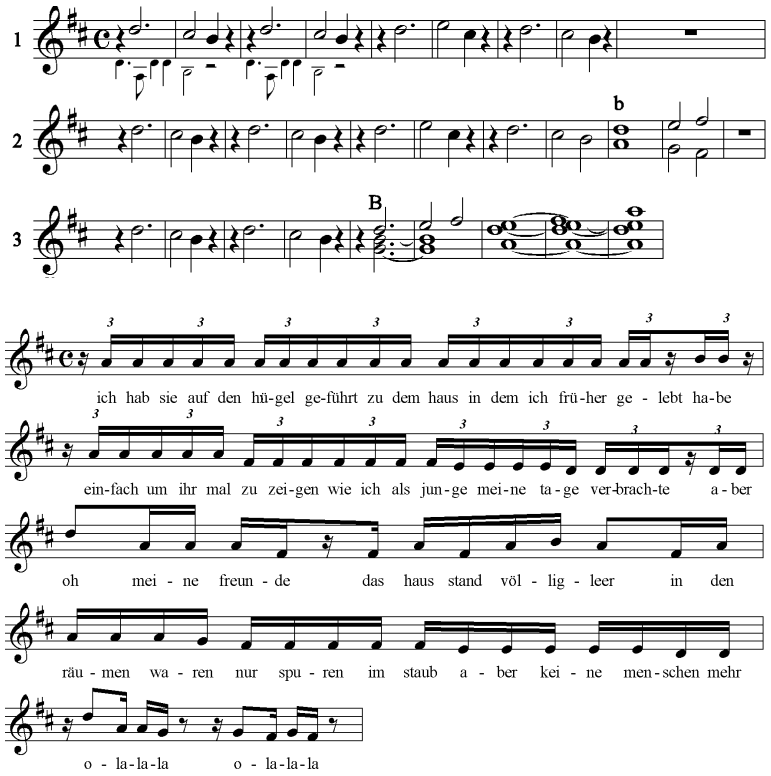


In einer Zeit, in der die Maschine die Menschen beherrscht, lehnt sich `ein junger Mann dagegen auf. Ein „weißes Licht", das Auge der Maschine, kontrolliert die Menschen und spürt alle auf, die sich ihm widersetzen. Kinder werden von ihren Eltern getrennt und Abtrünnige als Kabelwesen in die Maschine integriert. Unter Führung des Rebellen versucht eine kleine Gruppe von Abtrünnigen, sich der Überwachung durch die Maschine zu entziehen. Zusammen mit zwei stummen Frauen lenkt er das Licht mit Hilfe von Spiegeln ab. Der Rebell entpuppt sich im Zusammenleben mit den beiden Frauen mit seinem einnehmenden Wesen selbst als machthungriger Herrscher. Er verlangt von seinen Mitbewohnerinnen Unterwerfung und Befolgung seines „Dekrets". Diese „Keimzelle der neuen Macht" scheint am Unvermögen zu scheitern, das offen zu legen, was den Menschen von der Maschine unterscheidet. Die Phantasie unterliegt der Logik und letztlich bleibt auch hier die Macht. Eine sprechende Frau verliebt sich in den Rebell und will ihn alleine für sich haben. Sie verrät die "Keimzelle der neuen Macht" an die Maschine, um das Leben und die Liebe des Anführers für sich zu gewinnen. Der Rebell wird vor die Wahl gestellt, als Kabelwesen zu enden oder sich zu unterwerfen in die Zweisamkeit mit der sprechenden Frau. Machthunger oder Leben? Er entscheidet sich für die Maschine, um wenigstens ein Teil der Macht zu sein. Er darf König sein für eine Nacht und wird als Kabelwesen in die Vergangenheit geschickt. Dort soll er die Menschen vor der Zukunft warnen.

Sie singen deutsch und die Texte sind schwer und manchmal recht düster: Goethes Erben. Ihr Markenzeichen ist eine expressive Bühnenshow, bei der die Sprache und nicht die Musik im Mittelpunkt steht. „Angefangen hat alles 1989. Zumindest fiel da der Name Goethes Erben. Ich habe die Erben gegründet, weil nichts musikalisch so war, wie ich es gerne haben wollte - im Mainstream sowieso, aber auch in der sogenannten schwarzen Szene. Ich mochte zwar Musik von den Legendary Pinkdots oder den Einstürzenden Neubauten, aber die waren doch immer sehr bandorientiert. Mit Goethes Erben versuche ich aber, die vielfältigen Möglichkeiten der darstellenden Kunst auf der Bühne zu vereinigen . ... Meine Texte sind zu Worten gebrachte Gefühlswelten", berichtet Goethes Erben-Gründer Oswald Henke der Musikzeitschrift SUBWAY.

Arthur Thömmes: Sinnsucher. Populäre Musik im Religionsunterricht, Trier 2001, S. 111 ff.

Pascal Finkenauer (*1977): rückkehr zum haus (2004)



ich hab sie auf den hügel geführt
zu dem haus in dem ich früher gelebt habe
einfach um ihr mal zu zeigen
wie ich als junge meine tage verbrachte
aber - oh meine freunde -
das haus stand völlig-leer
in den räumen waren nur spuren im staub
aber keine menschen mehr
olalala

der garten völlig verwildert
es scheint fast so als sei in der ganzen zeit
niemand hier gewesen
und jetzt steht das haus für uns zwei bereit
olalala

||: und ich trau mich nicht
in mein zimmer zu gehen
in dem die erinnerung lebt
und die statuen stehen
ich hab angst
dass sie mir etwas sagen wollen
ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen :||

oder vielleicht doch

es ist seltsam wieder vor dieser tür zu stehn
in dem Holz sind noch die namen eingeritzt
es ist immer noch der gleiche geist
der in den ecken sitzt
es ist immer noch derselbe geruch
der sich den weg in die vergangenheit sucht
oh meine freunde
so vieles war gut
olalala

es wäre nur ein kleiner schritt
vielleicht könntest du vor mir gehen
vertreib den geist der in den ecken sitzt
o dann traue ich mich und komme mit
olalala

||: und ich trau mich nicht
in mein zimmer zu gehen
in dem die erinnerung lebt
und die statuen stehen
ich hab angst
dass sie mir etwas sagen wollen
ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen :||
||: es ist immer noch der gleiche geist :||

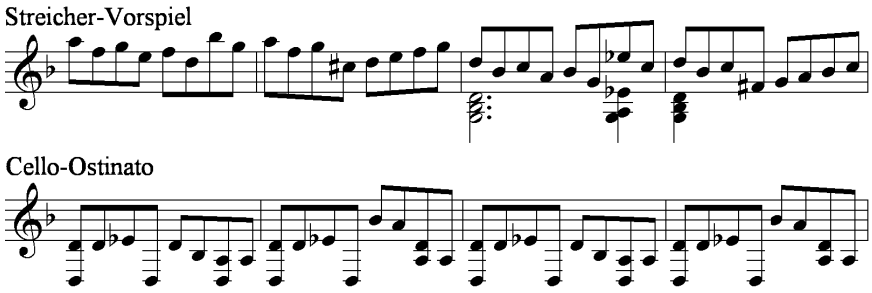
ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen

Die Toten Hosen: Die Behauptung (2004)

eine Behauptung steht im Raum
wie kriegt man sie jetzt wieder raus?
Wie kam sie hier herein, wir sind überrascht
sie macht sich breit und drückt uns an die Wand
sie ist unangenehm und wir zweifeln sie an
doch sie wehrt sich energisch mit aller kraft
ein Verdacht ist in diesem Raum
wie kriegen wir ihn wieder raus?
er lächelt gemein und primitiv, als er durch unsere ohren in unsere herzen kriecht

wie kriegen wir diese behauptung raus, wer hat sie hier eigentlich aufgestellt?
war es Zufall oder Absicht oder kam sie von selbst?
darf man so was noch fragen, ist das noch legal?
sicher ist sie gelogen, doch jetzt ist sie da
eine behauptung ist im Raum
sie raubt uns den Atem, wir ringen nach luft
unerbittlich drückt sie uns die kehle zu

eine Beschuldigung ist im Raum
wer wird ihr schon glauben, ich glaub ihr nicht
ich muss von ihr kotzen, weil mir übel ist
es ist die Möglichkeit, die mich so trifft
eine beschuldigung ist im Raum
sie kam aus dem dunkeln, jetzt ist sie im Licht
wir stehen da und sind mit dreck bespritzt
diese Verleumdung, diese täuschung, diese lüge hier im Raum
sie zerstört uns alle, schritt für schritt
sie ist gift für dich, sie ist gift für mich
sie ist gift

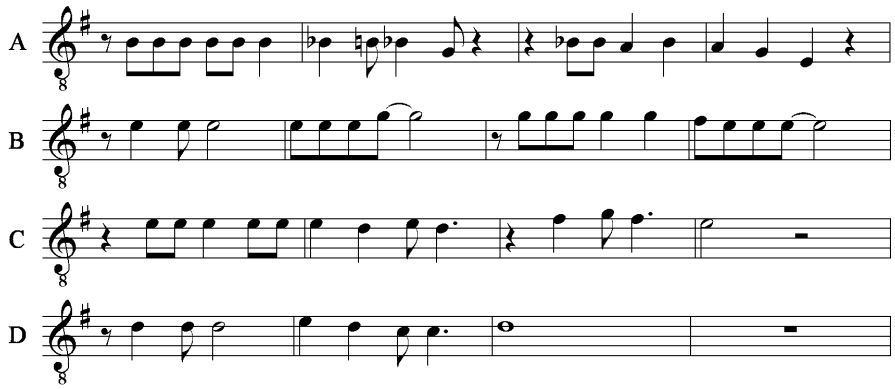


Campino: Ein ziemlich linkes Stück ist "Die Behauptung". Das ist durchaus klassische Musik, aber so ein kranker Text, dass es unangenehm für die Ohren ist. Das Lied irritiert und stört. Wenn man das hört, ist man überrascht und interessiert, aber nach zehnmal fängt es an, einem auf die Nerven zu gehen. Das ist ein echter Ohrbeißer, und es nervt. Trotzdem sind wir alle der Meinung, dass es auf das Album muss. Natürlich haben wir auch andere Sachen dabei, die etwas glatter reingehen.
http://www.dietotenhosen.de/alldieganzenjahre_interviews_studio.php 16.12.04

???? "Die Behauptung" ist ein Stück, das sich nicht zuletzt durch die klassische Instrumentierung abhebt – was war die Idee dahinter?
Campino: Das ist in der Phase entstanden, als wir uns mal wieder in ein Haus in Spanien eingemietet hatten. Wir hatten einmal am Tag eine Bandprobe mit allen. Da wird dann aber auch mal festgestellt: Heute Nachmittag arbeitet jeder für sich alleine. Das ist dann eine konzentriertere Arbeit und du kannst dich auf eine einzelne Idee besser einlassen, die die Anderen sonst aus Ungeduld vielleicht verstoßen würden. Hier stammte der Erstentwurf von Kuddel, und ich fand die Musik sofort super. Die hat für mich bis jetzt etwas Paranoides und Bedrohendes und steigert sich zum Wahnsinn. Es fiel mir dann auch relativ schnell ein Text dazu ein. Das ist schon ein extrem sperriges Stück, das wir extra in die Mitte der Platte gesetzt haben, um zu nerven. Das ist nichts, was man beim Frühstück leise im Hintergrund laufen lassen sollte.
http://www.dietotenhosen.de/alldieganzenjahre_interviews_glueck1.php 16.12.04

Die Toten Hosen
Die Band besteht aus: dem Sänger Campino (Andreas Frege), den Gitarristen Breiti (Andreas Breitkopf) und Kuddel (Andreas von Holst), dem Bassisten Andi (Andreas Meurer) sowie dem Schlagzeuger Wölli (Wolfgang Rohde). Campino und Kuddel spielten zunächst in der Düsseldorfer Undergroundband ZK, bevor sie 1982 die Toten Hosen gründeten. Da Campinos Mutter Engländerin ist, hat er sehr gute Kontakte zu England. Dort hat er auch seine Vorbilder (The Clash, Sex Pistols) gefunden. Heute sind die Toten Hosen die letzten übrig gebliebenen Repräsentanten des Punkrock der 70er und 80er Jahre. Allerdings haben sie sich in Komposition, Arrangement und vor allem in der Subtilität der Texte weiterentwickelt. Die einstigen Schmuddelkinder - „schon immer ein Kompromiss aus seliger deutscher Bierlaune und wütendem Bürgerschreck“ (Michael Köhler, FAZ 14.12.2004, S. 44) – gelten neuerdings auch in konservativen Kreisen als respektierlich.

Die Toten Hosen: Beten (2004)



beten

ich hab nie richtig gelernt zu beten
war mir keiner schuld bewusst
war als kind nie gern in der kirche
freiwillig hab ich dich selten besucht

schon so oft bitter geweint
auf diesen harten bänken aus holz
bin wieder da, um .dir nah zu sein
weiß nicht, wo ich dich sonst suchen soll

ich bin hier, um mit dir zu reden
hörst du mir zu?
wer bestimmt die zeit des sterbens
und wie viel schuld trägst du?

du musst mir keine gnade schenken
ich brauch auch keinen neuen freund
nur eine frage brennt in mir
was hast du mit erlösung gemeint?

ich bin hier, um mit dir zu reden
hörst du mir zu?
hast du die bibel je selbst gelesen
bist du nur ein versuch?

und jeder tod treibt mich hierher
warum erwarte ich trost von dir?

ich bin hier, um mit dir zu reden
hörst du mir zu?
wenn du in mir und ich in dir bin
wer ist ich und wer ist du
es ist als habe ich keinen namen
ich bin nur ein versuch
ich bin ein kompass ohne nadel
ich bin genau wie du

Campino: Gott, Glaube, Religion, Moral, Gesellschaft – das sind Sachen, da kann man nicht einmal eine Meinung zu haben und das war es dann. Das ist ein ständiger Dialog und eine ständige Auseinandersetzung, die bis zum Tod nicht ausdiskutiert sein wird. In "Beten" geht es darum, dass man noch so sehr so tun kann, als ob man nichts mit der Kirche zu tun hat, aber wenn es zu einer Totalkatastrophe kommt, dann ist das immer noch der letzte Ort, wo sich alle versammeln. Da sitzt du dann in der Bank und erwartest Trost, obwohl du dich jahrelang nicht hast blicken lassen und obwohl du auch rational gar nicht erklären kannst, wo das Bedürfnis jetzt plötzlich herkommt. Es fällt uns oft gar nicht auf, wie sehr wir im Alltag von dieser christlichen Kultur geprägt sind.
http://www.dietotenhosen.de/alldieganzenjahre_interviews_glueck1.php 16.12.04

Rhein-Zeitung: Auch beim Thema Religion gelten für die Hosen keine Vorurteile. Eine Woche lang war Campino im Sommer zu Gast in einem Benediktinerkloster - einige Songs der CD [„Opium für das Volk“, 1996] sind in dieser Zeit entstanden. "Ich persönlich glaube an Gott und möchte nicht der Kirche die Diskussion darüber überlassen, wer oder was das eigentlich ist", beschreibt er seine Einstellung. Und Gitarrist Breiti ergänzt: "Irgendwann kommt man an dem Thema einfach nicht mehr vorbei. Ich finde es eigentlich am besten, sich aus allen Religionen das rauszunehmen, womit du klarkommst."
tk@rhein-zeitung.de 12.11.1997

Campino: „Die Moral von der Geschichte? Vielleicht sollten wir unsere Moritaten in kleinen Happen noch mal dem »Express« verkaufen, dieser einzigen funktionierenden Kooperation zwischen Düsseldorf und Köln. Dort weiß man noch, wie man richtig schwarze, fette Kopfzeilen baut. »Hosen-Star Campino: So krochen wir aus dem Drogensumpf«. »Die Skandal-Bio der Hosen: Rotzen, Rocken, Rauschgift-Orgien«. Nur die kleingedruckte moralische Erbauung am Schluss der Artikel fiele mir schwer. Wir sind nicht die Drogenberatung oder Lothar Matthäus im T-Shirt, wir sagen nicht »Lass es sein!« Diese Moral haben wir nicht. Wir haben nur unsere eigene Geschichte, und ich glaube nicht, dass Jesus oder Campino oder Kuddel oder sonstwer wirklich stellvertretend für andere etwas durchleben können.“
Bis zum bitteren Ende… Die Toten Hosen erzählen IHRE Geschichte. Geordnet von Bertram Job, München 1997, S. 64

Klaus Berger: „… bei Stellvertretung und Sündentilgung durch einen anderen haben moderne Menschen die meisten Fragen. Dabei ist Stellvertretung das Lebensgesetz des Volkes Gottes. … „Vielleicht besteht die Gnade darin, dass Gott das Baugesetz der Sünde, das <Ich-für mich>, durch das Baugesetz der Erlösung, das <Einer-für-den anderen> ablöste.“ Jesus, München 2004, S. 615 f

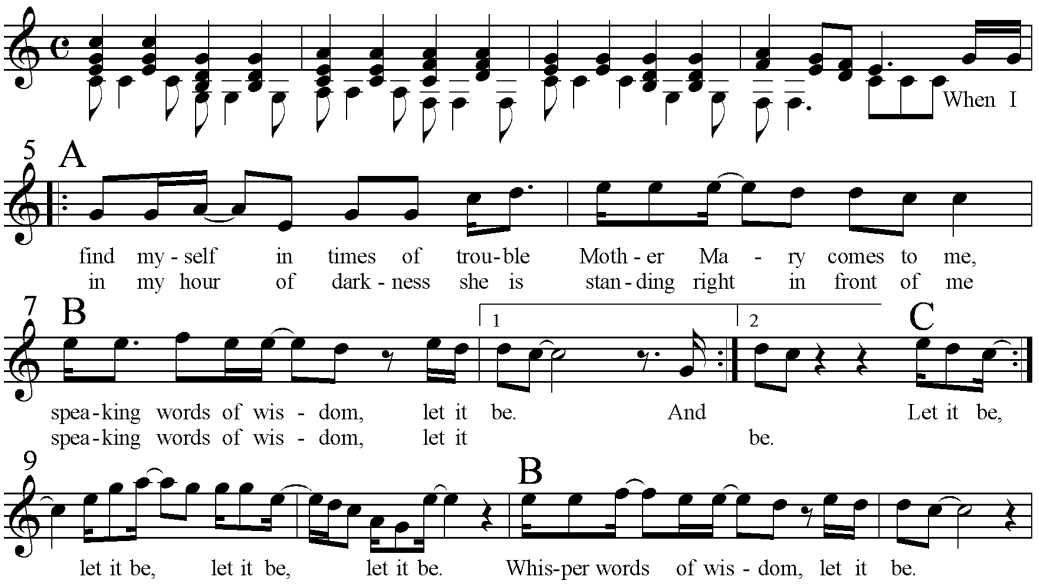
Gal 6,2: Einer trage des anderen Last, so werdet ihr das Gesetz Christi erfüllen.

Dietrich Bonhoeffer in seinem Gedicht „Wer bin ich?“:
„Einsames Fragen treibt mit mir Spott. Wer ich auch bin, Du kennst mich, Dein bin ich, o Gott!“

Punk heißt Abfall, Dreck. Die Punker erhielten ihren Namen vor allem wegen ihres äußeren Erscheinungsbildes (schmutzige, verlotterte Kleidung, grell gefärbte Haare, Irokesenschnitt, Sicherheitsnadeln in Backen und Ohren, Rasierklinge am Hals, aggressives Auftreten, vgl. Bild WdG 23). Die Punk-Musik entstand 1976 in England (Sex Pistols, The Clash) als provozierende, links-anarchistische Opposition gegen die konventionelle Kultur, gegen die etablierten Superbands mit ihrer großdimensionierten Studio- und Bühnentechnik (Genesis, Pink Floyd u. a.) und den Glitzer-Rock-Disco-Sound. Merkmale der Punk-Musik sind: einfacher schneller 4/4-Rhythmus, einfachste Griffschemen, simple, mitsingbare Refrain-Melodik, Reduzierung der Instrumente (2 E-Gitarren, E-Bass, Drums), kehliger Schreigesang, verzerrter Gitarrensound, Feedback-Lärm. In den 90er Jahren wurde der Punk zunehmend kommerzialisiert - z.B. in der Mode – und damit zur „spaßigsten Jugendbewegung des Jahrhunderts“.

