

Hubert Wißkirchen  
Tel./Fax 02238/2192  
e-mail: HWisskirchen@t-online.de  
Cäcilienstr. 2  
50259 Pulheim-Stommeln

Im SS 2001 biete ich folgende Veranstaltung an:

**Thema: Musik und Sprache.  
Didaktische Analysen für den Oberstufenunterricht**

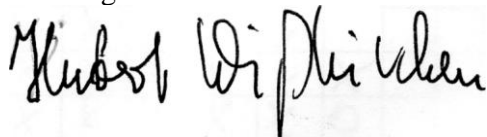
**Inhalte:**

- Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Sprache und Musik
- Formen der Verbindung von Sprache und Musik (Melodram, Rezitativ, Arie, Lied, Musikdrama u. ä.)
- Verfahren der Bedeutungsgewinnung in der Musik (Figurenlehre, Leitmotivik u. ä.)

Es wird ein methodischer Weg aufgezeigt, wie in einem zusammenhängenden Lehr-/Lerngang die Schüler sichere Kenntnisse und Fähigkeiten in diesem zentralen Bereich des Musikunterrichts erwerben können.

**Studiengang Schulmusik Proseminar (zu C 3 der StO)**

Ort: Raum 13  
Zeit: Dienstag, 16.45 - 18.15 Uhr  
Beginn: Dienstag, 24. April 2001  
Leistung für Scheinerwerb: Klausur



## Konnotative und denotative Bedeutung

„Die Gallier“

Was bedeutet dieser Text für den Leser? Wovon hängen Bedeutungsvarianten bei verschiedenen Lesern ab?  
Was bedeutet der Text, wenn ich ihn in folgendem Bild des Asterixheftes (Band XIX, Der Seher) lese.



Wie kann man solch verschiedene Bedeutungen eines „Textes“ beim Sprechen hervorrufen.

Was ist die Bedeutung des Textes "Ja-zur-Not-geht-es-auch-Samstag". Je nach Prosodie (= Bei-Gesang: musikalische Parameter der Sprache) kann die Bedeutung ganz verschieden sein!

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

Noch bei den Griechen gab es kein Wort für 'Musik': Ihr Begriff 'musike' meinte eine Verbindung von Vers, Gesang, instrumentaler Begleitung und Tanz. Ihre Dramen wurden nicht gesprochen wie ein modernes Theaterstück, aber auch nicht gesungen wie eine Oper. Die akustischen Aktionen der Schauspieler bewegten sich in einem für uns nicht mehr rekonstruierbaren Zwischenbereich zwischen Sprechen und Singen.

Selbst heute, wo die Sprache in erster Linie als denotatives ('bezeichnendes') Zeichensystem fungiert, dessen Zeichen mit relativ eindeutigen Vorstellungen gekoppelt sind - und das sich deshalb besonders zum Austausch exakter Mitteilungen eignet -, hat die gesprochene Sprache - wie die Musik - noch einen Klangleib (Prosodie = 'Bei-Gesang'), der durch die 4 Grundparameter (Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Klangfarbe) sowie durch syntaktische Gliederungselemente ('Satz', 'Periode' u.ä.) gekennzeichnet ist. Er überträgt speziell konnotative ('mitbezeichnete') Inhalte, z. B. die Erregung des Sprechers, seine Resignation, seine Entrüstung u. ä. Gerade diese 'musikalischen' Sprachelemente sind für die Wirkung des Gesprochenen von großer, wenn nicht sogar entscheidender Bedeutung. Der gleiche 'Text' nimmt so ganz unterschiedliche 'Bedeutungen' an: Das "Komm mal her!" des Lehrers ist für den Schüler freundliche Einladung oder Drohung; die Unterscheidung erfolgt aufgrund der 'Sprachmelodie' und anderer nonverbaler 'Zeichen', z. B. der Körpersprache.

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

### Thomas Mann:

... - Joseph für sein Teil erblickte in einer südbabylonischen Stadt namens Uru, die er in seiner Mundart >Ur Kaschdim<, >Ur der Chaldäer< zu nennen pflegte, den Anfang aller, das heißt: seiner persönlichen Dinge.