Beatles: Let it be (4.1.1970) T./M.: Paul McCartney und John Lennon

	Musikalischer Ablauf
	E(inleitung): Klavier
1. When I find myself in times of trouble Mother Mary comes to me,	**A**: Klavier
Speaking words of wisdom , let it be.	**B**
And in my hour of darkness She is standing right in front of me	**A**
Speaking words of wisdom, let it be.	**B**
Let it be, let it be, let it be, let it be.	**C** + Orgel, Summchor (uh)
Whisper words of wisdom, let it be.	**B**
2. And when the broken hearted people living in the world agree,	**A** + Hi-hat (Becken
There will be an answer, let it be.	**B**
For though they may be parted there is still a chance that they will see	**A**
There will be an answer, let it be.	**B**
Let it be, let it be, let it be, let it be.	**C** + Orgel, Summchor
There will be an answer let it be.	**B**
Let it be, let it be, let it be, let it be.	**C** + Bläser
There will be an answer let it be.	**B**
	Z(wischenspiel) E-Piano, Orgel, Schlagzeug
3. (instrumental)	**A1** alle Instrumente, improvisatorische Umspielungen
	B1
	A1
	B1
Let it be, let it be, let it be, let it be.	**C** Orgel, Bläser, Hi-hat
There will be an answer let it be.	**B**
4. And when the night is cloudy there is still a light that shines on me,	**A** Klavier, Orgel
Shine until tomorrow, let it be.	**B**
I wake up to the sound of music - Mother Mary comes to me,	**A**
Speaking words of wisdom, let it be.	**B**
Let it be, let it be, let it be, let it be.	**C** + Bläser, Summchor
There will be an answer, let it be.	**B** + Improvisation der E-Gitarre
Let it be, let it be, let it be, let it be.	**C** + Improvisation der E-Gitarre
There will be an answer, let it be.	**B**
Let it be, let it be, let it be, let it be.	**C**
Whisper words of wisdom, let it be.	**B**
	N(achspiel)

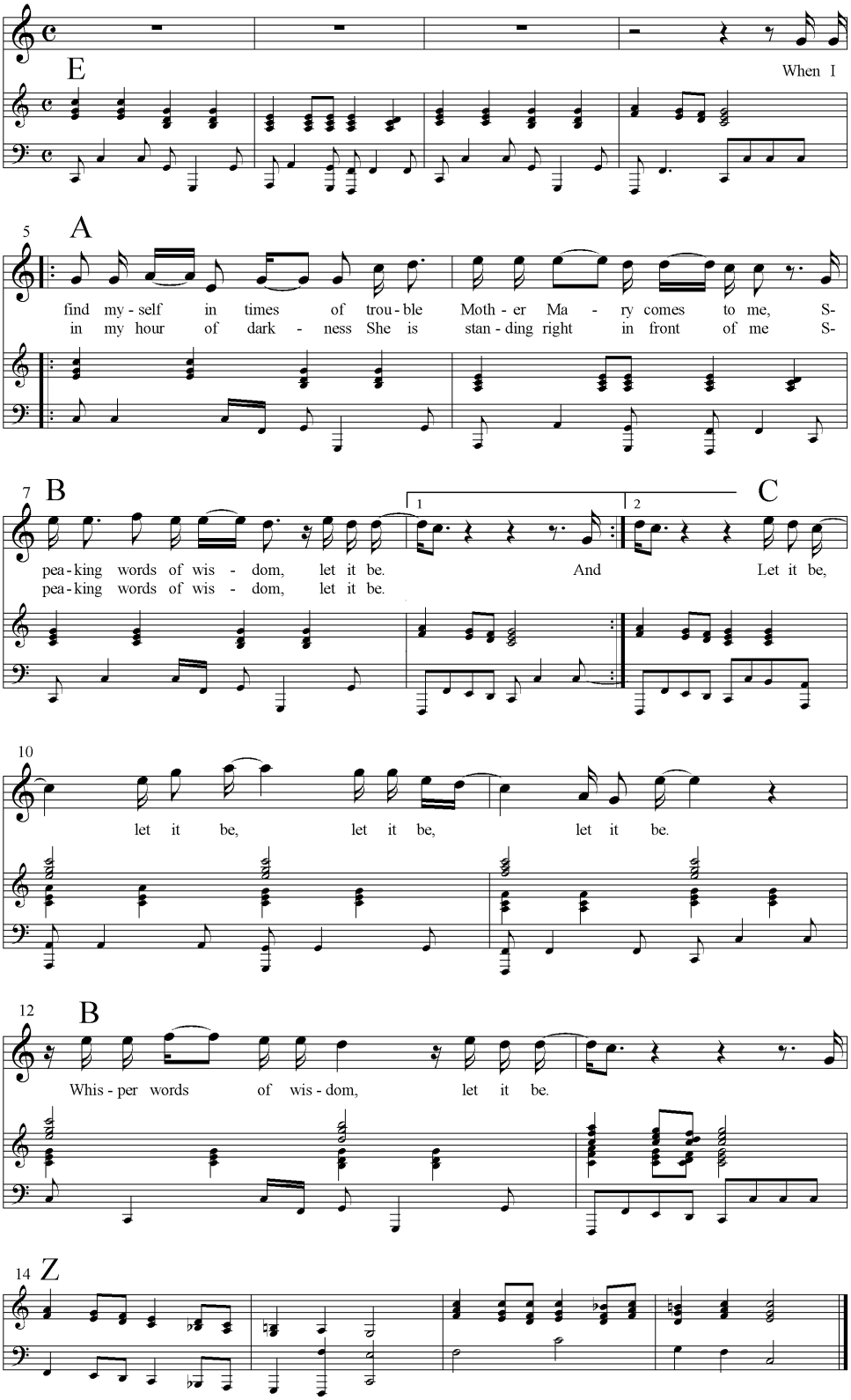


Mark Hertsgaard:
(Paul) McCartney hatte den Song geschrieben, nachdem ihm im Traum seine Mutter Mary erschienen war, die seit über zwölf Jahren tot war. „Sie starb, als ich vierzehn war. Ich hatte also schon länger nichts mehr von ihr gehört, und es war sehr schön“, wie sich Paul erinnert. Er fügte hinzu, dass er einiges durchzumachen hatte in dieser Zeit, und dass das plötzliche Erscheinen seiner Mutter „ihm Kraft und Stärke verlieh“
The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1995, S. 306

Übersetzung:
Wenn ich mich in einer schwierigen Lage befinde, kommt Mutter Maria zu mir
und spricht Worte der Weisheit: Lass es sein
Und in meiner dunklen Stunde steht sie direkt vor mir
und spricht Worte der Weisheit: Lass es sein

Und wenn die Leute, die mit gebrochenem Herzen in der Welt leben, zustimmen (übereinstimmen),
wird es eine Antwort geben: Lass es sein.
Obwohl sie vielleicht getrennt voneinander sind, ist da immer noch eine Chance, dass sie sehend werden.
Es wird eine Antwort geben, lass es sein.

Und wenn auch die Nacht bewölkt ist, ist da immer noch ein Licht, das auf mich herabstrahlt
Es strahlt bis zum Morgen: Lass es sein
Ich wache auf zum Klang der Musik - Mutter Maria kommt zu mir
und spricht Worte der Weisheit: Lass es sein.



Zum Video:
Let It Be ist ein Dokumentarfilm über die Beatles aus dem Jahr 1970, der unter der Regie von Michael Lindsay-Hogg entstand. Er zeigt die Beatles bei den Proben und der Studioarbeit zu einem Album in Twickenham und in Apple Studio, Savile Row, London. Der Film erhielt 1970 einen Oscar für die Filmmusik (Original Song Score).
Das Titelstück wurde von den Beatles während der Aufnahmen für den Film am 31. Januar 1969 aufgenommen. Das Lied *Let it be* erschien auf dem gleichnamigen Album. Eine alternative Version des Lieds wurde als Single veröffentlicht.
Entstehung
Nach den von Streitigkeiten zwischen den Musikern geprägten Aufnahmen zum Album The Beatles befand sich die Gruppe zu Beginn des Jahres 1969 in einer schwierigen Phase. Für Paul McCartney, der nach dem Tod des Managers Brian Epstein mehr und mehr zur antreibenden Kraft der Beatles geworden war, schien eine Rückkehr zu den künstlerischen Wurzeln ein Ausweg aus der Krise. Nachdem die Beatles seit 1966 nur noch im Studio gearbeitet hatten, wollte McCartney mit den Beatles wieder „live“ musizieren. John Lennon zeigte sich wenig begeistert und George Harrison weigerte sich kategorisch, wieder auf Tournee zu gehen, war aber bereit, an einem Film mitzuwirken. Von McCartneys Idee, zum Ursprung der Beatles zurückzukehren, leitete sich der Titel Get Back ab, den der Film anfangs trug.
Am 2. Januar 1969 begaben sich die Beatles erstmals in die Twickenham Film Studios, um neue Titel für den Auftritt in einer Live-Fernsehshow zu proben. Diese Proben wurden ebenfalls gefilmt. Die Streitigkeiten innerhalb der Gruppe setzten sich allerdings fort und am 10. Januar 1969 kam es zu einem Eklat, als George Harrison genervt die Dreharbeiten verließ, mit der Begründung ständig von McCartney kritisiert zu werden. Nach einigen Tagen kehrte Harrison zurück, aber die Idee, live vor einem Fernsehpublikum aufzutreten, wurde fallengelassen. Um das bereits gedrehte Material trotzdem nutzen zu können, entschied man, stattdessen eine Dokumention zu machen, die die Beatles bei der Arbeit an ihrem neuen Album zeigen sollte.
Am 16. Januar 1969 fanden die letzten Aufnahmen in Twickenham statt. Die Beatles empfanden die Atmosphäre des Filmsets als kalt und künstlerisch wenig anregend und beschlossen, die Arbeit stattdessen in ihrem neuen Studio in der Savile Row 3 fortzusetzen. Am 22. Januar 1969 war das Studio notdürftig mit von der EMI geliehenen Studioequipment ausgestattet und die Beatles setzten ihre Proben und Aufnahmen fort. Unterstützt wurden sie fortan vom Keyboarder Billy Preston, der nicht nur musikalisch wichtige Akzente setzte, sondern dessen Anwesenheit sich auch positiv auf die Stimmung im Studio auswirkte.
Am 26. Januar 1969 wurde beschlossen, ein Konzert auf dem Dach des Hauptquartiers von Apple Corps zu geben. Eine Kompromißlösung, denn einerseits war es möglich, das Ursprungskonzept eines Live-Auftritts doch noch zu verwirklichen, andererseits war die Öffentlichkeit von einer direkten Begegnung mit der Gruppe ausgeschlossen. Vier Tage später waren alle erforderlichen Vorbereitungen erledigt und die Beatles – auch hier unterstützt von Billy Preston – begaben sich auf das Dach und spielten während des etwa 40 Minuten dauernden Auftritts einige der Titel, die sie im Vorfeld erarbeitet hatten. Im Film ist ungefähr die Hälfte des Auftritts zu sehen, da einige Lieder mehrfach gespielt wurden und jeweils nur eine Version ausgewählt wurde, wobei das – damalige – Titelstück *Get Back* zweimal auftaucht und den Auftritt eröffnet und beendet. Dazwischen wurden die Titel *Don't Let Me Down*, *I've Got A Feeling*, *The One After 909* und *Dig A Pony* gespielt. Im Film werden während des Auftritts die Reaktionen überraschter Passanten und schließlich die Beendigung des Konzerts durch die Londoner Polizei gezeigt.
Der Film endet zwar mit dem Dachkonzert vom 30. Januar, aber die letzten Szenen des Films wurden am 31. Januar 1969 gedreht. In dieser abschließenden Aufnahmesitzung wurden die Titel aufgezeichnet, die für den Auftritt auf dem Dach nicht geeignet waren, wie die Klavierstücke *The Long And Winding Road* und *Let It Be*, sowie das akustische Gitarrenstück *Two Of Us*.
Die Beatles waren offensichtlich froh, als die Arbeiten an diesem Projekt zu Ende waren. Sie überließen es mehr oder weniger dem Produzenten Glyn Johns, sich um die Fertigstellung des Albums zum Film zu kümmern, das schließlich nach vielen Querelen am 8. Mai 1970 als *Let It Be* erschien.
Der Film kam – wie das Album – erst nach der Trennung der Beatles in die Kinos. In den USA war er erstmals am 13. Mai 1970 zu sehen, eine Woche später, am 20. Mai kam er in die britischen Filmtheater.

CD 82a Rheinsberg 2007

1. Joseph Haydn: Lob der Faulheit, Peter Schreier / Jörg Demus 1981
2. Es, es, es und es, CD "Am Brunnen vor dem Tore", Bielefelder Kinderchor, Ltg. Friedrich Oberschelp, Hermann Prey, Dir. Gerd Berg, 1968
3. Es, es, es und es, Zupfgeigenhansel 1976
4. Heinrich Schütz: Also hat Gott dieWelt geliebt, Anfang: Zusammenschnitt
5. Heinrich Schütz: Also hat Gott die Welt geliebt (SWV 380). CD „Geistliche Chormusik 1648", Koch 3-7189-2, 1998, The Chorus of Emmanuel Music. Craig Smith, conductor, 3:26
6. Gustav Mahler: Nicht wiedersehen!, Hanna Schaer / Francoise Tillard1990
7. Gustav Mahler: Nicht wiedersehen!, Thomas Hampson /Luciano Berio (Dir. + Arr.) 1994
8. Helmut Lachenmann: Hänschen klein, 1980, Marini Formenti
9. Hal 9000 (Computer) singt "Hänschen klein, aus Kubricks "2001 – Odyssee im Weltraum", 1968
10. Lukas Osiander: Ein feste Burg ist unser Gott, Westfälische Kantorei, Ltg. Wilhelm Ehmann (rec. 1962), CD „Martin Luther. Deutsche Liedmesse. Lieder", Cantate Musicaphon Tonträgerproduktion Kassel C 57616, 1996, 1:13
11. "A mighty fortress is our God" aus dem ökumenischen Trauergottesdienst zum Angriff auf das World Trade Center (11.09.01) in der Washington National Cathedrale am 14.09.01, 1. Strophe, 1:13 Aufnahme der Fernsehübertragung (Phoenix)
12. Händel: Messias: Pifa, 0:55 CD HMC 901498.99, 1994, Les Arts Florissants, Ltg. W. Christie, 2:55
13. dto. Rezitativ, 1:27
14. dto, Chor, 1:53
15. Patrick Nuo: Girl In The Moon, CD zum WJT 2005, 3:54
16. Leonin: Et valde mane, Orlando Consort 1997, Ausschnitt
17. Robert Schumann: Im Rhein, im schönen Strome. Christian Gerhaher, Gerold Huber 2004
18. Robert Franz: Im Rhein, im heiligen Strome, Markus Köhler, Horst Göbel 1991
19. Franz Liszt: Im Rhein, im schönen Strome, Janet Baker Geoffrey Parsons 1980
20. Ideal: Eiszeit
21. Riefenstahl: Eiszeit
22. Goethes Erben: Nie Mehr, 1998
23. Pascal Finkenauer: rückkehr zum haus, 2004
24. Die Toten Hosen: Die Behauptung, 2004
25. Die Toten Hosen: Beten, 2004
26. Beatles: Let it be, 1970
27. Beatles: Let it be naked (aus dem Film "Let it be", der die Arbeit im Studio demonstriert)

Nun ade, du mein lieb Heimatland, Bielefelder Kinderchor, Ltg: Friedrich Oberschelp, 1968
Nun ade, du mein lieb Heimatland, Dresdener Kreuzchor, Satz: Arnold Mendelssohn, Ltg. Martin Flämig, 1984
Muss i denn zum Städtele hinaus + Nun ade, du mein lieb Heimatland, Die Wildecker Herzbuben
Wenn das Brot, das wir teilen (Kurt Grahl), Kantorei der Elisabethkirche zu Marburg, CD „Helles Licht in dunkler Zeit. Auf den Wegen der Heiligen Elisabeth von Thüringen", 2000, 0:52
Hans Leo Hassler: Es kam ein Engel hell und klar, CD „Dresdener Kapellknaben singen zur Weihnacht", Dir. Konrad Wagner, Motette CD 50711, 1999, 1:45
Praetorius: Es ist ein Ros entsprungen, Ensemble Amarcord, CD „In Adventu Domini", VKJK 9819, 1998, 2:35
Leonin: Haec dies (Organum) um 1160, Capella antiqua Bambergensis 2002. Instrumentale Version mit Orgel und Glocken (für die langen Töne der Unterstimme
Leonin: Et valde mane, Orlando Consort 1997

Wie steht es um das Verhältnis von Text und Intuition - muss Letztere nun vom wissenschaftlichen Diskurs ausgeschlossen werden? Unbestritten dürfte sein, dass der Künstler auch nach überholtem Geniebegriff intuitiv vorgeht. Verfügt der Philologe jedoch nicht über das nötige Einfühlungsvermögen, dann kann er auch keine Leerstellen aufdecken; allein mit seinem Intellekt käme er nicht weit. Aber inwieweit hilft ihm dabei die Philologie? Nietzsche gesteht der Philologie jenseits von Hast und Ergebnisorientierung, von der "unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit, das mit Allem gleich fertig werden will", eine Kunstfertigkeit zu, die er mit der "Goldschmiedekunst" vergleicht: "Sie lehrt gut lesen, das heißt langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offen gelassenen Türen." Vielleicht sind es ja die vom Künstler nur einen Spalt offen gelassenen Türen, die es uns an der Hand des Philologen ermöglichen, von einer Sphäre in die andere zu wechseln - es ist, in Goethes Worten, der Übergang vom Waten zum Schwimmen. Indem der Philologe "gut", "emphatisch" (von Albrecht) oder eben intuitiv liest, kann er nicht nur Pfadfinder und Brückenwart in der immer schneller werdenden Welt werden, sondern auch dabei helfen, dass wir dabei nicht den Boden unter den Füßen verlieren. FRIEDERIKE REENTS
Text: F.A.Z., 31.01.2007, Nr. 26 / Seite N3

Genaue Analysen zum **Maulwurf- und Falkenlied** auf folgenden Internetseiten:
http://www.wisskirchen-online.de/downloads/199504raumgestikmaulwurfundlerche.pdf
http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1996musikhoerensihandbuch.pdf

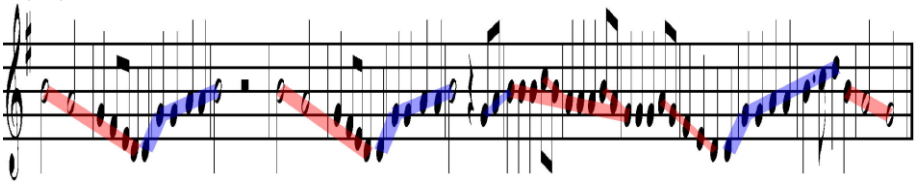
Wär ich ein wilder Falke

In Halle gibt es noch heute den Romantikgarten des Komponisten Johann Friedrich Reichardt, wo die blaue Blume geblüht haben soll und sein „Wenn ich ein Vöglein wär" erklang.

Haydn: Lob der Faulheit: Energetische (klanggestische) Analyse:

Takt 1-6:	Vorspiel: Vorwegnahme der beiden entscheidenden „Steigungen" in T. 7-9 und 22-24
7:	fallende Quart: Umkehrung – und damit Negation - der steigenden und auftaktigen Signalquart, einem Symbol der Tatkraft
8-9:	mühsames Sich-Aufmachen – Stehenbleiben
10-11:	weiteres beschwerliches Steigen (jeder Ton wird repetiert). Der endlich erreichte Höhepunkt (Oberquinte) kann nicht gehalten werden
11-14:	rasend schnell rollt die Melodie die mühsam erklommene Treppe zurück, sogar bis unter den Ausgangston. 2 ½ Pausentakte markieren die Erschöpfung. Die fallenden Achtel-Figuren des Zwischenspiels symbolisieren die Übermacht des ‚Labilen', nur in der Mittelstimme gibt es als Gegenkraft eine kleine Aufbruchsbewegung.
15-18:	Die fallende Chromatik verdeutlicht das „sauer", aber auch den Versuch, sich gegen das Fallen zu wehren. Das scheint für einen kleinen Moment (T. 17) mit der punktierten Halben sogar möglich zu werden. Aber es folgt, wie schon in T. 5-6, wieder ein schneller Abfall, nun bis zum tiefsten Melodieton des Stückes überhaupt. Die Suspiratio-Figuren passen genau zum Text der 2. Strophe (gähnen). Die Umkehrung der Achtelfigur im Klavier in T. 12 leitet den nächsten Versuch sich aufzuraffen ein.
19-24:	Doch es ist ein mühsames, kurzatmiges (von Suspiratio-Pausen durchsetztes) Aufwärtsstapfen. Gegenüber dem ersten Aufstiegsversuch (2-5) trägt die Energie hier über eine längere Strecke, sogar über die Oberquint hinaus zum höchsten Ton des Liedes (fis) – dann knickt die Melodierichtung aber wieder um. (Die fallende Quinte ist das größte in der Melodie vorkommende Intervall.)
25-27:	Es folgt eine verzweifelte letzte Anstrengeng: 2 Takte lang wird krampfhaft der Leitton cis repetiert. Beim Zielton d ist die Energie verpufft.
28-31:	Das d wird harmonisch umgedeutet, an die Stelle des d-Moll tritt die ‚weiche' (schlaffe) Dur-Mediante (B-Dur). Die Melodie sinkt endgültig abwärts und „ruht" sich zwei Takte lang auf dem e aus. Der Schlußfall a-e entspricht dem Anfang (T. 1). Es hat sich nichts bewegt. Die Gegenkraft des Steigens findet man nur noch im Baß. Die schräge Harmonik in T. 23 mit dem verminderten Septakkord auf dem Wort Arbeit ist besonders witzig: Bei diesem Unwort verzieht das lyrische Ich sozusagen angewidert das Gesicht.
32-33:	p, angenehmer Nachklang der Schlußkadenz, jetzt aber in Dur: das ist Ausdruck für ein wohliges Sich-Räkeln.

Es, es, es und es



Das Stück ist –ähnlich wie „Winter ade" und „Lob der Faulheit"– von 2 gegenläufigen Tendenzen bestimmt, hier: der fallenden Sechstonlinie und deren variierter Umkehrung im gleichen Sechstonrahmen. Diese Linien entsprechen – ziemlich genau wie bei Haydn - dem „Den-Kopf-hängen-lassen" (der trägen Vorliebe, zu bleiben) und dem Entschluss zum Aufbruch.

Das fallende Motiv (T. 1-2) zeigt seine Schwäche nicht nur in der Katabasis, sondern auch in kürzer werdenden Notenwerten: Wie auf der schiefen Bahn rollen die Noten'kugeln' immer schneller.