Von dort nämlich war vor längeren Zeiten - Joseph war sich nicht immer ganz im klaren darüber, wie weit es zurücklag - ein sinnender und innerlich beunruhigter Mann nebst seinem Weibe, die er aus Zärtlichkeit wohl gern seine >Schwester< nannte, und anderen Zugehörigen ausgezogen, um es dem Monde, der Gottheit von Ur, gleichzutun und zu wandern, weil er das als das Richtigeste und seinem unzufriedenen, zweifelvollen, ja gequälten Zustande Angemessenste empfunden hatte.

In: Thomas Mann: Joseph und seine Brüder, Berlin 1966, Band 1, S. 11,

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

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

Sprache

"So pocht das Schicksal an die Pforte."

DENOTATION

Entschlüsselung der konkreten, begrifflich sauberen Bedeutung

KONNOTATION

**Emotionen:** Angst, Schadenfreude, Verachtung ...

**Assoziationen:** Erinnerung an eine mit diesem Satz verbundene Situation oder Person...

**digitale Kodierung** (willkürliches Zeichen > Bedeutung)

**analoge Codierung:** "pocht" (Onomatopoeie = Lautmalerei)

Sprache und Musik

Prosodie ("Beigesang") /  
← Parameter →  
(Höhe, Länge, Stärke, Farbe) beeinflussen  
KONNOTATION  
ebenso wie Mimik/Gestik

Musik



-----  
klangsinliches Erlebnis  
Körperreflexe

KONNOTATION

**Emotionen:** Aggressivität ...

**Assoziationen:** Klopfen, hämisches Lachen (hahahahaa!), Erinnerung an Situationen, in denen das Motiv gehört wurde

...

-----  
**analoge Codierung:** (akustische Nachahmung des Klopferrhythmus)

Melodram

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

Wir versuchen, den kurzen Ausschnitt aus dem "Mondfleck" nach dem notierten Rhythmus zu sprechen und nach dem notierten Tonhöhenverlauf (mit Unterstützung eines Instruments) zu singen.

- Wir erläutern Schönbergs Anweisungen und versuchen sie annäherungsweise zu realisieren. Welche Probleme ergeben sich?
- Wir vergleichen verschiedene Einspielungen des "Mondflecks", beschreiben die Unterschiede und diskutieren die jeweiligen Interpretationskonzepte.
- Wir nehmen mit Hilfe eines Aufzeichnungsgeräts auffallende Beispiele von ‚Sprechern‘ (Reden, Interviews, Reportagen u. ä.) - z. B. im Fernsehen – auf und analysieren sie hinsichtlich der Satzmelodie. (Vgl. auch den unten abgedruckten Leserbrief aus der FAZ).

Der Mondfleck

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

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

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

**Arnold Schönberg:**

"Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;

II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird; der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr hüten, in eine >singende< Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern."

Vorwort zum Pierrot lunaire

**Aristoxenes** (um 370 v. Chr.):

„Wenn wir sprechen, bewegt sich die Stimme so, daß sie nirgends stehen zu bleiben scheint. Bei der anderen Art aber, die wir die abgestufte nennen, ist es umgekehrt; denn sie scheint stehen zu bleiben, und man nennt ein solches Verfahren nicht mehr Sprechen, sondern Singen.“  
 MGG 9 (1961), Spalte 33a

Wenn man den Text des Notenbeispiels aus dem "Mondfleck" exakt gemäß dem fixierten Rhythmus und den fixierten Tonhöhen realisiert, singt man ihn. Wenn man entsprechend der Alltagssprache Rhythmus und Tonhöhenverlauf stark nivelliert, wird der Bereich der Musik verlassen. Am geringsten ist der Unterschied zwischen Singen und Sprechen im Rhythmischen. Man kann den Satz exakt im notierten Rhythmus sprechen, ohne daß er seinen Sprechcharakter ganz verliert. Er wirkt dann lediglich im Sinne der Bühnensprache zugespitzt. Vollzieht man gleichzeitig den Tonhöhenverlauf glissandierend - ohne genaue Tonhöhen - nach, verstärkt sich dieser Effekt. Eine solch 'singende' Sprechweise wirkt heute leicht komisch, auf alten Schallplatten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann man sie aber bei Schauspielern - man vergleiche Verhaerens Gedicht „Novemberwind“, gelesen von Alexander Moissi (1879-1935) - noch hören. (Damals spielten auch die Geiger noch mehr Portamento - das ist ein glissandoartiges Ziehen der Töne - von den Sängern ganz zu schweigen.) Schönbergs Stück gehört in dieses Umfeld. Es ist es für die Leipziger Diseuse (Vortragskünstlerin) Albertine Zehme geschrieben, deren Domäne die damals beliebten Melodramen - zur Musik gesprochene Texte - waren. Schönberg möchte allerdings im Unterschied zur gängigen Praxis in seinem Pierrot lunaire die Sprechstimme näher an die Musik heranführen, um eine bessere Integration mit dem Instrumentalpart zu erreichen.

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

Die charakteristischen Figuren des ungewöhnlichen Instrumentalparts veranschaulichen

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

**Sehr rasche** (ca 144)

Piccolo.

Klarinette in B.

Geige.

Violoncell.

Rezitation.

Einen wei - ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken

Klavier.

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

Pic.

Kl. (B)

Mitte

# Rezitativ

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

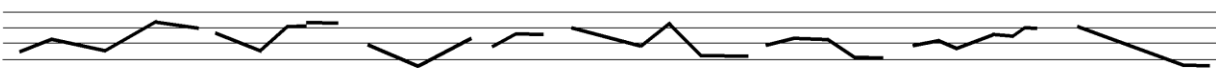
- Wir lesen den Text von Bachs Rezitativ nach den beiden unten abgedruckten Schülervorschlägen (Zeilen A und B). Wir charakterisieren die beiden Lösungen hinsichtlich der Tonhöhenkurve, Akzentgebung (>) und Pausenplatzierung. Wir versuchen eigene Realisationen und zeichnen sie in den Zeilen C und D auf.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


### Johann Gottfried Walther:

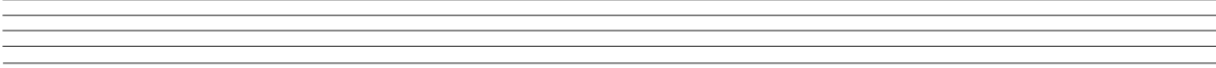
"Recitatif (gall.) ist eine Sing=Art, welche eben so viel von der Declamation als von dem Gesange hat, gleich ob declamirte man singend, oder sänge declamirend; da man denn folglich mehr beflissen ist die Affectus zu exprimiren, als nach dem vorgeschriebenen Tacte zu singen. Diesem ungeachtet, schreibt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

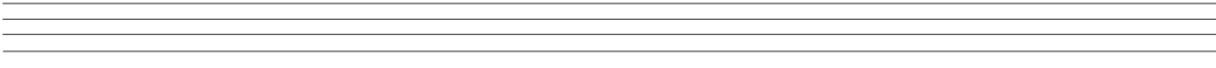
Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 515


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

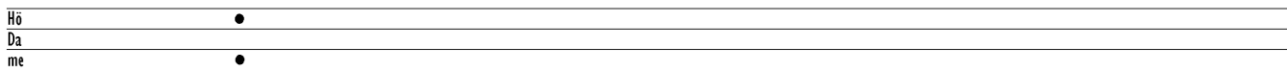




A   
 Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeuschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

B   
 Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeuschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

C   
 Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeuschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

D   
 Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeuschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

E   
 Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeuschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

F   
 Hö   
 Da   
 me   
 ha 

Hö = Höhenakzent; Da = Dauernakzent; me = metrischer Akzent; ha = harmonischer Akzent; | = Zäsur, Einschnitt; > = Akzent

## Orlando di Lasso: Matthäuspassion (1575):



Et venerunt in locum qui dicitur Golgotha, quod est Calva-ri-ae locus.



Et dederunt e-i vinum bi-be-re cum fel-le mistum. Et cum gustasset, no-lu-it bi-be-re.

**Heinrich Schütz: Matthäuspassion (um 1666):**


Und da sie an die Stät-te ka-men mit Na-men Gol-ga-tha, das ist verdeutschet: Schädelstät-te,  
gaben sie ihm Essig zu trinken mit Ga-len vermischt. Und da er es schmeckete, wollte er es nicht trinken.

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

Evangelist:

Tunc ergo tradidit eis illum ut crucifigeretur.

Susceperunt autem Jesum et eduxerunt.

Et baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Cal-  
variae locum, Hebraice autem Golgatha,  
ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc et  
hinc, medium autem Jesum.



CD ECM 1370 (1988), 54:11 - 56:16

Da übergab er (Pilatus) ihn (Jesus) ihnen, damit er  
gekreuzigt würde.