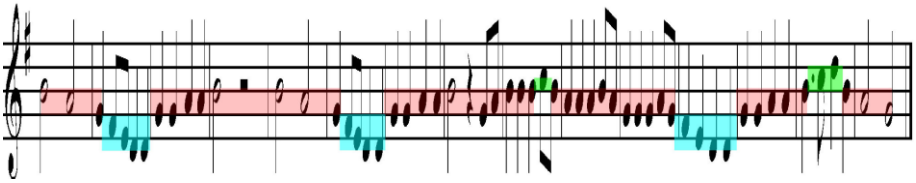
Das steigende Motiv (T. 2.4-4) zeigt die entschlossene Haltung nicht nur im Steigen der Melodie, sondern darüber hinaus in der ‚kraftvoll' anspringenden (‚Signal')- Quarte. Die Melodie ist ab dieser Stelle auftaktig. Wie ‚hart' der Entschluss ist, zeigt sich in den Tonwiederholungen auf jeder Stufe der Aufwärtsleiter, so als ob man jeweils das andere Bein erst nachziehen muss, bevor man die nächste Stufe erklimmt.

Der Mittelteil („drum schlag ich…", T. 8.4 – 12.3) wirkt wie befreit. Die mühsam erkletterten Stufen g a h werden in den Auftakt-Achteln geradezu überflogen. Doch der Flug wird gebremst, die Figur gerät in eine Abwärtsschleife. Das Ganze entpuppt sich als eine Variante der fallenden Anfangslinie.

Die letzte Zeile greift die steigende Figur aus T. 2.4 – 4 auf, führt sie aber charakteristisch weiter. Das ist eine Durchbruchsgeste: der bisherige Tonraum wird bei „probieren" überschritten, und zwar in einem in diesem Lied einmaligen punktierten (kraftvoll-euphorischen) Rhythmus. Der Schluss („marschieren", T. 14.4 – 15) dreht die für das Lied zentrale Tonkonstellation g a h wieder um in die fallende Anfangskonstellation h a g. Der Mut ist wohl doch nur ein gekaufter? Dafür spricht die - in dem ansonsten periodisch-symmetrischen Ablauf – auffallende Verkürzung der Schluss-Periode auf 3 Takte – nach der Devise: Aufhören, bevor neue Bedenken kommen!

Die heute gebräuchliche Melodievariante (Stichnoten), war ursprünglich wohl eine beim Volksliedsingen übliche Terz-Überstimme. Sie nimmt im Mittelteil den ‚Durchbruch' schon vorweg.

Ähnlich wie in den bisherigen Beispielen spielt auch hier das Spiel mit den Tonräumen (zentral: g'-h', unten: d'-g', oben:h'-d'') eine große Rolle:



Das Ganze ist wieder eine ästhetisch wundervolle Konstruktion und zugleich ein lebendiger Organismus. In der Musik spiegelt sich die changierende Bedeutung des Textes. Sie wird damit fast immun gegen einseitige Zurichtungen. Das zeigt schön die Einspielung von ‚Zupfgeigenhansel', einer – nach dem gleichnamigen Wandervogel-Liederbuch benannten - Folkband der 70er und 80er Jahre.

Im Booklet[1] heißt es zu „Es, es, es und es":

> „In deutschen Liederbüchern meist eingeordnet unter der einfachen Rubrik „Abschied".
> Aus vielen alten Liedersammlungen haben wir unsere Fassung zusammengetragen, die eines zeigt: Hier nimmt ein Handwerksbursche Abschied, der sich der Ausbeutung durch Meister und Herbergsvater nicht länger unterwirft. In Polizeiberichten, Ende des 18. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert, ist nachzulesen, wie die Parolen der Französischen Revolution von 1789 unter vielen deutschen Handwerksgesellen lebendig waren. Quellen: Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Leipzig 1893 ,ff. H. Schade, Deutsche Handwerkslieder, Leipzig 1865. H. Ostwald, Lieder aus dem Rinnstein, Berlin 1904."

Ihr Vortrag des Liedes zeigt aber mehr als diesen linksideologischen Blickwinkel, nämlich – auch im Arrangement – etwas von der Freude an der Musik und eine Einfühlung in das Lebensgefühl der Handwerksburschen. Man kann die Interpretation der gruppe Zupfgeigenhansel verlustfrei auch ohne die politische Intention hören. Wenn das nicht möglich wäre, wäre sie längst vergessen und ungenießbar.

Natürlich kann jeder das Stück gebrauchen, wie er will, hat die Freiheit, aus ihm herauszulesen, was er will, aber wenn er das Potenzial des Stückes für sich ausschöpfen will, muss er sich ihm öffnen, um es – und dadurch auch sich selbst - kennen zu lernen. Es verhält sich hier also nicht viel anders als beim Umgang mit einer Person.

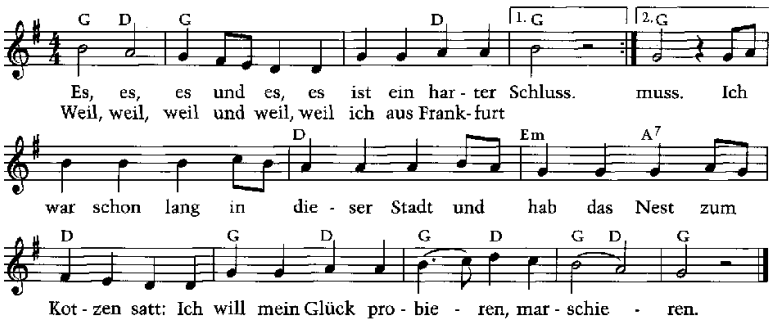
Wie man mit dem Lied auch umgehen kann, zeigt folgendes Beispiel:

In *Michael Sauers „Historische Lieder".* Begleitbuch zur CD, Stuttgart (Klett Verlag) 1997, S. 9ff., wird eine andere Variante des Liedes abgedruckt:

1. Es, es, es und es, es ist ein harter Schluss,
   Weil, weil, weil und weil, weil ich aus Frankfurt muss!
   Ich war schon lang in dieser Stadt
   Und hab das Nest zum Kotzen satt:
   Ich will mein Glück probieren, marschieren.
2. |: Er, er, er und er, Herr Meister, leb er wohl! :|
   Ich sags ihm grad frei ins Gesicht,
   Seine Arbeit, die gefällt mir nicht.
   Ich will ...
3. |: Sie, sie, sie und sie, Frau Meisterin, leb sie wohl! :|
   Ich sags ihr grad frei ins Gesicht,
   Ihr Speck und Kraut, das schmeckt mir nicht.
4. |: Sie, sie, sie und sie, Jungfer Köchin, leb sie wohl! :|
   Hätt sie das Essen gut angericht,
   Wärs besser gewesen, schaden könnts auch nicht.
5. |: Er, er, er und er, Herr Vatern, leb er wohl! :|

   Hätt er die Kreide nicht doppelt geschrieb'n,
   So wär ich noch länger dageblieb'n.

6. |: Ihr, ihr, ihr und ihr, ihr Jungfern lebet wohl! :|
   Ich wünsche euch zu guter Letzt
   Ein andern, der meine Stell ersetzt.
7. |: Ihr, ihr, ihr und ihr, ihr Brüder, lebet wohl! :|
   Hab ich euch was zu Leid getan,
   So bitt ich um Verzeihung an.



Es wird erläutert, dass diese Variante der Zeit um 1830 entstammt. Eine ältere Fassung („Ach, ach, ach und ach, ach wie ein harter Schluss") wird als reines Abschiedslied ohne die kritische Tendenz des späteren charakterisiert. Das Gesellenlied wird nun in seiner soziologischen Rolle interpretiert. Dabei wird viel interessantes Material vorgestellt, aber alles unter dem e i n e n (ideologischen) Aspekt der Rebellion des unterdrückten Individuums gegen die schlechte Ständegesellschaft. Das mag ja nicht falsch sein. Aber bedrückend bei einer solch umfangreichen Analyse ist die Tatsache, dass über die Musik selbst so gut wie nichts gesagt wird. Sie scheint wirklich nichts zu ‚sagen' zu haben. Das gleiche gilt allerdings auch für den Text des Liedes:

> „Besonderes Kennzeichen des Liedes ist die fünfmalige Wiederholung des Anfangswortes in jeder Strophe. Abgesehen von Strophe 1 wird damit immer der oder diejenige, dem oder der der Gruß gilt, angesprochen. Außer in der ersten Strophe wird stets die erste Zeile wiederholt, die letzte bildet den Refrain."

> „Die Melodie steht im 4/4-Takt und ist einfach und eingängig; dazu trägt besonders die dreifache Sequenzierung im Mittelteil bei („Schlag" bis „mich"). Sie lässt sich im zügigen Marschtempo singen - weniger der „harte Schluss" als vielmehr die Aufbruchsfreude findet hier ihren musikalischen Ausdruck."

[1] Aris CD 883 396-907 „Zupfgeigenhansel. Volkslieder I", 1976/1993.

Das ist schon alles. Dafür werden „Die Wernigeroder Böttcherinnungsartikel von 1682“ abgedruckt. Auf sie beziehen sich auch die Arbeitsaufträge für die Schüler. Dass dabei nur wenige Arbeitsaufträge – und das nur vage - sich auf die Musik beziehen, überrascht nun nicht mehr:

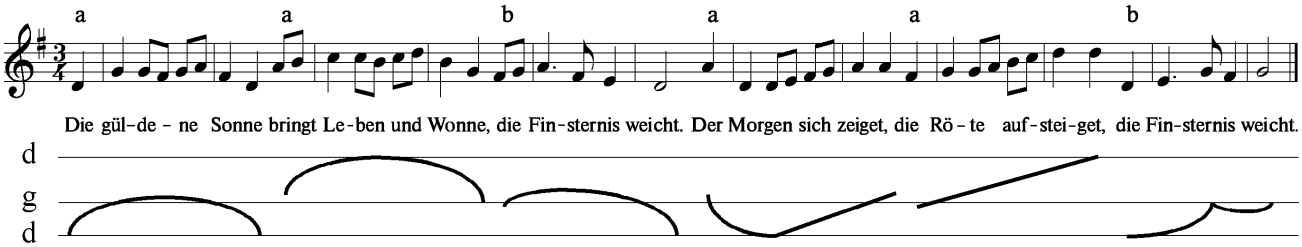
„- Lest den Text durch und überlegt, wer darin spricht.
- Stellt Vermutungen darüber an, weshalb Gesellen überhaupt auf Wanderschaft gingen.
- Beschreibt anhand des Liedes, was ein Geselle in der Stadt machte und mit wem er es zu tun hatte.
- Verfasst einen Brief, in dem der Geselle seinen Eltern davon berichtet, wie es ihm in Frankfurt ergangen ist.
- Hört euch die Aufnahme des Liedes an und stellt fest, wie die Haltung gegenüber den genannten Personen jeweils musikalisch ihren Ausdruck findet.
- Findet Begriffe, mit denen ihr die Stimmung des Liedes charakterisieren könnt (z. B. Angst, Freude etc).
- Denkt euch ein paar Zeilen aus, die der Meister und der Herbergsvater vielleicht aus ihrer Sicht dem Gesellen hinterhergesungen hätten.
- Listet auf, welche Pflichten und Strafen M1 für Meister und Gesellen nennt. Haltet ihr diese Vereinbarung für einen gerechten Interessenausgleich zwischen Meistern und Gesellen?
- Überlegt, in welchen Punkten und aus welchem Grund Meister oder Geselle gegen eine solche Vereinbarung verstoßen konnten. Nehmt dafür die Informationen aus dem Liedtext zu Hilfe.

Sekundarstufe II
- -Erläutern Sie anhand der beiden Materialien die soziale Situation und das Verhältnis von Zunftmeistern und Gesellen.
- „Die Gesellenbruderschaften waren Vorläufer der Gewerkschaften" - nehmen Sie zu dieser These Stellung und beschreiben Sie die historische Funktion der Gesellenbruderschaften. Informieren Sie sich ggf. in geeigneten Darstellungen oder Lexika ~z. B. „Lexikon des Mittelalters", Stichwort „Gesellen").“

Dieses Beispiel bleibt noch unterhalb dessen, was oben als „über die Musik reden“ angesprochen wurde. Man könnte sogar von einem Um-die-Musik-Herumreden sprechen. Das soll nun nicht heißen, dass solche politisch-soziologischen Fragestellungen keinen Sinn machen. Sie sind genau so legitim wie andere, nur sollten sie im Musikunterricht auch als Fragen an die Musik selbst fungieren. In dieser Hinsicht ist der Text ohne Engagement und Relevanz. Das gilt auch für das, was zum Liedtext als ästhetischer Form gesagt wird.
Das wiederholte „es“ ist natürlich ein „besonderes Merkmal“, aber wofür? Hier müsste man die Figur der Anapher (Wiederholung eines Wortes) – eines der ursprünglichsten rhetorischen Mittel - im Blick haben. Sie verleiht der Aussage eine herausgehobene Bedeutung. Das ist aber auch noch zu allgemein. Im vorliegenden Kontext ist die Anapher ein Zeichen für „Stottern“/„Stöhnen“ bzw. für die Anstrengung, die Schwere des „Schlusses“ - die ältere Textfassung lautete ja: „Ach, ach, ach und ach, ach wie ein harter Schluss" -, vielleicht ist die Anapher auch ein Indiz satirisch-ironischer Überzeichnung. Dazu passt der drastische Text („zum Kotzen“). Insgesamt handelt es sich also um einen vielschichtigen Bedeutungshorizont. Und das ist typisch für einen ästhetischen Gegenstand. Man kann das Lied nach dem Basta-Prinzip als politische Botschaft interpretieren. Natürlich hat es, wie jede künstlerische (und unkünstlerische) Äußerung eine politisch-gesellschaftliche Komponente, aber es erschöpft sich nicht darin. Die Entschärfung des Textes in verbreiteten Versionen des Liedes ist dementsprechend nicht zwangsläufig ein Verfälschen der ursprünglichen Botschaft, sondern kann – wie bei der Umformulierung von Mozarts „reck den Arsch zum Mund“ – eine Anpassung an verändertes Stilempfinden sein.
Das Lied ist nur ganzheitlich zu verstehen: aus seinem gesellschaftlichen Kontext, aus dem Kontext der Konsumenten, aber eben und gerade auch aus dem Kontext des Musikalischen. Nur in dieser Verbindung entfaltet die Beschäftigung mit dem künstlerischen Gegenstand ihr Öffnungspotential. Michael Sauers Material ist also eine wichtige Ergänzung zu meiner Untersuchungsperspektive. Musikanalyse ist immer, gewollt oder ungewollt, Kontextanalyse. Wer glaubt, rein werkimmanent zu analysieren, merkt oft nicht, dass seine Perspektive die verengte der Harmonielehre oder Formenlehre alter Provenienz ist. Der wichtigste Kontext aber ist zunächst der innermusikalische, dann aber auch – da das Individuelle immer nur eine Spielart des Allgemeinen ist - die andere Musik, die, die der Komponist verinnerlicht hat, deren ‚Sprache’ er spricht. Sprache ist bei aller Individualität des Sprechers nämlich immer etwas Überpersönlich-Allgemeines, sonst wäre Kommunikation nicht möglich. Von daher erklärt sich die Wichtigkeit des vergleichenden Verfahrens – besonders im Unterricht, denn den Schülern ist bei vielen Formen der Musik ein entspechender Hörhorizont nicht präsent.
Musik ist in diesem Sinne immer ‚Musik über Musik’. Auch in der Zeit, in der der Originalitätsgedanke zum Hauptkennzeichen der Kunst erhoben wird, im 19. und 20. Jahrhundert, besteht dieser Grundsatz weiter. Selbst im revolutionären Kontinuitätsbruch bleibt man ja abhängig von der Tradition, indem man sie ‚verkehrt’. Man braucht nicht an die vielen Crossover-Phänomene und Coverversionen der Gegenwart zu erinnern, um festzustellen, dass künstlerisches Schaffen wesentlich im Aufgreifen und Verfremden von gegebenem ‚Material’ besteht. Nur dadurch auch kann Musik ‚sprach’fähig werden, indem sie nämlich auf Elemente zurückgreift, die in anderen Kontexten schon mit Bedeutung aufgeladen worden sind.

Beethoven: Signor Abbate
Ein launisch-frotzelndes musikalisches Einladungsbillett an den Musikerkollegen und Freund Maximilian Stadler (den ‚Abbè Stadler’). Er war Abt in den Benediktinerklöstern Lilienfeld und Kremsmünster gewesen. Ab 1791 lebte er in Linz und ab 1796 in Wien, wo er den Nachlass Wolfgang Amadeus Mozarts ordnete und das kaiserliche Musikarchiv leitete, das 1803 säkularisiert wurde. Von 1803 an wirkte er als Pfarrer von Großkrut in Niederösterreich bis er sich 1816 nach Wien zurückzog und sich nur mehr der Musik widmete. Beethoven – der Text ist wahrscheinlich auch von ihm selbst - bedient sich ironisch der ‚elegant-geschmeidigen’ italienischen Sprache - sie war damals die Musikersprache -, um dann beim emotinalen Umschlag (Drohung mit dem Teufel) ins ‚grobe’ Deutsche zu fallen.
Nachbilden des Stöhnens, Klagens durch Suspiratiofiguren (Pausen) und Seufzersekunden - im Text ist das ja auch angelegt in den stotternden, schwer atmenden Wiederholungen des „io sono“ -; Katabasis (fallende Linie), die langen Noten am Schluss der 1. Zeile zeigen die Erschöpfung des Sprechers. All das ist ähnlich wie bei Haydns „Lob der Faulheit“. Das „Santo Padre“ wird mit flackernder Stimme gesungen. Wieder senkt sich die Linie nach dem ersten Aufflackern in Sequenzen ab. Jetzt allerdings in festerer , durch den punktierten Rhythmus sogar feierlich-pathetischer Bewegung: karikierend wird damit der „Santo Padre“ und sein feierlicher Segen dargestellt. Im Rückblick erscheinen die flackernden Achtel zu Beginn der Zeile („Santo Padre“) als vor Ehrfurcht bebende Stimme. Die vorgegaukelte religiöse Aura wird in der dritten Zeile konterkariert („hol Sie der Teufel“). Die melodische Linie ist eine Variante der ersten Zeile. Jetzt verweisen die kurzatmig sequenzierten Figuren auf den Gestus des Schimpfens. Den krönenden Abschluss dieses urkomischen Werks bildet die drohend erhobene Faust auf dem Spitzenton am Schluss.

Die güldene Sonne, T: Philipp von Zesen, M: Joh. Georg Ahle 1671



Wie man bei der Arbeit am Notentext die Schüler für die Ausdrucksgestik bzw. Energetik der Musik sensibilisieren kann, soll an diesem Beispiel gezeigt werden. Das Nachzeichnen des Melodieverlaufs im Notentext oder, besser, in einem Raum-Zeit-Raster, in dem die Achsentöne (Tonika, Dominante) abgebildet sind, macht nicht nur die Spannungsbögen und die Schönheit der Form deutlich und erlebbar, sondern führt - im Verein mit der Notentextanalyse - zu sensiblen Interpretationen des Gehalts.

Die positiven Begriffe ("Sonne", "Leben und Wonne", "Morgen", "Röte") werden durch die lebendige, melismatische Achtelfigur dargestellt, die negativen Begriffe ("Finsternis", "Monde") durch den . im Kontext der fließenden Achtel - stockenden, widerständigen punktierten Rhythmus. Rein musikalisch hat diese Figur schlussbildende Funktion.
Die Tonhöhenbewegung verdeutlich das 'Aufgehen' des neuen Tages durch steigende Bewegung und Aufwärtssequenzierung ("bringt Leben", "der Morgen sich zeiget", "die Röte aufsteiget"), das 'Vergehen' der Nacht durch Abwärtsbewegung ("die Finsternis weicht") bzw. Auspendeln in tiefer Lage am Schluss.

6+6 Takte wegen des sechshebigen jambischen (kL) bzw. anapästischen (kkL) Textmetrums:

kL kkL k a
kL kkL k a
kL kkL b
kL kkL k c
kL kkL k c
kL kkL. b

Die Reimpaare (aa, cc) sind melodisch identisch (bzw. sequenziert wiederholt) Die isolierten Zeilen 3 und 6 entsprechen sich ebenfalls hinsichtlich des punktierten Rhythmus. Die „Isolierung“ wird in der originalen 1. Strophe vor allem durch die (auffallende) Textidentität hevorgehoben. Wie außergewöhnliche dieses Kunstmittel ist, zeigt die Tatsache, dass in den meisten Ausgaben des Liedes die Wiederholung des „die Finsternis weicht“ durch „der Monde erbleicht“ ersetzt wird.

1. Die güldene Sonne bringt Freude und Wonne, die Finsternis weicht. Der Morgen sich zeiget, die Röte aufsteiget, die Finsternis weicht.	3. Kommt lasset uns singen, die Stimme erschwingen, zu danken dem Herrn. Ei bittet und flehet, dass er uns beistehet und weiche nicht fern.
2. Nun sollen wir loben den Höchsten dort oben, dass er uns die Nacht hat wollen behüten vor Schrecken und Wüten der höllischen Macht.	4. In meinem Studieren wird er mich wohl führen und bleiben bei mir. Wird schärfen die Sinnen zu neuem Beginnen und öffnen die Tür.

Schütz: Also hat Gott die Welt geliebt
Heinrich Schütz: *1785 in Köstritz bei Gera, †1672 in Dresden. Er studierte zunächst Jura und ließ sich dann in Venedig zum Musiker ausbilden. Er wirkte in verschiedenen Funktionen an den Höfen in Kassel und Dresden. Sein Verdienst ist es, die hoch stehenden musikalischen Standards von Italien nach Deutschland gebracht zu haben. Damit legte er den Grundstein für die spätere Weltgeltung der deutschen Musik. Die Errungenschaften der neuen italienischen Kunstform der Oper („Die Rede ist die uneingeschränkte Herrin der Musik“), übertrug er auch auf die Kirchenmusik. Er passte seine Vokalmusik dem deutschen Sprachduktus an - nicht dem alltäglichen Sprechen, sondern der gehobenen Deklamation, wie man sie bei Schauspielern und Predigern findet, die in ihrer Sprachgestaltung auch die Affekte (Gemütszustände) abbilden und auf den Zuhörer übertragen. Schütz verstand seine Kirchenmusik als musikalische Predigt. Mit der „Geistlichen Chormusik“ reagiert Schütz 1848, dem Jahr des Westfälischen Friedens, auf die Verwüstungen, die die Barbarei des 30jährigen Krieges auch im Bereich der musikalischen Bildung angerichtet hat. Er versteht es als Lehrwerk, mit dessen Hilfe die neue Generation Wiederaufbauarbeit leisten könne. Deshalb widmet er es den Schülern und Lehrern der Leipziger Thomasschule und nicht seinem Arbeitgeber, dem Dresdener Hof. Die neue Haltung zeigt sich in der größeren Einfachheit der Musik, die allerdings nirgends ins Seicht-Gefällige und künstlerisch Anspruchslose abgleitet, sondern die alten Standards in eine neue Zeit hinüberretten will.