Sie aber nahmen Jesus und führten ihn hinaus.

Und er nahm das Kreuz auf sich und ging hinaus zu  
dem Ort, der Schädelstätte heißt, hebräisch Golgatha.  
Dort kreuzigten sie ihn und mit ihm zwei andere zu  
beiden Seiten, in der Mitte aber Jesus.

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

(notiert)  (gesungen)  ,

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

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

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

**Christian G. Gerber (1732):**

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

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

Bach artikuliert prononcierter die angeführten Schülerlösungen, z. B.:

- "gaben sie ihm Essig (!) zu trinken (!!) - Man stelle sich das vor! -

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

- " wollte (!) - unwirsche Abwehr - er's (!) nicht (!) - auf keinen Fall! - trinken."

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

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

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

#### Lloyd Webber: Rockoper "Jesus Christ Superstar"

##### The Crucifixion

God forgive them - they don't know what they're doing  
Who is my mother? Where is my mother?  
My God My God why have you forgotten me?  
I am thirsty  
It is finished  
Father into your hands I commend my spirit

Gott, vergib ihnen - sie wissen nicht, was sie tun.  
Wer ist meine Mutter? Wo ist meine Mutter?  
Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?  
Ich bin durstig.  
Es ist vollbracht.  
Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist

John 19.41

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

Epilog mit dem Verrats-Thema des Judas aus der Ouverture“?

Die **Soulrapgruppe Gangstaz** (Los Angeles) hat auf ihrer CD „Gang Affiliated“ (1994) im Einleitungstrack „Death For Life“ die Webbersche Manier aufgegriffen und realistisch zugespitzt. In dem Katastrophenszenario der Kreuzigung fehlt auch ein modernes Ambiente mit Hubschrauber, Sirenen, MG's u.ä. nicht. Dennoch ist – bis zum ‚Aufruhr der Elemente‘ beim Tod Jesu (it is finished“) – auch hier das schreckliche Geschehen mit weich-elegisch changierenden Space-Klängen (Ambiance-Klängen) umhüllt.

**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.  
 In mein Gehirn eingepflanzte  
 Elektroden werden meinen Körper  
 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...

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



*Text: Oswald Henke / Musik: Oswald Henke, Melinda Mary Kumbalek. © by Hanseatic Musikverlag GmbH / Strange Ways Musikverlag / Oswald Henke*



Krzysztof Penderecki: Lukaspassion (1966)

**A**

Klar. in B 1-6

Fag. 1-2

Kfag. 1-2

*legato p*

**B**

*legato p*

**C**

Hörner in F 1-6

Tromp. in B 1-4

*f*

N (= rhythmisch freier Abschnitt)

Org. 1-4

Org. 5-8

Pos. 1-4

Tuba

Gong

Pk. 1-4

*pp*

*ff*

Org. *ff*

*pp*

*ff*

*pp*

Org. *ff*

Bariton solo

Violen 1-24

Vlc. 1-10

Bässe 1-8

*ff*

*pp*

*ff*

*pp*

Pa-ter, in manus Tu-as commendo spiritum meum.  
*morendo*

Va-ter, in deine Hände lege ich meinen Geist.

Alia breve

Knabenchor S.

Consumma - tum est.

*pp*

(Es ist vollbracht.)

*pp*

Org. *p*

Pk. 1-5

*pp*

*pp*

Violen 1-5

*mf*

*mf*

Vlc. 1-10

*mf*

Bässe 5-8

*pizz.*

*p*

## Johann Sebastian Bach: Matthäuspassion, Nr. 71 - 73

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

## EVANGELIST

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

## JESUS

Eli, Eli, lama asabthani?

## EVANGELIST

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

## CHORUS I

Der ruft dem Elias!

## EVANGELIST

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

## CHORUS II

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

## EVANGELIST

Aber Jesus schrie abermals laut, und verschied.

## CHORAL

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

## EVANGELISTA

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen; und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt, und erschienen vielen.

Aber der Hauptmann, und die bei ihm waren und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschraken sie sehr und sprachen:

## CHORUS I &amp; II

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

## J. S. Bach: Matthäuspassion, Nr. 73

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück, von o-ben an bis un-ten

aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Grä-ber tä-ten sich auf, und

stun-den auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-fen; und gin-gen aus den Grä-bern nach sei-ner Aufer-

ste-hung, und kamen in die hei-li-ge Stadt, und er-schienen vie-len.

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

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

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

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

Angeregt durch Nikos Kasandsakis Roman „Die letzte Versuchung (1955) und Pier Paolo Pasolinis Film „Das erste Evangelium – Matthäus“ (1964) wird bei Webber Jesus als fragender Mensch dargestellt, der sich seiner Rolle als Gottes Sohn nicht sicher ist. Das Geschehen wird mit Judas' Augen gesehen. Wir erleben das Geschehen aus der Perspektive des sterbenden Jesus. Das Einschlagen der Nägel, das Gelächter der Umstehenden wird verzerrt wahrgenommen. Mit dem Nahen des Todes werden die realistischen Geräusche durch rein musikalische Elemente verdrängt. Die hohen Liegetöne mit ihren dissonanten Reibungen und die chaotischen Klangfelder lassen uns sozusagen den Schmerz im Gehirn des Sterbenden direkt miterleben. Im Moment des Todes wird die Musik einfach „abgeknipt“. Ein metaphysischer Bezug scheint damit unmöglich. Dann aber hebt das romantisch-verklärte Nachspiel völlig von der Realität ab in einen rein musikalischen Raum, der Anlaß bietet zum Nachsinnen und Träumen. In den letzten Klängen des Nachspiels wird nach dem Trugschluß A-B das Verrats-Thema des Judas aus der Ouverture von der Flöte aufgenommen. Die Reibung zwischen dem d-Moll der Flöte und dem weichen B-Dur der Streicher und der bitonale G-Dur/B-Dur-Klang ergeben so etwas wie ein schmerzliches Fragezeichen.

Die an der damals neuen Klangflächenmusik à la Ligeti und Penderecki orientierten Passagen sind wahrscheinlich durch Kubricks Film „Odyssee 2001“ (1968) vermittelt, in dem Ligetis Stück „Atmosphères“ zur Darstellung der kalten Leere des Weltraums benutzt wird.

Penderecki verwendet alle bisher behandelten Stil- und Ausdrucksbereiche vom realistischen Abbilden (z. B. des Bebens), der psychischen Einfühlung (Aufschrei und Zusammensinken des Sterbenden) bis hin zu ritueller Sprache ("Consummatum est"). Darstellung, Psychologisierung und mystische Versenkung bilden eine untrennbare Einheit. Das Seufzermotiv durchwaltet alle Bereiche der Komposition: Das B-A-C-H-Motiv ist nicht nur eine Hommage an das große Vorbild, sondern ist auch ein Schmerzmotiv, denn es besteht aus zwei abwärtsgerichteten Seufzer-Sekunden und läßt sich auch als Kreuzmotiv verstehen (vgl. S. 46). Bei "Pater" ist das Seufzermotiv realistisch als Aufschrei eingesetzt, im "Consummatum est" - in der Umkehrung - Bestandteil der aufwärtsgerichteten Figur, die als religiöse Verklärung erscheint. In der Schlußreflexion der Streicher werden Grundgestalt und Umkehrung des Seufzermotivs vielfältig kombiniert.