Prosodie: (griech.: Bei-Gesang) Die Sprache hat wie die Musik eine ‚Melodie’. Sie bewegt sich, anders als eine synthetische Computerstimme alten Stils, aufwärts und abwärts – allerdings nicht in festen, sondern in gleitenden Tonhöhen -. Sie hat einen Rhythmus, ein Tempo, eine bestimmte Lautstärke und eine bestimmte Klangfarbe. Diese Sprachmelodie ist unerlässlich zum eindeutigen und differenzierten Verstehen - Moderne Spracherkennungssysteme eines Computers enthalten deshalb ein Prosodiemodul -: Die Lautfolge „Ja zur Not geht es auch Samstag“ bekommt je nach Sprachmelodie eine andere Bedeutung: „Ja, zur

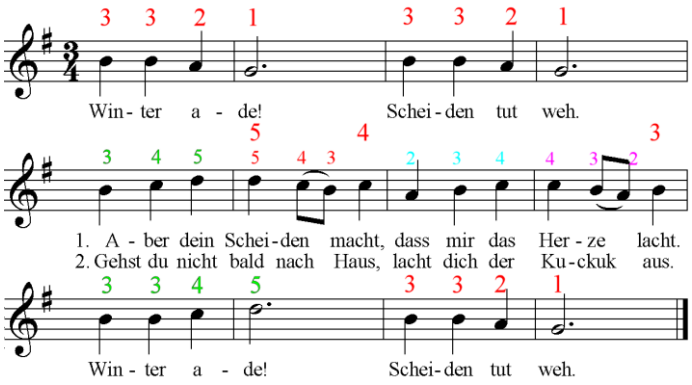
Not. Geht es auch Samstag?“ oder: „Ja, zur Not geht es auch Samstag.“ Im geschriebenen Text übernimmt die Interpunktion die Funktion der gesprochenen ‚Melodie’.

Eine Aria ist ein liedhaftes, melodiebestimmtes Stück. Dazu passt die Wiederholung der beiden Großteile (AABB). Unter dieser Oberfläche folgt das Stück aber der alten Motettenform, bei der jeder Sinnabschnitt des Textes unterschiedlich gestaltet wird. Der Chorsatz nähert sich einem einfachen Lied- oder Choralsatz, bei dem die Stimmen gleichrhythmisch den Text deklamieren. Unüberhörbar sind aber auch die Elemente des alten Motettenstils: Verschiebungen der Stimmen gegeneinander und Imitationen (kanonähnliche Einsätze). Die Melodieführung folgt zunächst dem unregelmäßigen Fluss des Prosatextes. Durch die (höher gesetzte, ‚mit gehobener Stimme gesprochene’) Wiederholung des „seinen eingebornen Sohn“ (Ende Zeile 1) kommt erstmals eine gewisse liedhafte Korrespondenz auf, die durch die verlängerte Weiterführung dann wieder eingeebnet wird. Deutlicher wird die gliedernde Funktion der Wiederholung im folgenden Sinnabschnitt bei dem zweimaligen „auf das alle …“. Im 3. Abschnitt werden die Korrespondenzen so regelmäßig, dass ein Taktgefühl entsteht, geradezu ein Freudentanz. Die Endloswiederholung des Textes und die Lösung der Musik aus dem Prosarhythmus signalisieren das Einschwingen in eine andere, „ewige“ Welt.
Die musikalisch-rhetorischen Mittel werden gleich zu Anfang deutlich. Das von Luther bewusst an den Satzanfang gesetzte „also“, das durch seine exponierte Stellung die nüchterne Sprachform affektiv auflädt (Staunen über die grenzenlose Liebe Gottes), wird von Schütz zusätzlich durch gedehnte Notenwerte („sooo seeehr!!“), das ‚staunende’ Abbrechen (Pause) und das nochmalige Ansetzen mit „also“ hervorgehoben.
Mittel der rhetorischen Akzentuierung und des affektiven Aufladens von Wörtern sind:

Tonlänge: *also*
Tonlänge + Tonhöhe: *Gott; ein(geborner); nicht*
Wiederholung: *also* (2x); *eingeborner* (3x); *alle* (8x); *das ewige Leben* (4x bzw. 5x – Das ist die Überbietung des alten rhetorischen Grundsatzes „Sag es dreimal“.)
gedehnte Wiederholung: *das ewige Leben haben* (Schluss) = Emphase
Wiederholung in höherer Tonlage (Sequenzierung): *seinen eingebornen Sohn* (Ende 1. Zeile), *das ewige Leben* (4x)
schnelle Tonbewegung: *alle, alle, alle* = Freude
Bewegung im 3/2-Takt mit punktiertem Rhythmus: *sondern das ewige Leben haben* = Freudentanz

Die Verschiebungen der Stimmen gegeneinander und noch mehr die Imitationen sind Vervielfältigungen der Aussage nicht nur quantitativ, sondern auch in der Intensität. In der Popmusik wird ähnliches erreicht durch hineinsprechende Hintergrundstimmen, Echobildungen u. ä.
Schütz versteht sich in seiner Kirchenmusik im lutherischen Sinne als Anwalt der Schrift, die er mit den klanglich-rhetorischen und assoziativ-affektiven Möglichkeiten seiner Kunst dem Erfahrungs- und Erlebnishorizont der Hörer nahe bringen will.

Winter ade



Wenn man sich nicht zufrieden gibt mit üblichen Einordnungen wie:

- einfaches, aus nur 5 Tönen bestehendes Kinderlied nach den Vorstellungen einer treuherzig-putzigen Kinderwelt zur Zeit des Biedermeier
- symmetrisch in 4 + 4 + 4 Takte gegliederte dreiteilige ABA’-Form
- übliches Melodiemodell seit Ende des 18. Jahrhunderts (z. B. Reichardt): syllabische Melodie mit eingestreuten oligotonischen (klein-melismatischen) Wendungen
- heitere Stimmung: 3/4-Takt, Dur

sondern genauer hinhört und hinguckt, um das innere „System“ zu finden, nach dem die Melodie sich entwickelt und organisiert, eröffnet sich eine verblüffende Komplexität:

- Das ganze Stück baut auf einem einzigen Motiv auf, einer stufenweise steigenden oder – in der Umkehrung - fallenden Dreitonfolge (vgl. in der visualisierten Analyse die farbigen Zahlen).
- Dabei werden fantasievoll die verschiedenen Möglichkeiten genutzt: Wiederholung, Sequenzierung, rhythmische Veränderung, aber auch so etwas Komplexes wie die Transposition des Dreitonmotives auf die nächst höhere syntaktische Ebene (vgl. die großen roten Zahlen im Mittelteil; Paul Hindemith nannte solche takt- und motivübergreifende Spitzenton-Linien „Sekundgang“).
- Wunderbar ausgewogen ist die Tonraumgestaltung: Die Melodie hängt an der Mittelachse h (Terz) und erschließt von dort aus den Quintraum:
  in A die untere Terz,
  in B die obere Terz (mit einem kleinen Schlenker in den unteren Raum gegen Schluss),
  in A’ beide Terzräume. Die Gegenüberstellung wirkt wie ein Resumee und dient ästhetisch der formalen Abrundung.

Die grafische Visualisierung und der Notentext selbst legen noch weitere Strukturen offen, die alle verbal zu beschreiben recht umständlich wäre. Aber: Was sollen solche quasi „mathematisch-geometrischen" Tüfteleien? Haben sie irgendeine „Bedeutung"? Diese Frage ist sehr berechtigt, wenn sie nicht bloß eine - bequeme – ironische Abweisung von Anstrengung ist, sondern kritisch insistierendem Bedürfnis nach Erkenntnis entspringt.
Nach allgemeiner, unausrottbarer Vorstellung ist Musik mehr ein (vages) Stimulans für Gefühle und Stimmungen als eine ‚Ton-Sprache'. Zugegeben: Sie ‚spricht' nicht in Begriffen, man kann sie nicht mit Worten hinreichend erklären - dennoch ist ihre Botschaft für den, der sich um sie bemüht, nicht nur sehr komplex, sondern auch sehr deutlich. Mendelssohn-Bartholdy formulierte das so:

> „Das, was mir eine Musik ausspricht, … sind … nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte."[2]

Was oben analytisch beobachtet wurde, ist ja mehr als bloß kalte Struktur. Die Struktur trägt einen lebendigen musikalischen Organismus, der nach dem anfänglichen Stau (Wiederholung der beiden Anfangstakte) plötzlich schwungvoll (mit sich belebendem Rhythmus) neuen Raum gewinnt, um dann wieder zurück zu gleiten in die ruhigere Anfangsfigur. Das Ausbalancieren der Tonräume und Bewegungsmuster ergibt eine in sich schlüssige und harmonische – d. h. spannungsreiche, aber auch geschlossene - Form. Diesen musikalischen Sinn kann der Hörer selbstverständlich assoziativ weiter semantisch aufladen - mit Bildern und verbalisierbaren Vorstellungen -, das ist aber dann eine eher subjektive Deutung, die sich dem persönlichen Erfahrungshorizont verdankt. Mehr Allgemeingültigkeit dürften Deutungen beanspruchen, die durch den Horizont des Liedtextes angeregt werden. Beugt man sich unter dieser Perspektive nochmals - sozusagen mit ‚Lupenblick" - über das Lied, ist man wieder überrascht über den (möglichen) inneren Zusammenhang der musikalischen Figuren mit dem Gedankengang des Textes:

T. 1-2: fallend von der Terz h zum Grundton („tut weh"),

T. 3-4 Wiederholung (‚keine Entwicklung', ‚starr', „Winter")

T. 5-8: vom gleichen Ton (h) aus steigende Gegenbewegung. Die Umkehrung des Anfangsmotivs entspricht dem „aber". Freudige Lebendigkeit drückt sich in den oligotonischen Wendungen aus sowie in der Sequenzierung, die an die Stelle der starren Wiederholung tritt. Durch die Abwärtssequenz ergibt sich aber insgesamt ein fallender Terzgang der Spitzentöne (d''-c''-h'), also sozusagen eine 4taktige Variante des 2taktigen Anfangsmotivs (h-a-g). Das ist in sich ein ästhetisch wundervoll ausbalanciertes Spiel der Kräfte. Im Kontext des Textes könnte man die Abwärtssequenzierung des ‚lebendigen' Motivs als Zeichen eines entspannten Sich-Treiben-Lassens deuten („Herze lacht").

T. 9-12: Zusammenfassung der bisherigen Strebungen: Umkehrung des Anfangsmotivs und dessen wörtliche Wiederholung am Schluss. Das „Winter ade" wird hier – als Umkehrung des Anfangs - anders ‚gesprochen', nämlich genauso wie das „aber dein Scheiden" des Mittelteils, also als freudige Verabschiedung. Darauf folgt als Schlussfigur die fallende Wehmutsgeste („Scheiden tut weh"): aus dem Gesamtkontext kann sie hier nur als ironisch-gespielte verstanden werden.

Diese Analyse trägt vielleicht etwas zu deutliche Züge einer schulmeisterlichen Direktheit. Schüler fragen in diesem Zusammenhang mit Recht: „Hat der Komponist sich das beim Komponieren alles so ausgedacht?" Nein, kann man nur sagen, dann hätte er – wie der Tausendfüßler, der plötzlich überlegt, in welcher Reihenfolge er seine vielen Füße setzt - gar nicht mehr handeln können. Genauso abwegig ist es aber, zu glauben, dass der Text bei der Komposition keine Einwirkung auf die musikalische Intuition hat. Die ganze Komplexität einer Komposition überblickt auch der Komponist selbst nicht. Musik ist immer mehr als die Summe ihrer Teile und mehr als das, was man erklären kann oder was der Komponist sich gedacht hat. Im Falle von „Winter ade" ist der Komponist unbekannt. Es könnte sogar sein, wie das häufig bei Liedern der Fall ist, dass Text und Musik ursprünglich gar nicht zusammengehörten und erst im nachhinein verbunden wurden. Eine andere, nicht seltene Variante ist, dass der Dichter seinen Text auf eine schon bestehende Melodie hin schreibt, wobei er durchaus Text-Musik-Beziehungen herstellen kann. Als Analytiker betrachtet man aus einem bestimmten Blickwinkel das fertige Werk und versucht, einen ‚Sinn' darin zu finden oder zu erfahren, warum man es schön (oder nicht schön) findet. Der Wert dieser analytischen Bemühung kann aber nicht nur[3] in ihr selbst liegen, sondern muss sich in ihrer aufschließenden Kraft äußern. Analyse muss immer rückgekoppelt bleiben mit der Musik, das analytische ‚Gedanken-Spiel' immer wieder einmünden in die (singende, hörende, lesende) Vergegenwärtigung des ästhetischen Spiels der Musik selbst, die nach Mendelssohns Worten mehr ‚sagt' als alle Worte und Visualisierungen. Zu hoffen ist, dass die Analyse Herz und Hirn dafür zusätzliche Möglichkeiten eröffnet hat. So könnte es z. B. sein, dass man nun das Spiel mit der Tonachse h deutlicher und bewusster erlebt. An ihr hängt die ganze Melodie. An ihr messen sich die Energien des sich Entfernens und Wiederannäherns. Sie ist die ‚schwebende' Mitte der Melodie, sie verleiht ihr ihre Leichtigkeit.

Es ist klar, dass die obige Deutung der einzelnen Linienzüge der Melodie Vorstellungen der barocken Figurenlehre verpflichtet ist (Katabasis, Anabasis). Das ist deshalb nicht abwegig, weil die Figurenlehre eigentlich nichts anderes als eine natürliche Analogcodierung ist. Dass man eine Folge von Tönen mit immer höherer Frequenz als ‚steigend' empfindet, geht der Paraphierung dieser Tonfigur als Anabasis voraus. Richtig ist allerdings auch, dass das Lied „Winter ade" zu den ‚gekünstelten' Volksliedern gehört, wie sie im Gefolge Herders von Komponisten - wie etwa Friedrich Reichardt („Wenn ich ein Vöglein wär'") oder Johann Abraham Peter Schulz („Der Mond ist aufgegangen") - im Volkston komponiert wurden. Den ganz strengen Gegensatz zwischen Volkslied und Kunstlied gab es damals noch nicht. Das wird deutlich, wenn man das Lied vergleicht mit Joseph Haydns Lied „Lob der Faulheit", das sozusagen als (unbewusste) Folie für die Komposition von „Winter ade" gedient haben könnte.

[2] Brief an M. A. Souchy vom 15. 10. 1842. Zit. nach: Jacob de Ruiter: Der Charakterbegriff in der Musik, Stuttgart 1989, S. 298.
[3] Diese Einschränkung ist sehr wichtig, denn selbstredend ist auch die Musik als ein äußerst wichtiger, unersetzbarer Bestandteil der Lebenswelt notwendigerweise ein Objekt unterschiedlicher wissenschaftlicher Erkenntnisbemühungen. Im Text geht es aber um die Vermittlung von musikalischem Verständnis im Musikunterricht.

„Hänschen klein“ ist eine relativ junge Variante einer alten Liedthematik. Das zeigt der Vergleich mit Johann Nepomuk Vogls „Das Erkennen“. Die Textfassung von Wiedemann hat den notwendigen Ablöseprozess eines Menschen zum Thema, der Voraussetzung für die Entwicklung eines selbständigen Ichs ist. Der „große Hans“ kann dann auch wieder heimkehren zur Mutter. Bindungswunsch und Autonomiestreben, Abhängigkeit und Unabhängigkeit koexistieren in einem harmonisch austarierten Spannungsbogen. Die abgekürzte, gebräuchliche Fassung von „hänschen klein“ blendet die Ablösung aus und stellt die klammernde Mutter in den Mittelpunkt. Das „ging“ erscheint so als ein Relikt der Ursprungsfassung, das in den neuen Kontext nicht mehr recht passt. Das Weggehen ist hier nur eine Projektion, bei der Hänschens seine Unabhängigkeitswünsche sofort wieder abwehrt. Kennzeichnend für das 19. Jahrhundert ist, dass die beiden Pole der angesprochenen Dichotomie den Geschlechterrollen zugewiesen (Vater / Befreiung - Mutter / Abhängigkeit) und nicht als unterschiedliche Bestandteile des Selbst gesehen werden.

1-2: abwärts sequenziertes Terzmotiv d‘‘h’h‘- / c‘‘a’a‘- (vgl. Beethovens 5. Sinfonie: ggge-s / fffd-). Die Melodie ‚hängt’ an der Oberquintachse. Das Abwärtsgleiten und die Terzen vermitteln das Gefühl wohliger Harmonie, der man sich gerne hingibt, von der man sich tragen lässt. Sie entspricht dem ‚kindlichen’, ‚weiblichen’ Bindungsaspekt des Textes. Diese Konnotation wird verstärkt durch den – im Kontext des Liedes – als bremsend empfundenen Rhythmus (das Stoppen der Bewegung auf der 3. Taktzeit).

3-4: energisch-zielstrebige Gegenkraft, die sich vom erreichten Grundton, dem Ruhepol, sogleich mit skalisch eindeutiger Richtung und nun ‚durchmarschierendem’ Rhythmus („ging … in die Welt“) entfernt und den Zielton g insistierend repetiert. Das entspricht dem ‚männlichen’ (“Stock und Hut“) tatkräftig zupackenden Autonomiedrang, der Lösung aus dem Reich der Mutter. Andererseits stößt die Bewegung beim Ton g an ihre (im ganzen Lied unüberwindliche) Grenze, und auch der Rhythmus ist wieder gebremst.

5-8: Wiederholung (5-6 = 1-2) mit ‚harmonisierender’ Schlussgruppe (7-8): Dreiklang statt der früheren (3-4) Skalik, ‚Zurückspringen’ statt Insistieren - in manchen Fassungen steht hier statt des Grundtons am Schluss die schwebende Terz („wohlgemut“).

9-12: Verstärkung der insistierenden Gegenkraft: 5fache Repetitionen; das Terzmotiv des Anfangs wird umgekehrt und skalisch ausgefüllt. Krebs der Anfangskonstellation (Anfang: d‘‘h’h‘- / c‘‘a’a‘- / Krebs: a’a’a’a’h’c‘‘- h’h’h’h’c‘‘d‘‘-)

13-16 (=5-8) Endgültige Aufgabe: behagliches sich Einnisten in der (häuslichen) Harmonie.

Vorstehende Analyse ist im Kern wieder eine rein innermusikalische. Sie steht unter der Perspektive des Energetischen, des Kräftespiels, bei dem die melodische Bewegung analog zu einer räumlichen-physikalischen gesehen wird. Die beiden Kräfte sind die steigende Sekundbewegung und die fallende Terzenbewegung. Die stärkste Beharrungstendenz haben die Dreiklangsbrechungen. Selbst wenn sie aufwärts gerichtet sind, ‚stehen’ sie im Klang. Die bei der Beschreibung energetischer Vorgänge unvermeidliche Begrifflichkeit (bremsen, beschleunigen, anziehen, abstoßen, verharren, entfernen, annähern usw) bildet die Brücke zum Liedtext. z. B.: abwärts gleiten → sich treiben lassen → Bindungsaspekt. Der Übergang zwischen Beschreibung und Interpretation ist also fließend und organisch. Die konkreten Deutungen sind natürlich nicht objektiv und zwingend, aber im Kontext relativ plausibel. Bedeutung ist immer kontextgebunden, in der Musik noch mehr als in der Sprache.

Mahler: „Nicht wiedersehen!“
Die Textvorlage gehört zum gleichen Genre wie „Hänschen klein“ und „Das Erkennen“, ist aber älter. Es geht nicht um „Heile-Welt“-Suggestionen der Biedermeierzeit, sondern um die künstlerische Bewältigung des wirklichen Lebens mit seinen Verwerfungen.

1-2 Vorspiel, monotoner Einstieg mit der schwebenden Quint, „Ein-Ton-Musik“ mit den volksliedhaften Dubletten (Zweiton-Melismen)

1.Strophe (A):

3-10: Melodie: aus der Tiefe ansteigend von h bis zum d‘‘ (Auszug, Weggang, Abschied), dann zurücksinkend, entspannt zur parallelen Durtonart D-Dur sich wendend (Rückkehr, Wiedersehen). Der melodische Bogen versinnbildet die Zuspitzung auf den Punkt des Wiedersehens in nächsten Sommer. Vielleicht liegt deshalb der Spitzenton bei dem Wort „auf“, denn sprachmelodisch passt er da nicht hin. Vielleicht folgt er aber auch dem Bestreben Mahlers, den ‚unschuldigen’ Volkston zu treffen, denn bei Volksliedern (als Strophenliedern) findet man häufig solche Ungereimtheiten. Die Begleitung verstärkt den Volksliedton durch ihre Dienstmädchenterzen (bzw. –sexten). Die Quartenbegleitung (h-fis) könnte man als Andeutung eines folkloristisch-archaischen Quintborduns verstehen. Sie entpuppt sich aber später als Glockenklang, im Kontext des Liedes als Totengeläut. In T. 27 steht die Vortragsbezeichnung „Wie ferne Glocken“. Der erste katastrophische Einbruch erfolgt in T. 10 bei „(komm ich wieder zu) dir: statt der erwarteten Schlusswendung nach D-Dur schnellt die Melodie hoch zum cis‘‘, das von einem Dv begleitet wird. Die Heimkehr wird zum Menetekel.