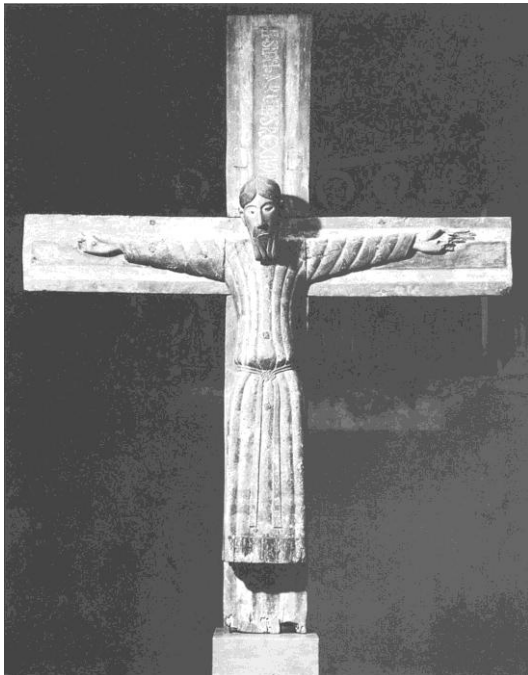
### **Kreuzigungsbilder**

Bis zum 5. Jahrhundert gibt es erstaunlicherweise überhaupt keine Kreuzigungsdarstellungen. Ein Grund dafür ist das nachwirkende Bildnisverbot des Alten Testaments. Wie man Gott in seiner Größe nicht anschauen kann, so soll man ihn auch nicht, wie die 'Heiden' das in ihren 'Götzenbildern' tun, in eine bildliche Darstellung 'zwingen'. Erst nachdem auf dem Konzil von Chalkedon (451) die Zweinaturenlehre (Jesus ist wahrer Gott und wahrer Mensch) verkündigt worden war, wurde mit der Zeit eine menschliche Darstellung des Gekreuzigten möglich.

Die frühen Darstellungen des 5. Jahrhunderts zeigen noch ausschließlich die Heilsbedeutung der Kreuzigung, aber keine Spur von Leiden. In der Ikonenmalerei der Ostkirche lebt diese Tradition weiter. Es überwiegen die symbolischen

Elemente. Golgotha wird zum Berg der Verklärung, der Goldhintergrund symbolisiert die Herrlichkeit Christi am Kreuz.

Das romanische Kreuz des Abendlandes kommt dieser Tradition nahe. Die Dornenkrone fehlt oder wird sogar durch eine Kaiserkrone ersetzt. Das Leiden wird zwar nicht verborgen, aber auch nicht realistisch dargestellt. Der Akzent liegt vielmehr auf dem Aspekt der Erlösung, des Friedens und des Heils. Die Gotik betont demgegenüber bis an die Grenze zur Brutalität den leidenden Christus. Zeichen dafür sind die Dornenkrone, die Nacktheit des Gekreuzigten und seine qualvoll verzerrte Körperhaltung.



Romanisches Kreuz aus Katalanien

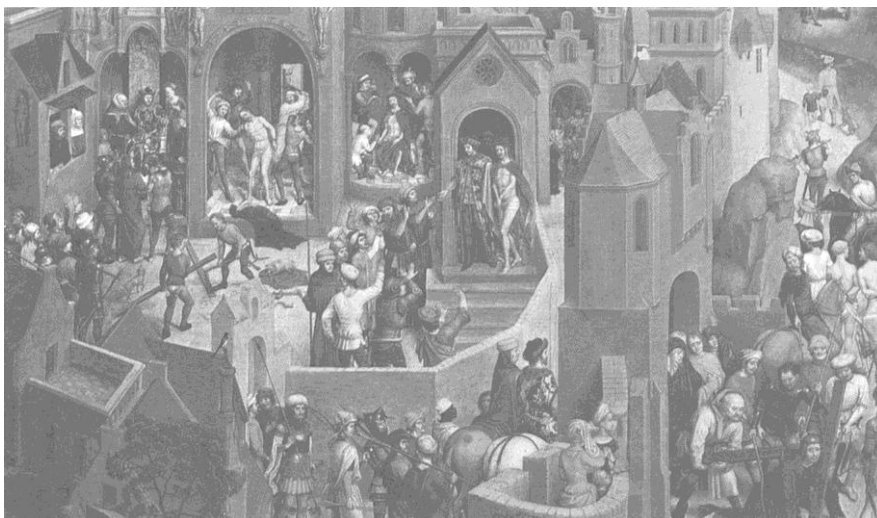


Gotisches Kreuz „Der Gott ergebene Christus“ aus Perpignan

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

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

Passionsspielen entwickelten Darstellungsformen auf.



Hans Memling: „Die Passion Jesu Christi“ (1471/73), Ausschnitt aus: „Das Jüngste Gericht“

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

## 1.2 Archaische 'Gesangs'praktiken

### Totenklage aus Ungarn

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

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

**Parlando**  $\text{♩} = \text{cca } 104$

Jaj lel-kém, lel-kém, jó tár-som,  $\text{♩} = \text{cca } 84$   $\text{♩} = \text{cca } 84$   
 ögy-ven-ügy-be  
 $\text{♩} = \text{cca } 84$   
 el-o-sótt, mög-öt-te az az út-ko-zott  
 $\text{♩} = \text{cca } 84$   
 há-bo-rú-út! Jaj, mo-ti-zón-öt-é-vo, hogy  
 $\text{♩} = \text{cca } 92$   
 ár-vo va-gyok! Nin-csen ne-kém sön-kim, csak az út  
 $\text{♩} = \text{cca } 92$   
 tel-es, le-es. Jaj, je-re ha-za, lel  
 $\text{♩} = \text{cca } 108$   
 kem, hogy pa-nasz-kod-jam meg ne-ké-ed.  
 Mond-jam ol, hogy anny'ü-dő-től mi pa-na-szom  
 vó-na-a, lel-kém, jó ki-esi tar-so-som!