11-16: Die Textzeile „Ade! Ade mein herzallerliebster Schatz!“ stammt von Mahler. Er fügt sie an die 1., 3. und 5. Strophe an. Schwere Seufzer (fallende Quarten und Quinten, in Takt11 in der Form der Schmerzfigur des ‚Neapolitaners’) kennzeichnen das „Ade“. Die Totenglocken-Quarte der Begleitung kommt also hier an die Oberfläche. In zwei langen Zügen gleitet die Melodie dann (in h-Moll) resignierend zurück zum tiefen Ausgangspunkt h, einem geisterhaft leeren Quintklang. Der a-h-c-fis-Klang auf „herzallerliebster“ (T. 15) ist ein besonders schmerzlicher Akzent.

2. Strophe (B = A^v)
Die 2. Strophe ist eine verknappte Variante der ersten. Die Melodik ist wieder als großer Bogen gestaltet. Harmonisch gerät sie aus dem Tritt. Wo man (T. 21) eine Wendung zur Paralleltonart D-Dur erwartet, biegt sie um in den bereich von F- Dur / d-Moll. Die Frage nach der Liebsten wird also wenig hoffnungsvoll gestellt. Besonders trostlos ist die über eine Oktave absinkende Schlusswendung mit dem harmonisch abseitigen Ton b, dem tiefsten Ton des Liedes überhaupt. Das Zwischenspiel führt die Abseitslinie mit sequenzierten Dubletten fort und und harmonisch zurück zum Fis (als Dominante der Grundtonart).

3. Strophe (A')

4. Strophe (B')

5. Strophe (C/A)
Ein seliges „Wiegenlied" in H-Dur: Stehen im H-Klang (stehende Klangfläche), Glockentöne leicht-getupft. Auch die Melodie umschreibt zunächst die Dreiklangstöne. Ab T. 56 erscheint eine melismatisch-fließende Melodie, die wörtlich wiederholt wird, so als ob man sie nicht loslassen wolle. Eine paradiesische Himmelsmusik, nicht getrübt von Spannungen, harmonischen Entwicklungen und Dissonanzen. Aber wie immer bei Mahler stehen sich auch hier (böse) Welt und (verklärte) Gegenwelt unversöhnlich gegenüber. Da wo der Text Abschied nimmt von „Glöcklein" und „Vöglein" und auf die Dunkelheit (ohne Sonne und Mond) verweist (T. 60), schlägt auch die Musik um in den alten elegischen Grundton. Und das abschließende „Ade" wird sogar noch gesteigert zum verzweifelten Aufschrei: In T. 64 erreicht die Melodie auf „herzallerliebster" den absoluten Höhepunkt, und nach dem resignativen T. 66 suggeriert der mit einem Tremolo unterlegte h-Moll-Schluss blankes Entsetzen.

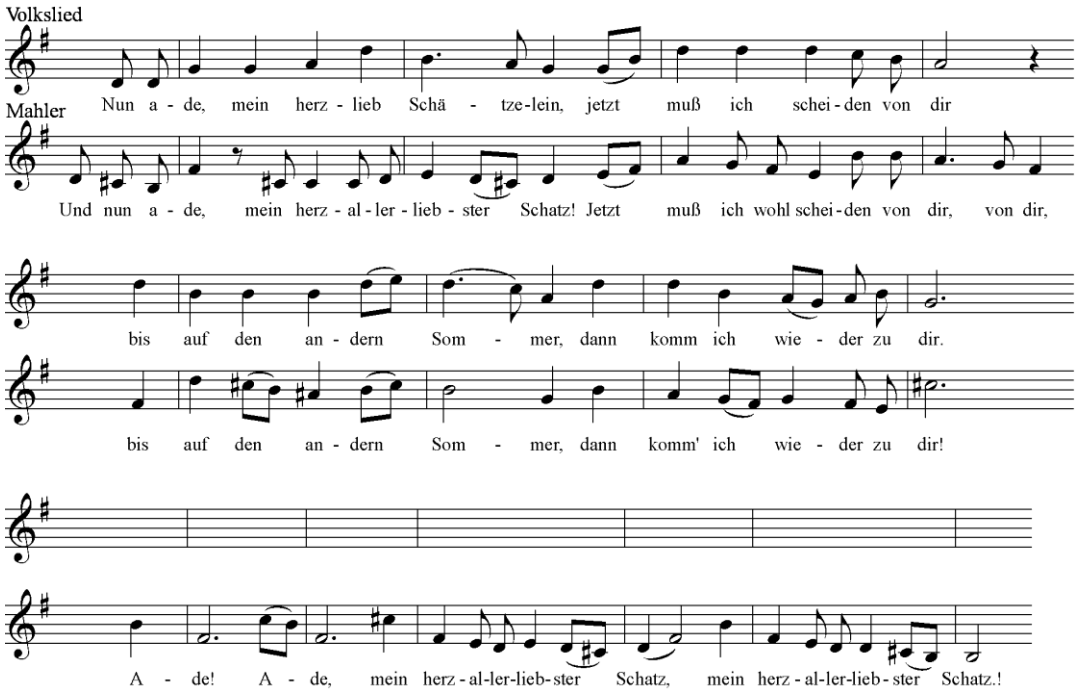
Zur Methode (Einstieg):
Ein ungerichtetes Hören ist in der Regel träge und nimmt – wenn das Gehörte nicht gerade abgelehnt wird - alles als gegeben hin. Nichts erscheint als interessant, bemerkenswert, überraschend oder fragwürdig. Die Fähigkeit, etwas Spezielles wahrzunehmen, wird stark gefördert durch Vergleichen. Ein farbiges Foto wirkt bunter neben einem schwarzweißen. Als Vergleichsobjekt dient in unserem Falle das Volkslied bzw. die Mahlervertonung. Noch wichtiger aber ist es, die eigenen Erwartungen als Vergleichsfolie zu nutzen. Hören besteht ja aus einer Serie von Vergleichsakten: aus dem schon Gehörten werden Vorentwürfe abgeleitet und diese mit dem dann tatsächlich Erklingenden verglichen. Es ist also wichtig im Unterricht viele Gelegenheiten zu solchen Vergleichsakten zu schaffen.
Man geht z. B. von dem Text der 1. Strophe des Volksliedes aus.

- Wie müsste eine Melodie aussehen, die zu diesem Text passt?
  Eigene ‚Entwürfe', eigene Melodieerfindung, zumindest verbale Charakterisierung, z. B.:
  a) traurig, bedrückt, langsame Bewegung, 4/4-Takt, Moll, … (→ Abschied); oder
  b) zuversichtlich, freudig, Dur, Dreiertakt … (→ Wiedersehensfreude), oder
  c) beides müsste zum Ausdruck kommen.

Auf der Folie solcher Erwartungen wird die Volksliedmelodie präsentiert und gesungen. Überraschung: Sie entspricht keinem der erwarteten Typen, sondern bewegt sich in einem etwas indifferenten Zwischenbereich. Der Anfang signalisiert mit den zwei Quartsprüngen, die den ganzen Oktavrahmen umgreifen, Aufbruchstimmung und Zuversicht – das ist als Abschiedsgeste etwas verwunderlich -, dann dominieren schwebende und sinkende Melodielinien, und das gerade an der Stelle, wo von der Heimkehr die Rede ist. Wie passt das zum Text? Der Text ist der Melodie nachträglich unterlegt worden. Deshalb ist es kein Wunder, das man keine genauen Entsprechungen findet. Allerdings könnte man das allgemeine Melodiekonzept Aufstieg/Aufbruch – Zurückfallen/'Wiederkehr' durchaus als geeigneten Träger für einen Text ansehen, der von Abschied und erhoffter Heimkehr handelt.

- Wie geht die Geschichte nach den bisherigen Erfahrungen mit dem Lied in den folgenden Strophen wohl weiter?

Wahrscheinlich werden nur wenige eine Katastrophe erwarten.
Auf der Folie des Volksliedes und der dazu angestellten Überlegungen und Deutungen ‚spricht' Mahlers Melodie sehr deutlich:



Sie hat ein ähnliches Bewegungsmuster (Viertel, Achtel, Zweiton-Melismen), zeigt aber mehr Emotionen und rhetorische Gesten, z. B. bei der Wiederholung des „von dir". Die Melodie wirkt gedrückter, steht in Moll. Das Aufsteigen vollzieht sich keineswegs schwungvoll, sondern langsam und zäh - es symbolisiert eher den ‚aufsteigenden' Schmerz. Dann folgt – nach dem auffallenden Aufwärtssprung der kleinen Sexte[4] – ein ebenso langsamer Abstieg. Bruch am Schluss (T. 8) das „zu dir" ist ein Aufschrei, nach dem man nichts Gutes mehr erwartet. Überwältigt von schmerzlichem Gefühl wird nun die Anfangszeile des Textes frei wiederholt, mit fallenden – statt steigenden – Quarten und einem resignierenden Abwärtsgang. Wer so singt/spricht, glaubt nicht an eine Heimkehr.

Wenn man nun den ganzen Text liest und Mahlers Vertonung insgesamt sich anhört/anschaut wird vieles noch klarer, vor allem auch die Rolle der auskomponierten Begleitung, die die ganze Aussage noch einmal dramatisch zuspitzt.

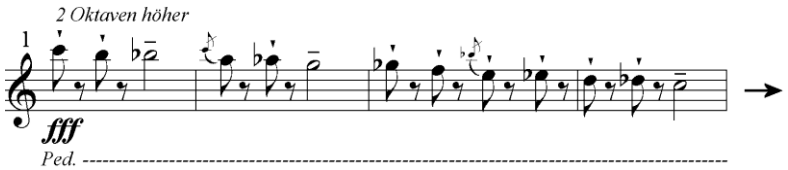
Der Vergleich mit Mahlers Vertonung wirft ein wichtiges Schlaglicht zurück auf das Volkslied. Die Volksliedmelodie enthält keinen (subjektiven) Kommentar zum Gedicht. Das ist nicht ihre Funktion. Ihre Aufgabe ist es, das Erzählte aus der konkreten Alltagswelt herauszuheben, den Raum zu markieren, in dem es angesiedelt ist: Es ist eine mythische Geschichte, ein exemplum menschlichen Schicksals, das dem Verständnis der Welt und der Bewältigung des konkreten Lebens dient. Es geht also nicht um Persönliches, Änderbares, Beeinflussbares. Deshalb spielt die Passung der Musik auf den Inhalt keine so entscheidende Rolle. Finsterste Moritaten werden oft zu harmlos-schönen Melodien gesungen.

Bei Mahler dagegen wird die Welt nicht mehr hingenommen wie sie ist, sondern es wird Einspruch erhoben. Schon der Text wird durch die Interjektionen verfremdet, zugespitzt in eine bestimmte Richtung. Gerade durch die Verfremdung des alten Musters bekommt Mahlers Aussage ihr Schärfe und Wucht.

Helmut Lachenmann: „Hänschen klein" aus „Ein Kinderspiel", 1982

> Obwohl für meinen Sohn David geschrieben und - in Teilen - von meiner damals siebenjährigen Tochter Akiko zum ersten Mal öffentlich gespielt, ist Kinderspiel keine pädagogische Musik und nicht unbedingt für Kinder. Kindheit und daran gebundene musikalische Erfahrungen sind tiefer Bestandteil der inneren Welt jedes Erwachsenen. Im übrigen sind diese Stücke entstanden aus den Erfahrungen, die ich in meinen letzten größeren Werken (Tanzsuite mit *Deutschlandlied und Salut für Caudwell)* entwickelt hatte, nämlich Erfahrungen strukturellen Denkens, projiziert auf bereits vertraute, in der Gesellschaft bereits vorhandene Formen und Muster wie etwa Kinderlieder, Tanzformen und einfachste grifftechnische Modelle. Wichtig erschien mir also, die in meinen Stücken angebotene Veränderung des Hörens und des ästhetischen Verhaltens hier nicht in einen Bereich des Abstrakten zu verdrängen, sondern mit der „Provokation" dort zu beginnen, wo der Hörer (wie auch der Komponist) sich zuhause fühlt, wo er sich geborgen weiß. Was herauskommt, ist leicht zu spielen, leicht zu verstehen: ein Kinderspiel, aber ästhetisch ohne Kompromisse …
>
> Vor hundertfünfzig Jahren ließ Georg Büchner seinen Woyzeck sagen:
> „Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einen, wenn man hinabsieht." Kunst heute muss sich entscheiden, ob sie den Blick in solchen Abgrund vermitteln, aushalten, lehren und ihr Selbstverständnis durch solche Erfahrung prägen lassen will, oder ob sie durch Missbrauch und unter Berufung auf eine zurechtinterpretierte Tradition das Wissen um den Abgrund verdrängen und sich die Werke der Tradition als warme Bettdecke über den Kopf ziehen will. …
> Und so ist es ein feiner und gar nicht so kleiner Unterschied zwischen der Musik, die „etwas ausdrückt", die also von einer vorweg intakten Sprache ausgeht, und dem Werk, welches „Ausdruck" ist, also gleichsam stumm zu uns spricht wie die Falten eines vom Leben gezeichneten Gesichts. …
> Gerade in einer Zeit der inflationären Sprachfertigkeit, der billig abrufbaren Expressivität, empfinden wir umso stärker die Bedeutung von Sprachlosigkeit in Bezug auf das, was unsere Zeit uns an inneren Visionen und Empfindungen zumutet und abfordert. …
> Musik als sprachlose Botschaft von ganz weit her - nämlich aus unserem Innern.
> Covertext zu „Ein Kinderspiel"[5]

Analyse:
Die erste Strophe des Kinderliedes - und zwar deren rhythmische Struktur – bildet das Rückgrad des Stückes von Takt 1-16. (Man kann beim Hören also den allseits bekannten Text mitdenken.)

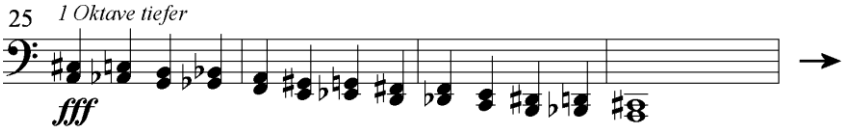


(Häns chen klein, ging al - lein in die wei – te Welt hinein)

Danach wird der Rhythmus der beiden letzten Zeilen (T. 9-16) noch einmal wiederholt (.Aber Mama weinet sehr …… läuft nach Haus geschwind"). Dann verliert sich die strenge rhythmische Kontur und wird zum haltlos-gleitenden Gleichlauf von Vierteln (T. 25 ff.).

[4] In der barocken Figurenlehre würde man hier von einer Ekphonesis (Exclamatio) - einer schmerzlichen Ruffigur - sprechen.

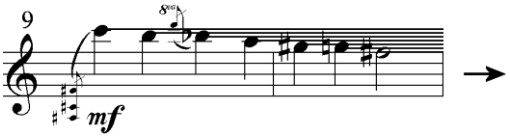
[5] CD „helmut lachenmann. piano music. marino formenti", WWE 1CD 20333, 2003:
Noten: Helmut Lachenmann: Ein Kinderspiel für Klavier, Wiesbaden 1982, Edition Breitkopf 8275



Ganz verliert aber auch diese Stelle nicht den Zusammenhang mit der dichten Struktur des Ganzen, denn auch diese letzte Abwärtslinie umfasst wie der Anfangsteil (T. 1-4) 13 Töne, füllt also wie dieser den Oktavrahmen aus.
Das Stück hat einen extremen Ambitus: höchster (c^5)und tiefster Ton (A_2) des Instruments sind Ausgangs- und Zielton. Die Verbindung wird hergestellt in einem stetigen chromatischen Abwärtsgang.

Der Satz beginnt mit dem einstimmigen „Ein-Finger-Spiel“ eines Kindes. Die Vortragsart ist extrem laut (fff), staccato und marcato.

In T. 9-12 entstehen aus der einstimmigen Linie durch das Halten der angeschlagenen Töne Sukzessivcluster.



(A - ber M a – ma weint so sehr)

Das Legato, die reduzierte Lautstärke (mf), die verschwimmenden Konturen sind wohl ein deutlicher Hinweis auf eine semantische Beziehung zum Text (‚weiche’ Mutter versus frech-auftrumpfendes Hänschen?).

An dieser Stelle wird überdeutlich, wie die Beschreibung in sich schon die Deutung enthält. Die sachlichen Begriffe - fff, staccato, marcato gegenüber mf, legato, verschwimmende Kontur - werden im Kontext des Stückes und seiner Beziehung zum Lied zu semantischen Aussagen, wenn man sich den dadurch ausgelösten Assoziationshorizont (Mutter, weich, Hänschen, in die Welt hinaus …) bewusst macht.

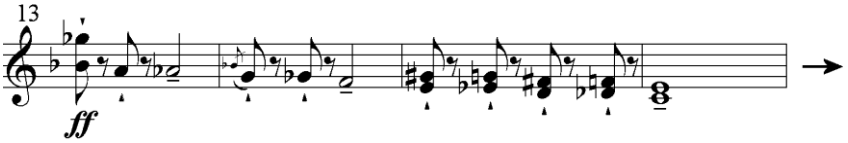
Ab T. 15 verdickt sich die Linie zu großen Terzen (verfremdete ‚Küchenmädchenterzen’?).

Die bisherige Analyse der Grob- oder Gerüststruktur legt noch weitere semantische Komponenten nahe:
Der riesige chromatische Abwärtsfang erinnert an einen überdimensionierten passus duriusculus, einen schmerzlichen Abwärtsgang. In der Strenge der Struktur liegt etwas Zwangsläufiges, Unaufhaltsames, Gewaltsames. Begriffe wie Katastrophe, Absturz, Vernichtung erscheinen am Horizont.[6]

An der Stelle, (T. 25), wo die Abwärtslinie konturlos im dunkeln Orkus versinkt, setzt die chromatische Linie in der Oberstimme von neuem mit dem höchsten Ton (c^5) ein, allerdings doppelt augmentiert und sich (beim as^4) auflösend. Sie kann nichts mehr restituieren oder aufhalten.

Eine wichtige 2. Strukturebene neben der chromatischen Linie ist die – ebenfalls fallende - Ganztonleiter, deren Töne im Notentext als kurze Vorschläge auftreten. Sie beginnt mit c^5 in T. 1 und geht über eine Oktave bis zum c^4 in T. 11. Im drittletzten Takt des Stückes setzt, im Zusammenhang mit dem Restitutionsversuch der chromatischen Leiter, auch die Ganztonleiter wieder ein, verstummt aber dann ebenfalls.

Der wichtigste Ton des Stückes ist das „fis“. Er ist die Mitte der beiden C-Leitern. Als Tritonus ist er bedeutungsgeladen: mittelalterlicher „diabolus in musica“ und spätere Figur des Grauens und des Schmerzes. Relativ unabhängig von den bisher analysierten Strukturen tritt er auffallend an drei Stellen auf: In T. 9 leitet er in Gestalt eines Fis-Dur-Sextakkords – in der ‚Mitte’ der Klaviatur - in Form eines kurzen Vorschlags die 2. Strophenhälfte ein („Aber Mama weinet sehr“). Hat diese eindeutige Beziehung des „fis“ zur Mutter eine sarkastische Komponente [die „fi(e)s(e)“ Mutter]? Darauf könnte hinweisen, dass die enharmonische Umdeutung dieses Klanges (die Sexte ges/b) in T. 13 – ist die Zahl 13 an dieser Stelle etwa auch kein Zufall? - die Rückkehr zum harten Staccatostil des 1. Teils markiert.



Und am Schluss, nachdem alle anderen Linien versunken sind bzw. abgebrochen wurden, klingen als Reflex des Ganzen die stumm gedrückten Tasten b-es-ges nach – wieder ein fis/ges-Klang, jetzt in der Form des Moll-Quart-Sextakkords. Die zentrale Bedeutung des „fis“, vielleicht auch der Zahl 13, ergibt sich strukturell aus dem Anfang. Die beiden Anfangszeilen umfassen 13

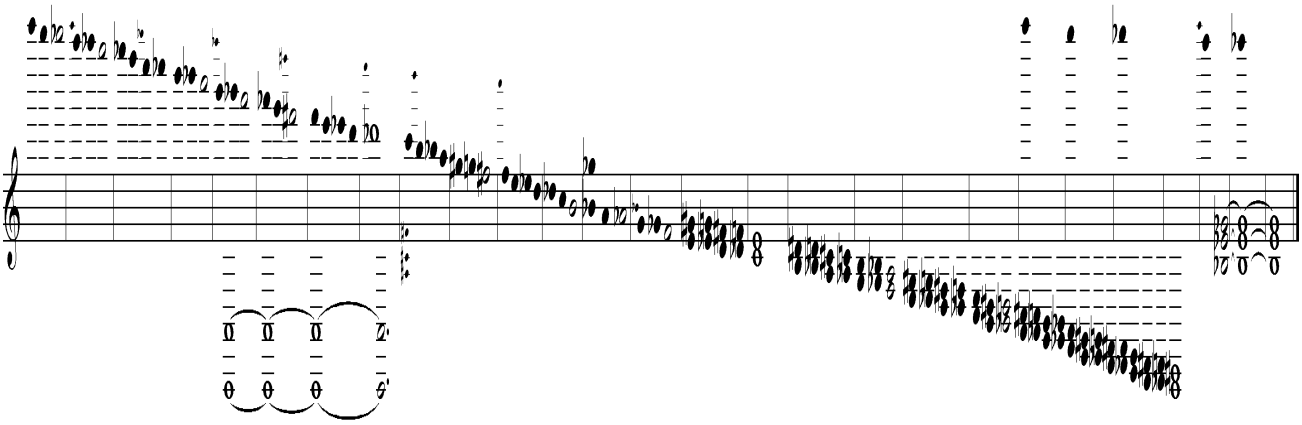
[6] Schon einmal hat das Lied „Hänschen klein“ eine solche Funktion gehabt, in der deutschen Fassung von Stanley Kubricks Film „2001- Odyssee im Weltraum“, 1968. (Wurde Lachenmann davon vielleicht angeregt?)
Die USA haben das Raumschiff Discovery mit einer wissenschaftlichen Mission in den Weltraum geschickt. An Bord sind die Astronauten Poole und Bowman, drei weitere Kollegen, die in Tiefschlafkammern liegen, sowie der Computer HAL 9000, der mit einer synthetischen Persönlichkeit ausgestattet ist und das Raumschiff autonom steuert. Als einziger an Bord kennt der Computer die wahre Bestimmung des Unternehmens – die Suche nach weiteren Spuren im Zusammenhang mit dem Monolithen auf dem Mond. Dieser Computertyp gilt als absolut perfekt – unfähig, den geringsten Fehler zu machen. Doch tatsächlich scheint HAL ein Fehler zu unterlaufen, als er eine offenbar voll funktionsfähige Baugruppe als schadhaft analysiert und zum Austausch vorschlägt. Poole und Bowman wollen verhindern, dass die Maschine ihre Mission gefährdet und beschließen sie abzuschalten. Als HAL davon erfährt, sieht er seinerseits die Mission in Gefahr und tötet Astronaut Poole auf dessen Wartungsspaziergang außerhalb des Raumschiffes. Ebenso schaltet er die Lebenserhaltungssysteme der drei tiefschlafenden Kollegen ab. Der Astronaut Bowman kann sich retten, und es gelingt ihm, HAL zu überlisten und stillzulegen. Während er schrittweise abgeschaltet wird, scheint HAL fast Emotionen zu empfinden. Er berichtet von einem Gefühl der „Angst“, und erinnert sich an Bruchstücke aus seiner 'Kindheit', unter anderem an ein Lied, das ihm sein "Schöpfer"-Ingenieur beibrachte. Er beginnt dieses triviale Kinderlied zu singen - im Originalfilm „Daisy“, in der deutschen Fassung „Hänschen Klein“ -. Während er singt, verlöschen HALs Funktionen nach und nach und seine Stimme wird schwächer, langsamer und immer tiefer, ein Effekt, der durch verlangsamte Bandgeschwindigkeit erreicht wird.

Silben und damit 13 Töne. Sie füllen damit den Oktavrahmen $C^5 – C^4$. Dessen Mitte ist das „ges“ (= fis), das die 2. Zeile einleitet: „in die weite Welt hinein“. Diese Zeile (T. 3-4) wird also zu dem zentralen Strukturkern des Stückes, denn sie markiert auch schon den Tritonus-Rahmen ($ges^4 – c^4$) und enthält mit den Tönen b, es und des alle Bestandteile der Mehrtonklänge, die mit dem Ton fis gebildet werden (ais-cis-fis, b-ges und b-es-ges). Im Text benennen diese Zeile („in die weite Welt hinein“) und ihr Gegenpol „Aber Mama weinet sehr“ (T. 9-10) den Kernkonflikt. Genau das geschieht auch in Lachenmanns Stück, denn in Takt 9 erscheint die gleiche Konstellation wieder in dem Sukzessivcluster $c^3 – fis^2$ („Aber Mama weint so sehr“). Als obere Hälfte der chromatischen C-Leiter setzt er sich einerseits von T. 3-4 ab, wo die untere Oktavhälfte (ges-c) benutzt wurde. Andererseits wird in dieser strukturellen Beziehung die unaufbrechbare Einheit der beiden Aspekte deutlich.

Eine wichtige Materialebene sind Klangmanipulationen bis hin zum Geräusch. Von Anfang an sorgt das liegende Pedal für komplexe Klangmischungen. An seiner Stelle oder gleichzeitig mit ihm führen stumm gedrückt Tasten zu sensiblen Resonanzwirkungen. Über die Sukzessivcluster wurde schon gesprochen.

Das Stück, das hat die Interpretation gezeigt, ist – nimmt man die Aussagen der oben angeführten Lachenmann-Texte hinzu - eine (kritische) Auseinandersetzung mit der Rolle, die „Hänschen klein“ als „zurechtinterpretierte Tradition’ gespielt hat und spielt. Das Stück soll das „Wissen um den Abgrund“, das in der Tradition verdrängt wurde, freilegen und ihm künstlerische Gestalt geben. Letzteres ist das Wichtigste: Das Stück geht nicht in der angesprochenen Semantik auf, es ist mehr: ‚schöne’, gelungene Musik – faszinierend in der fantasievollen Konsequenz der Struktur, bewundernswert hinsichtlich der Kreativität im Klanglichen, aufrüttelnd durch die Suggestivität seiner Ausdrucksgestik und anregend für die Ideen-Produktion beim Rezipienten.

Grafische Verdeutlichung der Raumstruktur des Stückes



Ein feste Burg ist unser Gott
Luther schrieb das Lied 1527 als Trostlied in einer Zeit, die in Angst vor dem Weltuntergang, der Türkengefahr und der ewigen Verdammnis lebte. Er selbst war in diesem Jahr todkrank, machte sich Sorgen um die bevorstehende Niederkunft seiner Frau, und beim Pestausbruch in Wittenberg wurde sein Haus zum Hospital. Er schrieb (1527): „Einen (Trost) haben wir, dass wir wenigstens Gottes Wort noch besitzen, ob der Satan auch die Leiber verschlingt“ (Zit. nach: Ein feste Burg, Dresden 1917, S. 25). Bald schon wird das Lied auch als protestantisches Kampf- und Siegeslied empfunden und eingesetzt, vor allem dann im 30-jährigen Krieg. Liturgisch gehörte es aber weiter zum Sonntag Oculi (Fastenzeit). Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts wird es dem Reformationstag (31.10.) zugeordnet und damit zum „Trutz-Lied“. 1817 auf dem Wartburgfest stand das Lied im Dienst der Freiheitsbewegung. Andererseits diente es im 19. Jahrhundert der „inneren Aufrüstung“ der Soldaten. Im 1. Weltkrieg wird es zum Kampflied gegen den bösen „Erbfeind“ Frankreich. Das „Reich Gottes“ der 4. Strophe wird damit quasi zum „Deutschen Reich“. Die zwiespältige Rezeption des Liedes dauert bis heute an: Nach dem Anschlag auf das World Trade Center (11.09.2001) gab es Streit darüber, ob es beim Gedenkgottesdienst in der Washington National Cathedrale am 14.09.2001 gesungen werden sollte: Wurde der Choral hier in einer „Gott-mit-uns“-Mentalität als Kampflied missbraucht oder bot das Singen dieses Liedes eine Möglichkeit, „ruhig, meditativ, langsam und ausdrucksvoll" den hilflosen Gefühlen entgegenzutreten. (FAZ 07.05.2003, S. N 3)
Die neuere Fassung zeigt das Lied in einem geraden, gleichmäßigen Takt. Nur so kann es überhaupt als „marschierendes“ Triumphlied aufgefasst werden. In dieser äqualisierten Form wurde das Lied - mit geringfügigen Varianten - schon im 17. Jahrhundert gesungen. Auch in Bachs berühmter Kantate 80 („Ein feste Burg“) erscheint es so ähnlich. Zur Lutherzeit waren die Melodien noch rhythmisch freier. Die ursprüngliche Gestalt des Liedes ist sehr unregelmäßig, nicht leicht zu singen und von daher für demagogische Zwecke ungeeignet. Beim rhythmischen Sprechen des Textes kommt man ins „Stolpern“ bei „der alt böse Feind“. Die Welt Gottes (Zeilen 1-4) ist in „Ordnung“, die des Teufels (Z. 5-8) in Unordnung (diabolus = Verwirrer). Dass die beiden Schlusszeilen sich dem gleichmäßigen jambischen Rhythmus der 4 Anfangszeilen anpassen, obwohl noch vom Teufel die Rede ist, könnte ein Zeichen für die überlegene Macht Gottes sein.
In der Melodie wird der Gegensatz noch deutlicher. Es gibt eine Macht ‚von oben’ und eine dagegen sich erhebende Macht ‚von unten’. Die Melodie füllt vom Hochton c’’ aus zunächst den oberen Raum. In der 2. Zeile durchläuft sie in einer geradlinigen Abwärtsbewegung den gesamten Tonraum bis zum Tiefton c’. Gottes Macht ist ‚allumfassend’. Beide Zeilen entsprechen sich in den Notenwerten. Auch die Wiederholung der Melodie (Zeilen 3-4) befestigt die klare Ordnung. Die Teufelszeilen (5-8) zeigen schon im Notenbild ein großes Durcheinander. Sie sind verschieden, ungleich lang und alle kürzer als die Gotteszeilen. Die Melodie beginnt beim Tiefton c’ und windet sich dann wie eine Schlangenlinie um die Mittelachse g’ (Schlange = Teufel). Die folgende Zeile beginnt wieder beim Tiefton, reckt sich dann aber nach einem gewaltigen Sprung zum Hochton c’’ auf. Sie setzt sich sozusagen wie Luzifer an die Stelle Gottes (Jes 14,13). Doch dann bröckelt die Macht des Bösen. Die melodische Linie fällt - wieder in einer Art Schlangenbewegung - in sich zusammen. In der vorletzten Zeile erscheint wieder der jambische Rhythmus aus dem Gottesteil. Die Schlusszeile entspricht musikalisch wörtlich der 2. und 4. Das Gottesthema hat das letzte Wort. Die abwärts gerichtete Tonleiter ist wie ein Pendant zu St. Michaels Speer auf Dürers Holzschnitt von 1498.
Die Aufnahme der Osiander-Fassung (1586) lenkt in ihrer lebendigen Rhythmik und klaren Durchhörbarkeit das Ohr auf die differenzierte Wahrnehmung des Wortes. Dadurch werden viele Details der Komposition deutlich, z. B. dass die Dehnung der eigentlich kurzen Textsilbe (fe-)ste und das Melisma auf un-(ser) den Textgehalt profilieren. Auch durch die strophenweise wechselnde Besetzung wird das Hören immer wieder stimuliert. Die Aufnahme aus Washington mit der neueren Fassung präsentiert sich im heute üblichen Stil: das machtvolle „Orgelbrausen“, der kräftige Gemeindegesang und der lange Nachhall in der großen

Kathedralkirche schaffen eine religiös-stimmungshafte Atmosphäre des Aufgehoben- und Erhobenseins. Keine der beiden Fassungen erhärtet von sich aus den Verdacht der politisch-militärischen Indienstnahme.

1. Ein' feste Burg ist unser Gott, Ein gute Wehr und Waffen; Er hilft uns frei aus aller Not, Die uns jetzt hat betroffen. Der alt' böse Feind, Mit Ernst er's jetzt meint, Groß' Macht und viel List Sein' grausam' Rüstung ist, Auf Erd' ist nicht seinsgleichen.	3. Und wenn die Welt voll Teufel wär Und wollt uns gar verschlingen, So fürchten wir uns nicht so sehr, Es soll uns doch gelingen. Der Fürst dieser Welt, Wie sau'r er sich stellt, Tut er uns doch nichts, Das macht, er ist gericht', Ein Wörtlein kann ihn fällen.
2. Mit unsrer Macht ist nichts getan, Wir sind gar bald verloren; Es streit' für uns der rechte Mann, Den Gott hat selbst erkoren. Fragst du, wer der ist? Er heißt Jesu Christ, Der Herr Zebaoth, Und ist kein andrer Gott, Das Feld muss er behalten.	4. Das Wort sie sollen lassen stahn Und kein'n Dank dazu haben; Er ist bei uns wohl auf dem Plan Mit seinem Geist und Gaben. Nehmen sie den Leib, Gut, Ehr', Kind und Weib: Lass fahren dahin, Sie haben's kein' Gewinn, Das Reich muss uns doch bleiben.

Biblischer Hintergrund:

Psalm 46

1 [Für den Chormeister. Von den Korachitern. Nach der Weise «Mädchen». Ein Lied.]
2 Gott ist uns Zuflucht und Stärke, / ein bewährter Helfer in allen Nöten.
3 Darum fürchten wir uns nicht, wenn die Erde auch wankt, / wenn Berge stürzen in die Tiefe des Meeres,
4 wenn seine Wasserwogen tosen und schäumen / und vor seinem Ungestüm die Berge erzittern. Der Herr der Heerscharen ist mit uns, / der Gott Jakobs ist unsre Burg. [Sela]
5 Die Wasser eines Stromes erquicken die Gottesstadt, / des Höchsten heilige Wohnung.
6 Gott ist in ihrer Mitte, darum wird sie niemals wanken; / Gott hilft ihr, wenn der Morgen anbricht.
7 Völker toben, Reiche wanken, / es dröhnt sein Donner, da zerschmilzt die Erde.
8 Der Herr der Heerscharen ist mit uns, / der Gott Jakobs ist unsre Burg. [Sela]
9 Kommt und schaut die Taten des Herrn, / der Furchtbares vollbringt auf der Erde.
10 Er setzt den Kriegen ein Ende / bis an die Grenzen der Erde; er zerbricht die Bogen, zerschlägt die Lanzen, / im Feuer verbrennt er die Schilde.
11 «Lasst ab und erkennt, dass ich Gott bin, / erhaben über die Völker, erhaben auf Erden.»
12 Der Herr der Heerscharen ist mit uns, / der Gott Jakobs ist unsre Burg. [Sela]

Brief des Apostels Paulus: Eph 6,10-10

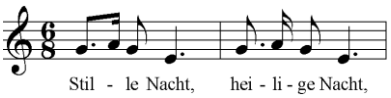
Aufruf zum Kampf
10 Und schließlich: Werdet stark durch die Kraft und Macht des Herrn!
11 Zieht die Rüstung Gottes an, damit ihr den listigen Anschlägen des Teufels widerstehen könnt.
12 Denn wir haben nicht gegen Menschen aus Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern gegen die Fürsten und Gewalten, gegen die Beherrscher dieser finsteren Welt, gegen die bösen Geister des himmlischen Bereichs.
13 Darum legt die Rüstung Gottes an, damit ihr am Tag des Unheils standhalten, alles vollbringen und den Kampf bestehen könnt.
14 Seid also standhaft: Gürtet euch mit Wahrheit, zieht als Panzer die Gerechtigkeit an
15 und als Schuhe die Bereitschaft, für das Evangelium vom Frieden zu kämpfen.
16 Vor allem greift zum Schild des Glaubens! Mit ihm könnt ihr alle feurigen Geschosse des Bösen auslöschen.
17 Nehmt den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, das ist das Wort Gottes.
18 Hört nicht auf, zu beten und zu flehen! Betet jederzeit im Geist; seid wachsam, harrt aus und bittet für alle Heiligen,
19 auch für mich: dass Gott mir das rechte Wort schenkt, wenn es darauf ankommt, mit Freimut das Geheimnis des Evangeliums zu verkünden,
20 als dessen Gesandter ich im Gefängnis bin. Bittet, dass ich in seiner Kraft freimütig zu reden vermag, wie es meine Pflicht ist.

Händel: Die Verkündigungsszene (Messias)

Händel wirkte in London vor allem als Opernkomponist. In seinem letzten Lebensabschnitt wandte er sich der Komposition von Oratorien zu. Im Unterschied zur Oper sind die Texte des Oratoriums in der Regel der Bibel entnommen und werden nicht theatermäßig, sondern konzertant aufgeführt. Das Werk entstand während einer Schaffenskrise im Jahr 1741. Da er in London damals angefeindet wurde, fand die Uraufführung 1742 auf Einladung des Duke of Devonshire in Dublin im Rahmen mehrerer Wohltätigkeitskonzerte statt. Sie wurde ein beispielloser Publikumserfolg. Händel verzichtete auf das hohe Honorar und widmete es wohltätigen Zwecken, wie er es auch später immer bei der Aufführung des *Messias* tat. Für Händel war dieses Werk ein ganz besonderes, nur Gott geweihtes.
Im *Messias* geht es um die messianischen Verheißungen, Geburt, Tod und Auferstehung Jesu und seine Verherrlichung. Händel verleugnet im *Messias* nicht seine in der Opernkomposition entwickelten Fertigkeiten zu suggestiv-plastischer musikalischer Gestaltung. Er gestaltet den biblischen Bericht als (fast opernhaften) szenischen Ablauf, der eine plastische Vorstellung von der Begegnung zwischen Himmel und Erde vermittelt. Damit steht diese Szene in der langen Tradition des Krippenspiels, das sich dem Geheimnis der Inkarnation nicht theologisch-deutend, sondern ganzheitlich-erfahrend nähert. Franz von Assisi war es, der als erster am 25. 12. 1223 im italienischen Greccio die biblische Darstellung realistisch mit Ochs und Esel in einem echten Stall „aufführen“ ließ. Sein Ziel war es, sich in die Niedrigkeit und Armut des Heilands mit allen Sinnen und tiefer gefühlsmäßiger Anteilnahme hineinzuversetzen. Das entsprach ja auch der Zielsetzung seines Ordens der „fratres minores“ (‚minderen Brüder’). Nicht in erster Linie Intellekt und Erkenntnis führen nach seiner Meinung zu Gott, sondern Liebe und mystische Vereinigung.
(Text von Herrn Trutwin, wenn Platz)
Der Text der Engelszene (Lk 2, 8-14) ist ein Ausschnitt aus dem Weihnachtsevangelium nach Lukas (2, 1-20), das zu den bekanntesten und dichtesten Texten des Neuen Testaments zählt. Hier (11) wird die Geburt des „Messias" (griech.: „Christus") verkündet, nach dem Händels Werk benannt ist. Der Ausschnitt selbst ist die religiöse Interpretation der in den vorangehenden Zeilen erzählten Geburt des Kindes in der Krippe. Es wird offenbar, dass das, was dort ganz unauffällig fernab von den bedeutenden Orten der Welt geschehen ist, einen unerhörten Sinn hat. Das unscheinbare arme Krippenkind von Bethlehem ist der Sohn des Höchsten und der Retter der Welt. Man sieht diesem Kind seine einzigartige Würde nicht an. Diese gute Botschaft zu verkünden ist Sache der Engel,

die in diesem Textteil, wie so oft in der Bibel, die Deuter der Ereignisse sind, die wir beobachten können („angelus interpres"). Die Ersten, die es in jener Nacht erfahren, sind die armen Hirten, die bei ihren Schafen wachen.

In der **Pifa** ahmt Händel die Hirtenmusik (Pastoralmusik) der Pifferari nach. Die beiden oberen Stimmen enthalten die Melodie des Pifferospielers und die Begleitstimme des Dudelsackspielers, im Bass sieht man die lang gehaltenen Borduntöne (= Haltetöne) des Dudelsacks. Die Streichinstrumente imitieren mit den vielen Trillern (tr) die kieksende Tongebung dieser Instrumente nach. Auch der Rhythmus ist typisch für (sizilianische) Hirtenmusik: den Dreierrhythmus mit (häufig) punktierter erster Note nennt man „Siciliano". In vielen Weihnachtsliedern findet man ihn, z. B. in *Stille Nacht*.



Die friedliche Hirtenszene mit den tiefen Liegetönen ist Symbol der „Erde". Sie bildet die Folie zum glanzvollen Auftritt der „Himmlischen".

Im folgenden **Recitativo** wird der Liegeton deshalb beibehalten.

Beim Auftritt des Engels bzw. der Engel im **Accompagnato (Andante)** wird die tiefe Tonlage verlassen - das untere Liniensystem ist fast leer. In der ‚Höhe' vernimmt man schnelle Violinfiguren, die als Lichtschimmer oder als schwirrende Flügelschläge gedeutet werden können.

Ähnliches gilt für das **2. Accompagnato**. Anders ist hier das Tempo (Allegro = lebhaft, vorher: Andante = gehend). Auch die Violinfiguren haben sich geändert: an die Stelle der großen „Flügelschläge" treten engere (auf- und abschwingende) Figuren. Sie ‚malen' die schwirrende Menge der himmlischen Heerscharen. Das Verharren auf der Höhe sieht man auch in den fast endlos repetierten Tönen der Unterstimme.

Auch der abschließende **Chorus** ist geprägt von dem Gegensatz zwischen der hellen, bewegten Himmelssphäre und der dunklen, unbewegten Erde. Die Violinfiguren bewegen sich nun in Richtung Erde. Der Chor der Engel singt ohne Bassstimme. Nach wie vor ist das untere Liniensystem fast leer. Die Tompeten und Pauken verleihen dieser himmlischen Sphäre Kraft und herrscherlichen Glanz. Es handelt sich offenbar nicht um niedliche Putten-Engel, sondern um große, machtvolle Wesen. In krassem Gegensatz dazu steht das folgende *and peace on earth*: Es singen nur tiefe Männerstimmen, und zwar auf einem einzigen Ton (Liegeton). Die rhythmische Bewegung ist langsam, träge (lange Notenwerte). Der Orchesterglanz ist weg, die tiefen Instrumente spielen nur den Ton des Chores mit. (In der Musik nennt eine solche „Ein-Tönigkeit" unisono.) Wichtig ist auch die Pause zwischen der Engelsmusik und der Musik der Erde: beide Sphären sind getrennt, haben (noch) nichts miteinander zu tun. Bei dem letzten Wort (earth) setzt im Orchester eine leise zitternde Bewegung ein. Beginnt sich da doch etwas zu regen?
Die Stelle wird wiederholt, mit wichtigen kleinen Änderungen: die Engel schweben noch tiefer, und die Musik der Erde rückt deutlich höher. Die beiden Sphären nähern sich an.

Dadurch wird der im nächsten Abschnitt formulierte Gedanke vorbereitet: *good will towards men*. Das Heil erreicht die Menschen. Die beiden bisher getrennten Sphären vereinen sich hier. E i n Thema - in der Notation durch die schraffierten Linien gekennzeichnet - durchzieht das Ganze. In allen Stimmen tritt es – entfernt an einen Kanon erinnernd – immer wieder auf. Dabei warten die das Thema aufgreifenden Stimmen meist gar nicht, bis die vorhergehende Stimme zu Ende gesungen hat. Sie fallen sich – wie das in der Begeisterung ganz natürlich ist - ins Wort. Dadurch dass die tiefen Stimmen beginnen und der Tonhöhenverlauf sich immer höher schraubt, ergibt sich eine allumfassende Geste. Es ist ein fast treppenartiger ‚Aufstieg' zum nun wiederholten *Glory to God*, der Reprise (= veränderten Wiederholung) des Ganzen. Der Engelchor ist nun nicht mehr abgetrennt von der „Erde", sondern mit ihr verbunden. Wenn man genau hinhört – die Reprise ist im Notenbeispiel nicht mehr erfasst – stellt man fest, dass bei der Himmelsmusik die tiefen Bassstimmen nun beteiligt sind und dass bei der *on earth*-Stelle der Chor nicht mehr unisono singt, sondern in einem mehrstimmigen Satz. Am Schluss ‚verschwinden' die Engelsfiguren – immer leiser werdend und in Pausen verklingend – in der „Höhe", aus der sie gekommen sind.

Patrick Nuo: Girl in the moon (2004)
Der Text greift romantische Mondscheinszenarien auf. Auch religiöse Motive durchziehen ihn („Wunderbar", „Engel" usw.). Er lässt auch biblische Assoziationen zu. Die Freude an der Geliebten kann von weitem an die erotische Liebe zweier junger Menschen erinnern, wie sie im alttestamentlichen Hohenlied beschrieben wird. Man mag auch an die apokalyptische Frau im letzten Buch der Bibel denken: „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt."(Offb 12, 1). Diese Frau wird in der religiösen Tradition oft mit Maria und ihrem Kind gleichgesetzt, ein Motiv, das in der bildenden Kunst gern aufgenommen wurde, obwohl es dem Textsinn von Offb 11, 1 nicht entspricht.
Das Bild der Frau schwankt zwischen Extremen: Hure und Heilige, Sexobjekt und reiner Engel, Verführerin (Eva) und Mittlerin zum Heil (Maria als neue Eva). Die oben abgebildete Grußkarte von der Internetseite „Rock und Liebe" vereinigt beide Typen (Mondsichelmadonna und Loreley).

Der Songtext artikuliert die Sehnsucht nach einer reinen, vollkommenen und beständigen Liebe, die wie aus einer anderen Welt kommt, alle irdische Begrenztheit übersteigt und den Liebenden alle Erdenschwere überwinden lässt. Die Adressatin der Sehnsucht bleibt dabei seltsam allgemein. Sie hat keinen Namen, keine konkreten Eigenschaften. Die Zeit der Liebe ist die Nacht, die Raum für Träume gibt. Der Mond war seit uralter Zeit das weibliche Pendant zum männlichen Sonnengott.
Die Melodik ist bestimmt von Wellenbewegungen, die einen Fixton umkreisen. Sie wirkt deshalb in der Tendenz leicht und schwebend, wie ein „lächeln" (vgl. die Stelle „put a smile upon her face"). Dazu passt auch die fehlende Grundtonfixierung. Gleich am Anfang löst sich die Melodie von Grundton.
Das Stück beginnt mit einer wellenartig abfallenden (‚romantischen') Streichermelodie, die vom Sänger aufgegriffen und weitergeführt wird. Sie symbolisiert das sehnsüchtige Warten auf die schöne Begegnung am Abend (beautiful). Ungeduld spiegelt sich im Festhalten an dem höheren Ton h und der insistierenden Motivwiederholung bei „I can't wait". Erst am Schluss der Strophe sinkt die Melodie dann wieder entspannt zurück. Das „she makes me fly …" wird mit glockenähnlichen Klängen stark hervorgehoben. Bei „It's in her eyes" wird der Ton fis fixiert. Zusätzlich verdeutlich eine Reibungsdissonanz die magische Kraft des Blickes der Geliebten. Im Refrain steigert sich die Tonhöhe nochmals (she's my girl in the moon). Auch hier herrschen sanft fallende Wellenlinien vor - Zeichen hingebungsvoller Glückseligkeit. Das Arrangement ist jetzt sehr aufwendig (breiter, glänzender Streichersound, starke Verhallung). Emphatischer Höhepunkt ist bei der Wiederholung des „she's my girl" das „my" (Spitzenton). Der Kernbegriff „heart" am Schluss wird durch ein Melisma besonders intensiv ausgedrückt. Der Streichersound greift im Folgenden auch auf die Strophe über. Überraschend ist der Schluss: Es erscheint noch einmal die Streichermelodie vom Anfang. Dann bricht das Stück

relativ abrupt ab – ein Zeichen dafür, dass alles nur ein Traum war? Dazu würde passen, dass von Anfang an – nicht nur aufgrund der fallenden Linien, sondern auch aufgrund des Vortrags des Sängers – eine trancehaft-elegische Grundhaltung unverkennbar ist.
Vgl. auch: http://www.wisskirchen-online.de/downloads/girlinthemoonnuoschumann.pdf

Schumann: Im Rhein, im schönen Strome
Text:
Analogie zu „Die Stadt“ (ebenfalls im Lyrischen Intermezzo Heines)

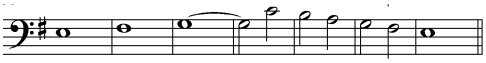
Die Stadt	*Im Rhein, im schönen Strome*
Lyrisches Ich auf dem Wasser, auf schwankendem Kahn, traurig, abgesondert von Stadtgesellschaft	Rhein, Wellen, des „Lebens Wildnis“
gegenüber im Nebel (‚Unwirklichkeit’) die Stadt,	das große heilige Köln mit dem Dom
in der das Ich die Liebste verlor (Vergangenheit)	Hier hat einst das Ich bei dem schönen Madonnen-Bildnis Zuflucht gesucht. Bei der beschreibenden Erinnerung des Bildes erkennt er in den Zügen der Madonna die seiner (verlorenen) Liebsten.

Pathetisch-ehrfurchtgebietend (jeweils zweimal treten in der 1. Str. die Adjektive „groß“ und „heilig“ auf) hebt das Gedicht an. blendet dann aber die erhabene Kulisse aus und rückt das Madonnen-Bildnis im Dom ins Zentrum, das für das lyrische Ich ein Zufluchtsort (gewesen) ist, das freundlich in die Wildnis seines Lebens hineingetrahlt hat. Die dritte Strophe malt in allen Einzelheiten die Schönheit des Bildes aus und mündet in eine überraschende Pointe: die Vision der (verlorenen) Geliebten. Ein stärkerer Kontrast zum Anfang und ein größerer Grad an Verlorenheit sind nicht denkbar.

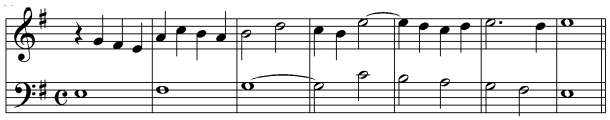
Musik:
Generelle Kennzeichen:

- der stereotype punktierte Rhythmus (‚kraftvoll’, ‚steif’,), der in keinem Takt fehlt. Das ist eine archaisierende Reminiszenz an barocke Musik.
- die oktavierten, langsam-schreitenden, scchweren, wuchtigen cantus-firmus-artigen Skalengängen. Sie fehlen nur an der Stelle, wo von dem Bildnis die Rede ist, das freundlich in des „Lebens Wildnis“ hineinstrahlt (T.19-20 und T. 26)
- skelettartig-dürrer. scharfgezeichneter Klaviersatz, der weit überwiegend nur zweistimmig ist (1-18, 42-58). Dreistimmig ist die 2. Strophe, die von dem freundlichen Bildnis handelt (weiche Sext- oder Terzparallelen). Am Schluss geht sie in Vierstimmigkeit über. Die Überleitung zur 3. Strophe verstärkt durch die (romantische) Chromatik den Charakter der gefühlvollen Intimität. Erstaunlicherweise findet in der 4. Strophe („die Augen, die Wänglein…“) eine Rückentwicklung zur Dreistimmigkeit und zur Diatonik statt. Die Schlusswendung („die gleichen der Liebsten genau“) ist vorübergehend noch einmal leicht chromatisch, mündet aber unmittelbar in die schroffe, scharf-konturierte, abweisende Zweistimmigkeit des Anfangsteils.

Die Haupt-Merkmale passen gut zur Vorstellung des gewaltig-großen Domes, der spitzbogigen und spitzgiebeligen Gotik, der hehren alten Zeit. Sie lassen sich durch die kontrastierenden Vorstellungen der freundlichen Madonna und der Liebsten nur leicht glätten und aufhellen, nicht verdrängen. Von dem Nachspiel her gesehen bleibt das Subjektiv-Intime Episode, allerdings nicht ganz: das totale Versinken der Musik am Schluss evoziert etwas Persönliches, wenn auch Grauenvoll-Resignatives. Das Überwältigtwerden des Subjektiven ist besonders in der Singstimme sichtbar: sie bleibt immer an den rigiden Klaviersatz gefesselt, kann sich nicht aus dem Zwang befreien.
Zwei Motiv-Figuren bestimmen das Stück

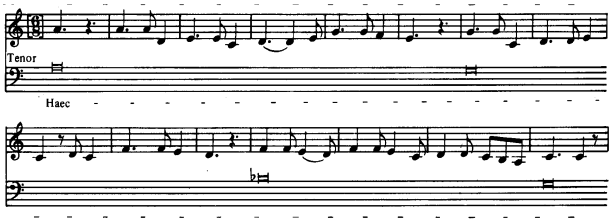


<u>1. Die „Pfundnoten“</u>
Sie markieren den stile antico, den altehrwürdigen Kirchenstil. Seine Merkmale sind modales Tongeschlecht, Vorherrschen skalischer Bewegung, Hexachordrahmen (Sechs-Ton-Raum). Solche cantus firmi finden sich bis ins 20. Jahrhundert in Kontrapunkt-Lehrbüchern. Zu ihnen soll der Lernende eine oder mehrere Gegenstimmen erfinden, die allerdings nicht so gezackt ausfallen wie bei Schumann, sondern eher so:



Der Ursprung dieser Technik geht bis in die Zeit der Gotik zurück, als man in den frühesten Formen der Mehrstimmigkeit zu den gedehnten Melodien des gregorianischen Chorals lebendigere Gegenstimmen erfand.

Organum duplum Leonins (ca. 1175):



Schumann hat also, wahrscheinlich ohne solche mittelalterliche Vorbilder genauer zu kennen, in der Tendenz erstaunlich genau den ‚gotischen Stil’ getroffen.

<u>2. Die Figuren im punktierten Rhythmus</u>
Sie entsprechen den aufragenden gotischen ‚Spitzen’, Türmen, Spitzbögen, die sich im Fluss spiegeln, nun also nicht mehr zum Himmel zeigen, sondern nach unten: ein böses Omen? Das ganze Stück über herrscht der fallende Duktus vor. Das Motiv macht, in Anpassung an die sich wandelnden Aussagen des Textes, charakteristische Wandlungen durch:
T 1f.: Am Anfang steht die Akkordbrechung und – dadurch bedingt – der große Ambitus
T. 5f.: Seufzer-Sekunden umspielen die nun umgekehrten Akkordtöne
T. 17f.: skalische Wellenbewegung in Anpassung an das wechselnde Bild (freundliche Madonna); in Takt 21-24 fallende Tonleiter als Reminiszenz an die stürzenden Akkordfiguren des Anfangs (des Lebens Wildnis), deren Austerzung passt sie allerdings dem weichen Ambiente an.
T. 27f.: Wellenbewegung mit chromatisch- weicher Harmonisierung in Entsprechung zur idyllischen Bildbeschreibung.

T. 35f.: die fallenden Tonleiterlinien tauchen wieder auf, sogar in klanglich härterem Zuschnitt. Gerade bei diesem Höhepunkt der intimen Annäherung (die Augen, die Lippen, die Wänglein) geht Schumann mit seiner Musik auf verfremdende Distanz, am erstaunlichsten in der Singstimme: Sie greift – einmalig in dem Stück – die instrumentale Figur der fallenden Akkordbrechung vom Anfang (in augmentierter Form) auf. Was sich in der Aufwärtssequenz noch steigert in einer Geste der Verzweiflung fällt am Schluss – nun wieder in leicht chromatischer Wellenlinie - in sich zusammen.

3. Die fallenden Cantus-firmus-Linien
Schon der choralartige Cantus-firmus am Anfang (‚groß', ‚heilig') zeigt nach 3 Aufwärtsstufen einen riesigen Tonleiterabstieg über 11 Stufen (c – G). Diese Tendenz beherrscht das ganze Stück.
Schumann: archaisierender Gestus, holzschnittartig klare, in barocker Manier durchgezogener punktierter Rhythmus. Melodie schließt offen, auf dem Leitton "dis", Sehnsuchtsgeste, Nachspiel „Versinken" in der Tiefe, schier endlose Tonleiterbewegung nach unten in der Bassstimme. Abwärtsbewegungen bestimmen das ganze Stück.

Martin Zenck:
Ein weiteres Lied einer ganz anderen Gattung ist die epische Legende über das alte Köln mit seinem Dom unter dem Titel „Im Rhein, im heiligen Strome", dem VI. Lied aus der „Dichterliebe". Es ist eines im alten Stile wie das bedeutende vergleichbare „Auf einer Burg" aus dem „Liederkreis" der Eichendorff-Lieder. Hier gibt sich der ursprüngliche Wortsinn des Romantischen als aus dem romanischen Mittelalter kommend zu erkennen. Es sind wie bei Caspar David Friedrich die alten Kathedralen und Ruinen, die aus der tiefen Vergangenheit in die Gegenwart hineinragen. In ihnen erkennen sich die Menschen als versteinerte im Motiv der „vanitas" wieder, der Schädelstätte des Geistes im Sinne von Hegel. Schumann bemüht hier jeweils den alten Stil der Passacaglia: einfache und gemeißelte Tonfiguren werden über einem unerbittlich fortschreitenden Bass geführt: die Singstimme streng in diese Bewegung eingefügt, wie ein Quader im Gewölbe. Nicht selten wird in diesem archaisierenden Rückblick ein Bild einer in langer Vorzeit möglichen Liebe entworfen, die aber - wie die Ruinen - zerfallen oder vollkommen erstarrt ist. -

Vgl. auch die ausführlichere Analyse: http://www.wisskirchen-online.de/downloads/girlinthemoonnuoschumann.pdf

Ideal: Eiszeit
Die Berliner Gruppe (1980-83) ist ein bedeutender Vertreter der NDW (Neue Deutschen Welle). Der emotionslose Gesang von Annette Humpe und die besungene Kälte treffen den Nerv der Zeit, in der die Abendnachrichten von Problemen des kalten Kriegs dominiert wurden.
Der Text beschreibt eine narzistische Einkapselung in sich selbst, wie sie in der Entwicklung Jugendlicher phasenweise auftritt. Wie in Schuberts Winterreise ist der Begriff „Eiszeit" eine Chiffre für eine totale Isolierung. Der Ausdrucksgestus ist allerdings alles andere als larmoyant, vielmehr aufrührerisch-aggressiv mit unerbittlich-hartem Beat und fahrigen Triolenfiguren.
Die Musik gibt dem Ausdruck im Intro, das auch als Begleitung der Strophen 1 und 2 dient: Harmonisches Gefesseltsein in dem Sekundpendel der Akkorde e und D. Das Tongeschlecht ist ein modales Moll (Dorisch), dem der richtung- und zielgebende Leitton fehlt. Das Zwischenspiel T. 12-15 setzt der e-Fläche die a-Fläche entgegen, beharrt aber auch im kreisenden Wiederholen ‚minimaler' Muster. Ein deutlicherer Farbwechsel tritt im Refrain auf (T. 16ff). Das c-Moll springt aus dem Zusammenhang der e- und a-Fläche heraus. Die Sängerin singt nicht mehr, sondern fällt in eine Art rhythmisierten Rap-Sprechens in sehr tiefer Lage. An die Stelle von Gefühlen tritt absolute Kälte, die sich auch im Fehlen des beats, dem fast geräuschhaften Hintergrund und – vor allem – in dem ‚eisigen' hohen Halteton (Streichersound) manifestiert.

Riefenstahl: Eiszeit
Gerapte Coverversion mit stilistischer Anpassung an neuere Trends, aber auch einer Nivellierung der oben beschriebenen Ausdrucksebenen.

Goethes Erben: Nie mehr (1998)
A: Zeichen des Menschlichen ist gleich zu Anfang das Sprechen: nicht das Sprechen im rhythmisiert-zerhackten Rap-Stil, sondern im freien Fluss der Prosa, mit einer ausgeprägten Satzmelodie, die Ausdruck des Gefühls ist. Der gedämpfte, teilweise stockende Ton zeigt die Vorsicht und Angst, die Angst zum Maschinenwesen zu werden und als solches zum willenlosen, Schrecken verbreitenden Instrument der Macht zu werden.
B: Das Maschinenhafte wird erfahrbar in den instrumentalen Partien. Es ist gekennzeichnet durch endlos repetierte, automatisierte rhythmisch-melodische Muster und spitze oder dunkel-gehetzte Figuren. In ihrem Sog verändert sich auch das Sprechen, es wird zum Rap („Angst und Furcht Angst und Furcht verbreiten", 16x!!!).

Zweimal wiederholt sich (ungefähr) dieser Ablauf:

A: „Ich werde meiner Vergangenheit
B: „Niemals existiert …"

A: „Wie diese Leere wohl aussieht"
ab „Ob mein Verstand" begleitet von dem hektischen instrumentalen 16tel-Motiv:
B: „Nie mehr Angst…"
Im Fadeout setzt die instrumentale Begleitung aus, man hört nur noch die gebrochene Stimme. Obwohl sie einerseits an den Anfangsteil erinnert, bleibt sie doch dem Maschinenrhythmus verhaftet.

Pascal Finkenauer: rückkehr zum Haus (2004)
Der junge Pascal Finkenauer lässt sich nicht in Schablonen fassen. Er sucht seinen individuellen Weg, der frei ist von Plattheiten und Klischees. Anklänge an Pop-Bombast und moderne R & B Musik werden nie gedankenlos präsentiert, sondern als ein Element einer in sich vielfältig gebrochenen Aussage eingesetzt. Er ist im besten Sinne ein ‚Liedermacher'. Seine Texte weisen ihn als mutigen und begabten ‚Poeten' aus.

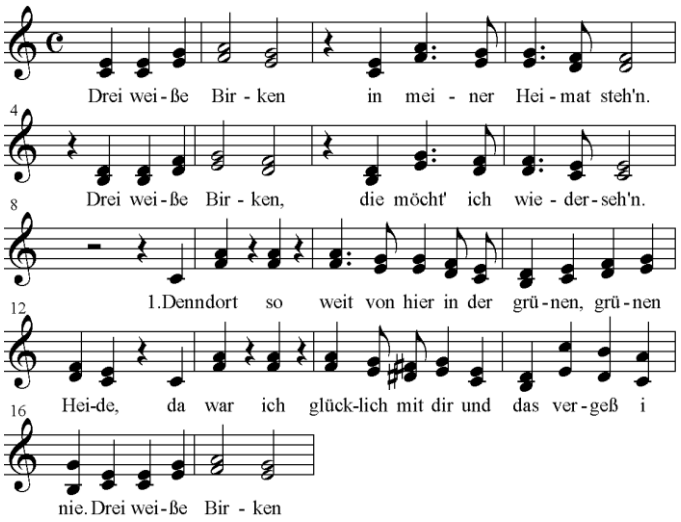
Textinterpretation
Ausgangspunkt für den Sprecher ist eine sehr vordergründige Vorstellung von Heimat: Sie ist der Ort, an dem er aufgewachsen ist. Es wird nicht reflektiert, warum er der Partnerin diesen Ort zeigen, mit ihr dorthin zurückkehren will. Zu vermuten ist, dass er ihr sein Wesen, das ja seine Identität wesentlich aus seiner Vergangenheit bezieht, ganz öffnen will. Dieses einfache Konzept zerbricht bei der konkreten Begegnung mit der Heimat. Das äußere Bild der Heimat hat sich verändert: nur leere Gehäuse blieben von ihr. Schlimmer noch: es gibt dort keine Menschen mehr, d. h. die Lebenswelt, die die seine war, existiert nicht mehr.

Die positive (erste) Gedankenwendung „Jetzt steht das Haus für uns bereit" erweist sich im Refrain als äußerst problematisch: „Ich trau mich nicht in mein Zimmer zu gehen". Warum nicht? Weil in ihm „die Erinnerung lebt", weil dort noch die Statuen - die versteinerten ‚Erinnerungen' - stehen. Das Betreten des Zimmers ist ein sehr intimer Vorgang. Er scheint zu ahnen, dass das Bild der Heimat. das er in sich trägt, eine U-topie, ein Nicht-Ort ist, ein selbst gezimmerter Schutzraum. Deshalb hat er „Angst, dass die ‚Statuen' ihm „etwas sagen wollen". Die Begegnung mit „dem Geist, der in den Ecken sitzt", könnte sein Selbstbild in Frage stellen, zerstören. Eine mögliche Brücke über den Graben wäre es, wenn seine Partnerin ihm vorausginge. Aber es bleibt am Ende die zweifelnde Frage, ob er diesen Weg wirklich gehen will. Das Zögern rechtfertigt sich durch die einfache Erkenntnis, dass die Zeit unumkehrbar und deshalb eine Rückkehr unmöglich ist.

Im Lindenbaumlied aus Schuberts Winterreise wird ein ähnliches Problem dargestellt: Der Brunnen vor dem Tore ist der Ort, der das Paradies der Jugend symbolisiert und der dem inzwischen Ausgestoßenen als Zufluchtsort erscheint, als Ort der Erlösung. Aber die Rückkehr ist unmöglich: die Verlockung besteht darin, an diesem Baum sich aufzuhängen.

Musikinterpretation
Die Musik beginnt – wie der Text - mit dem Vordergründig-Äußeren. Man hört die Geräusche eines fahrenden Zuges, einer Dampflokomotive (Assoziation: „Reise in die Vergangenheit"). Vorspiel (1) und Begleitung der 1. Strophe (2) werden bestimmt von seufzerähnlich fallenden Dreitonfolgen, die ein Gefühl von Nostalgie (griech. νοστος = Heimkehr, άλγος = Schmerz) suggerieren. Der Sänger singt in einer sehr sprachnahen Melodik mit vielen Tonrepetitionen, die eher zu den hippigen rhythmischen Begleitmustern als zu den Streicherfiguren passt. Übertrieben schräge Akzentuierungen („gelebt – hábe") wirken etwas gezwungen und zu betont schick. Das mit dem höchsten Ton und den größten Intervallen herausgehobene „oh meine Freunde" überspielt mit volksliedhafter Dreiklangmelodik und Pentatonik die untergründige Verunsicherung. Das geschieht auch bei der harmlosen tuenden Trällersilbe „olalala". An dieser Stelle beginnt musikalisch etwas Neues: Motiv b wechselt in die steigende Richtung. Nach einem kurzen Break wiederholt sich der gesamte Vorgang (3). Beim zweiten „olalala" (B) wird das umgekehrte Dreitonmotiv noch weiter (in gedehnter Form) nach oben fortgeführt. Der immer opulenter werdende Streichersound überlagert im Folgenden den Refrain („ich trau mich nicht"). Die Umkehrung bedeutet einerseits so etwas wie die Umdrehung des melancholisch-depressiven Streichergestus hin zu einem verklärend-optimistischen. Andererseits zeigt sich aber auch, dass die übermächtigen Gefühlsaufwallungen Angst auslösen können. Jedenfalls steht der Streichersound ebenso quer zum Kontext wie das leichthin über Abgründe hinweghuschende „olala" des Textes, das an das Pfeifen im finsteren Walde erinnert. Überdeutlich wird die Disparatheit an dem Umschlag der Stimme vom locker-frechen Sprechgesang zum tiefen, abgedämpften, fast rapartigen Sprechen. Dieses Sprechen ist die extreme Gegenposition zu jeder romantischen Anwandlung.

Kitschige Gegenbeispiele findet man zu Hauf in der kommerzialisierten Volksmusikwelle, z. B. bei den „Wildecker Herzbuben:"



Drei weiße Birken (1997)

Drei weiße Birken
in meiner Heimat steh'n.
Drei weiße Birken,
die möcht' ich wiederseh'n.

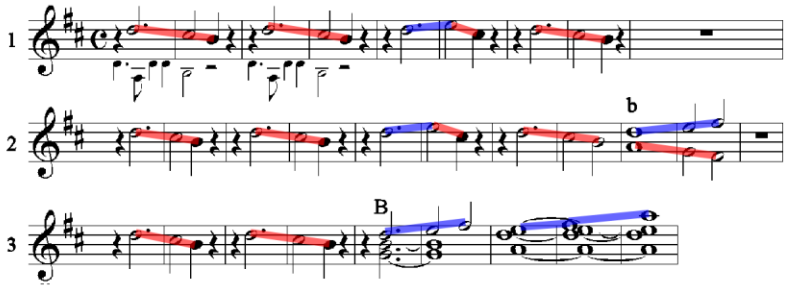
1. Denn dort so weit von hier
in der grünen, grünen Heide,
da war ich glücklich mit dir
und das vergess i nie.

2. Ein Abschied muss nicht für immer sein,
ich träume noch vom Glück.
Es grünen die Birken im Sonnenschein
und sagen du kommst zurück.

3. Denn dort so weit von hier
in der grünen, grünen Heide,
da war ich glücklich mit dir
und das vergess i nie.

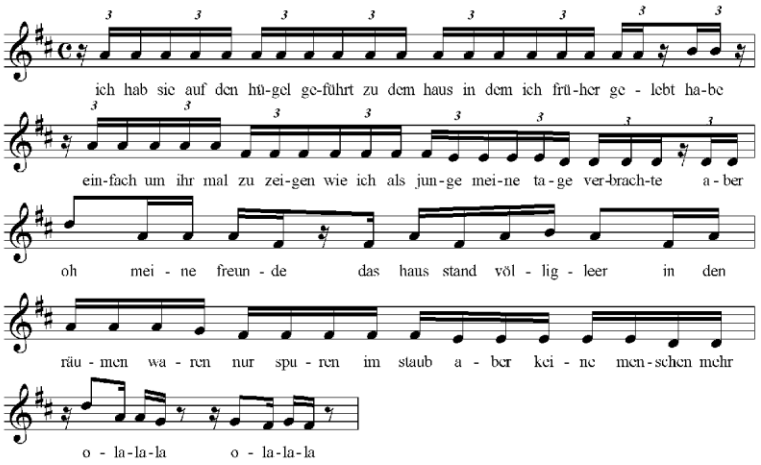
Pascal Finkenauer: rückkehr zum haus (2004)

Fahrgeräusche einer Dampflok



1

2 ich hab sie auf den hügel geführt
zu dem haus in dem ich früher gelebt habe
einfach um ihr mal zu zeigen
wie ich als junge meine tage verbrachte
aber - oh meine freunde -
das haus stand völlig-leer
in den räumen waren nur spuren. im staub
aber keine menschen mehr
b olalala



3 der garten völlig verwildert
es scheint fast so als sei in der ganzen zeit
niemand hier gewesen
und jetzt steht das haus für uns zwei bereit
B olalala

||: und ich trau mich nicht
in mein zimmer zu gehen
in dem die erinnerung lebt
und die statuen stehen
ich hab angst
dass sie mir etwas sagen wollen
ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen :||
oder vielleicht doch

2 es ist seltsam wieder vor dieser tür zu stehn
in dem Holz sind noch die namen eingeritzt
es ist immer noch der gleiche geist
der in den ecken sitzt
es ist immer noch derselbe geruch
der sich den weg in die vergangenheit sucht
oh meine freunde
so vieles war gut
b olalala

3 es wäre nur ein kleiner schritt
vielleicht könntest du vor mir gehen
vertreib den geist der in den ecken sitzt
o dann traue ich mich und komme mit
B olalala

3 ||: und ich trau mich nicht
in mein zimmer zu gehen
in dem die erinnerung lebt
und die statuen stehen
ich hab angst
dass sie mir etwas sagen wollen
ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen :||
||: es ist immer noch der gleiche geist :||
ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen

Die Toten Hosen: Die Behauptung (2004)
T.: Frege; M.: von Holst
Mitwirkende Gäste: Orchester von Hans Steingen; Raphael Zweifel, Cello

Der Text handelt von der zerstörerischen Kraft (anonymer) übler Nachrede. In eindrucksvollen Bildern wird dieser Gedanke in einer unaufhaltsamen Klimax entfaltet: Eine Behauptung steht im Raum, keiner weiß, wo sie herkommt und wie man sie wieder wegbekommt. Sie macht sich breit, drückt uns an die Wand, kriecht in unsere Ohren und Herzen. Verleumdung, Täuschung und Lüge zerstören uns alle, sie sind Gift.
Das Stück ist - einige irritierte Fanstimmen im Internet verraten es – stilistisch für die Toten Hosen sehr ungewöhnlich. Im Vorspiel hören wir klassische Streichermusik mit gleichmäßig fließender Achtelbewegung. Hoch und einstimmig beginnt sie – ganz harmlos angesichts des entsetzlichen Ausgangs. Lediglich die fallenden Linien und das elegische Moll trüben den Eindruck etwas ein. Nach und nach füllt die Musik (nun mehrstimmig) auch den mittleren und unteren Raum. Die obere Raumgrenze wird durch einen gehaltenen Streicherton markiert, der zunehmend mit Dissonanzen geschärft wird. Das Klangbild wird lauter und unangenehmer. Mögliche Assoziation: sich einschmeichelndes, sich ausbreitendes ‚süßes Gift'.
Es folgt ein Cellomotiv, das staccato (abgehackt) gespielt und hartnäckig (ostinato) wiederholt wird. Es ist eine unangenehm obsessive Variante des Anfangsmotivs aus dem Vorspiel. Das Cello klingt in der tiefen Lage und durch die harte Spielweise kratzbürstig: das ‚süße Gift' entpuppt sich als bedrohlich. Zu der ostinaten Cello-Begleitung singt der Sänger meist (auf *einem* Ton) rezitierend. Das Ganze ist als eine lang gezogene Steigerung angelegt, die nur einmal (nach „in unsere Herzen kriecht") durch ein Zwischenspiel unterbrochen wird. Die Musik wird immer lauter und die zunehmend expressive Stimme des Sängers schraubt sich in mehreren Stufen in extreme Höhen:

- a - eine Behauptung steht im Raum …
- b - wie kam sie hier herein …
- d' - ein Verdacht …. Das Wort „Herzen" wird durch einen Hochton (f'') besonders hervorgehoben.
- g' - sicher ist sie gelogen ….
- a' - eine Beschuldigung … (Hochton bei „Möglichkeit")
- c''/des'' - eine Beschuldigung … Das Klangbild wird immer verworrener, auch durch die Stimmen im Hintergrund.

Mit dem schrillen Schluss-Schrei „Gift" wird die Musik abrupt abgebrochen. Wirkungsvoller kann man Wut und Entsetzen nicht artikulieren.

Die Toten Hosen: Beten (2004)
T.: Frege; M.: von Holst / Frege (zu den Toten Hosen vgl. S. 44)

Der Text stellt viele zentrale Fragen an die Religion. Antworten gibt er nicht. Kunst ist nicht praktische Lebenshilfe, sondern Anstoß. Man kann den Text als Meditation über Jes 43:1 lesen („Jetzt aber - so spricht der Herr, / der dich geschaffen hat, Jakob, / und der dich geformt hat, Israel: Fürchte dich nicht, denn ich habe dich ausgelöst, / ich habe dich beim Namen gerufen, / du gehörst mir."). Ursache des Betens ist in dem Liedtext die Angst vor dem Tod, die Suche nach Trost und Orientierung. Darauf antwortet die Bibel an mehr als 150 weiteren Stellen mit „Fürchte dich nicht". Probleme hat der Autor mit dem „ich habe dich ausgelöst", dem Gedanken der Stellvertretung. Vgl. dazu die abgedruckten Texte. Von hier aus versteht sich auch das Unverständnis des Beim-Namen-gerufen-seins. Die individualistische Position steht im Gegensatz zum Volk-Gottes-Gedanken der Bibel. Der Autor ist sich keiner Schuld bewusst, braucht keine Gnade. Das „Du in mir, ich in Dir" (Joh 17,21) wird naiv als simple Gleichsetzung verstanden - im Gegensatz zur christlichen Lehre, die besagt: „Er ist uns Menschen gleichgeworden in allem, außer der Sünde" (Präfation für die Sonntage im Jahreskreis VII). Auch das „Kompass ohne Nadel" trifft auf Jesus gerade nicht zu. Für ihn war der Wille des Vaters der unverrückbare Kompass. Hier liegt der entscheidende Knackpunkt: in der Abkehr von der egozentrischen Weltsicht.

Musikalische Form:
A Ich hab nie richtig gelernt zu beten
B Schon so oft bitter geweint
C Ich bin hier, um mit dir zu reden (Refrain)
A Du musst mir keine Gnade schenken
B Nur eine Frage brennt in mir
C (Refrain)
D und jeder Tod treibt mich hierher
C (Refrain, mehrfach)

A: mittlere Lage, floskelhafte 4malige Wiederholung einer aus wenigen Tönen bestehenden fallenden Linie, die man als (etwas schräge) Variante einer Kinder-Leier-Melodie („Backe backe Kuchen") hören kann („War als Kind nie gern in der Kirche").
B: Dreitonmelodie, diesmal in hoher Lage und teilweise aufwärtsgerichtet, schnellere Bewegung der E-Gitarre.
C: ähnlich wie B, komplexer und undurchsichtiger durch die einstimmigen Gesangslinien auf ‚u' im Hintergrund.
D: unterscheidet sich stark von den anderen Teilen: lockerer, auch in der Instrumentation nicht so hart.
Punkrockmerkmale: harter Schlagzeugbeat, verzerrte Gitarrenmuster, wütend-anklagende Gesangsstimme. Das Ende des Stückes geht nahtlos über in den nachfolgenden (hier nicht berücksichtigten) Track „Wunder".

Lohnend wäre eine Auseinandersetzung mit der Weihnachtsgeschichte, bei der auch das „Fürchte dich nicht!" die zentrale Botschaft ist. Auf anrührende Weise hat Brecht in seinem Weihnachtsgedicht „Als der Krist zur Welt geboren wurd" beschrieben, wie im Stall von Bethlehem die Freundlichkeit in die Welt kommt. Das ist für ihn, den Atheisten, ein wirkliches Wunder.

Beatles: Let it be

Die Kernbotschaft (Let it be) kann man verschieden übersetzen: Lass es zu! Lass es gut sein! Lass es sein! Es geht um eine Grundhaltung, wie sie in verschiedenen Religionen verlangt wird, z. B. im Buddhismus (Loslassen! Nicht klammern!) oder im Christentum (Sorget nicht ängstlich! Fürchtet euch nicht!). Religiöse Themen sind in der Rockmusik um 1970 keine Seltenheit. Auf seiner letzten Welt-Tournee zeigte Paul McCartney, wie Lennon Katholik, ein Marienbild zum Song. Eine ähnliche ‚Marienerscheinung' wie hier findet sich bei der Rockgruppe Uriah Heep (Lady in Black). Den Hintergrund bildet die Hippiebewegung, die gegen Materialismus, Rassismus und den Vietnamkrieg protestierte und sich von fernöstlichen Lebens- und Meditationsformen angezogen fühlte. Das Hare-Krishna-Mantra aus dem Musical „Hair" war damals ein Hit. Auch die Beatles pilgerten nach Indien und verwendeten Ragaelemente in ihrer Musik („The Inner Light" u. a.). Die häufige Wiederholung des "Let it be" erinnert an ein solches Mantra. Religiöse und natürlich-menschliche Züge fließen ineinander: gebetsmühlenartiges Sich-Vergegenwärtigen des Weisheitsspruches „Let it be" und das beruhigende Zureden der Mutter zu ihrem verängstigten Kind.

Der Text macht deutlich, dass in der Mother Mary die Züge der eigenen Mutter mit denen der Gottesmutter verschmelzen. Wir erfahren wenig Konkret-Menschliches. In der 2. Strophe ist noch nicht einmal mehr vom lyrischen Ich die Rede, sondern nur von all den anderen Menschen mit gebrochenem Herzen, denen die Mother Mary helfen könnte. Das Private wird ins Allgemeine gewendet. Religiöse Urvorstellungen und Urworte (Dunkel / Licht, ‚Engelsmusik', Weisheit, Vertrauen) bestimmen die Szene.

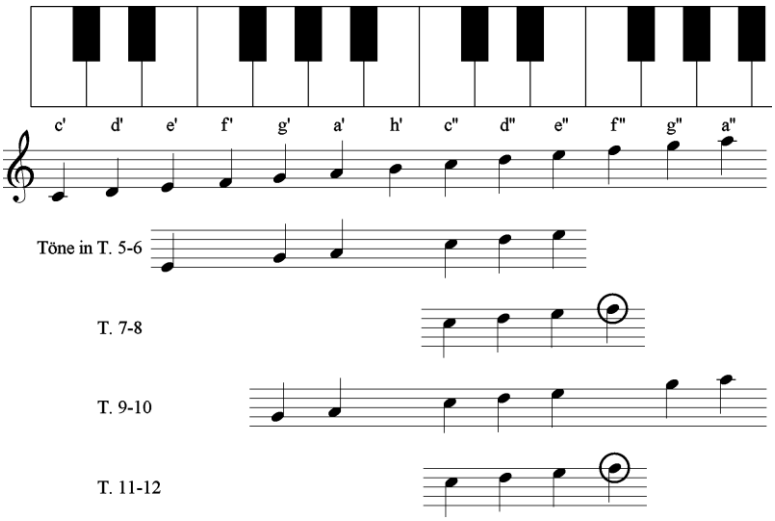
Die vier Einleitungstakte des Klaviers haben etwas Choralhaftes. Und das ist hier nicht ein aufgeklebtes Design-Element, sondern bildet den zentralen Kern des ganzen Stückes: im Hintergrund ist dieses Muster – wie ein Mantra – mit leichten Veränderungen immer wieder zu hören. Das charakteristischste Element dieser viertaktigen Basiseinheit ist der 4. Takt mit der ‚demütig' sich neigenden melodischen Geste. Das ganze Stück über erscheint sie immer am Ende der jeweils viertaktigen Einheiten wörtlich (vgl. T. 4, 8, 12, 16 des Notenausschnitts und dann so weiter). In dem Zwischenspiel wird diese Figur – mit verlängertem Abwärtsgang - auffallend in den Vordergrund gerückt. Sie beschließt auch das Stück. All das hat etwas Intensives, Kreisendes, Bergendes, Beruhigendes. Am meisten mantramäßig wirkt die 15malige Wiederholung des B-Teils.
Lichtsymbolik findet man in den Refrainteilen (Let it be, C+B) am Strophen-Schluss: Ein (synthetischer) Summchor (uh) verleiht dem Gesamtklang – ähnlich wie die hohen Streicherfiguren in Händels Hirtenszene - Fülle und Helligkeit. Er ist zugleich ein akustischer Schutzmantel. Das sprachlose Summen im Chor hat etwas vom Summen der Mutter beim In-den-Schlaf-Wiegen des Kindes an sich.

Weit ausgreifend ist die Melodie in den jeweils ersten beiden Takten von Strophe (T. 5-6) und Refrain (T. 9-10). Im Refrain liegt der Höhepunkt des Stückes. Ihre schwebende Wirkung erhält die Melodie hier durch die Pentatonik (Fünftönigkeit ohne Habtonschritte). Ein ‚enger' Halbtonschritt (e-f) kommt nur bei *speaking words* (T. 7) bzw. *whisper words* (T. 11) vor, wo die Mother Mary ihm ganz nahe kommt.

Musiktheoretische Vertiefung

Das Stück steht in der C-Dur-Tonleiter, benutzt also die Töne c d e f g a h c (die weißen Tasten des Klaviers). Auffallend ist nun, dass die Melodie des Liedes – mit e i n e r Ausnahme – nur die Töne c d e g a benutzt - eine archaische fünftönige (pentatonische) Pentatonische Musik wirkt aufgrund des Fehlens von Halbtonschritten offen und schwebend. Die Begründung ist naheliegend: Halbtonschritte werten, da sie kleiner (schwächer) sind als die Nachbartöne, diese auf und verleihen ihnen eine gewisse Dominanz. So hat der Ton h hat den starken Drang, zum c zu gehen - und macht dadurch erst das c zum ‚festen' Grundton -, der Ton f will eher nach unten zum e. Durch solche Strebungen kommt eine Zielgerichtetheit in die Musik, die es in der pentatonischen Musik nicht gibt.

Nun kommt aber an einer bestimmten Stelle der Melodie das f'' (und damit der Halbtonschritt f''-e'') vor, und zwar immer bei dem Wort „words" (T. 7, 11, und dann so weiter). Durch dieses „Aus-der-Rolle-Fallen" bekommt die Stelle eine besondere Intensität. Und das ist Absicht, kein Zufall. Denn es ist die Stelle, die oben schon als eine besondere herausgestellt wurde. (Die beiden letzten Takte der viertaktigen Einheiten sind in allen Formteilen gleich!) Ein Blick auf die grafische Darstellung mit den Klaviertasten verdeutlicht die besondere Hervorhebung dieser Stelle (T. 7-8 und T. 11-12) auch hinsichtlich der Melodiebildung. Die Takte 5-6 und 9-10 haben einen großen, weitschwingenden Tonumfang (von e' bis e'' bzw. – als Schlusssteigerung noch größer und höher – von g' – a''). Demgegenüber ist der Tonumfang der Takte 7-8 und 9-10 extrem ‚eng' und klein. Und diese ‚Enge' wird durch den singulären Halbtonschritt zum f'' noch besonders verstärkt. Der Text lautet in T. 5-6: "Mother Mary comes to me, speaking words of wisdom", in T. 9-10: "Let it be ... whisper words of wisdom". Es war ein genialer Einfall des Paul MacCartney, das Gefühl der Nähe, Zärtlichkeit und Innigkeit bei der Begegnung mit der ‚Mutter' auf diese Weise in ihrer ganzen Tiefe kompositorisch auszuloten.



Eine vertiefende Deutung könnte man auch für die allgegenwärtige viertaktige Basiseinheit vornehmen. Man könnte sie in Beziehung setzen zu dem uralten Musiziermodell des Improvisierens über ein vier- oder achttaktiges Bassmodell, wie es im Barock in den Passacaglia- bzw. Chaconne-Kompositionen anzutreffen ist. Ein berühmtes und für diesen Zusammenhang sehr geeignetes Beispiel wäre der „Kanon" in D-Dur von Pachelbel. Hier lässt sich die zusammenhaltende, beruhigende Wirkung des Grundmodells bei allen improvisatorischen Eskapaden erfahren. Auf dieser Folie versteht man auch den Beatles-Song noch besser, vor allem auch dessen improvisatorische Passagen.