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

Übersetzung des Verfassers

## Sprachmusik

### 1.3.1 Hugo Ball: Karawane

(Lautgedicht, 1917, erste Veröffentlichung im Dada-Almanach 1920)

#### KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla  
 grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen  
 higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

u u u

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba-umf

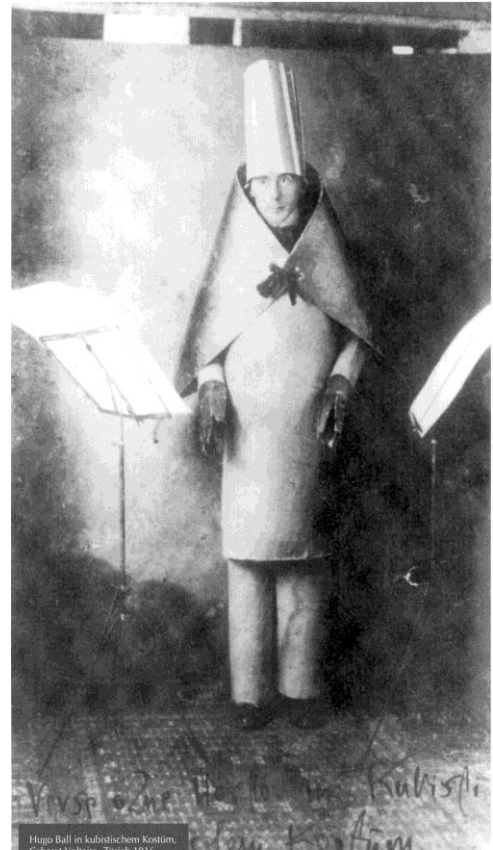
kusagauma

ba-umf

Tiefsinns, Ulk und provokative Clownerie den dadaistischen Künstler. (In diesem Sinne ist in unserer Zeit z. B. Helge Schneider ein Dadaist.) Neben destruktiver Montage und Verfremdung steht der Rückgriff auf Urformen der Musik. Der Dadaismus bedeutet auch eine Wiedererschließung der Möglichkeiten ursprünglicher, vorsprachlicher Expressivität.

Das Lautgedicht vermeidet semantisch besetzte Worte und arbeitet mit offenem phonetischem Material. Dadurch wird die Sprache in ihrer Klanglichkeit neu entdeckt und sozusagen zu einer neuen Form von

Hugo Ball ist einer der geistigen Väter des Dadaismus im Umkreis des Züricher "Cabaret Voltaire". Der Begriff Dadaismus wird u. a. als kindersprachlicher Stammellaut interpretiert. Diese Kunst- bzw. Antikunstbewegung protestierte gegen den "Wahnsinn der Zeit" und das Bildungsbürgertum, warf alle herkömmlichen ästhetischen Prinzipien und Traditionen über Bord und propagierte den unabhängigen Menschen, der jenseits von Krieg und Nationalismus auch für andere Dinge lebt. Neben dem Protest gegen eingefahrene Geleise beherrscht die rebellische Freude an kreativen Entdeckungen, Entlarvung vermeintlichen



Hugo Ball in kubistischem Kostüm,  
 Cabaret Voltaire, Zürich 1916

Hugo Ball in kubistischem Kostüm, Cabaret Voltaire 1916, NZ 3,94)









**Cathy Berberian: Stripsody (1966)**

Rhapsodie: Geflickter Gesang, musikalischer Flickenteppich

Comic strip: komischer Streifen

Gräuschwörter, Onomatopöien (Lautmalereien), Comic-Zitate aus „Peanuts“ (S. 2 und 6) „Superman“ (S. 15), 6 Szenen aus dem amerikanischen Leben (durch doppelte Taktstiche vom Kontext abgetrennt).

Den Gesamttablauf überzieht eine alphabetischgeordnete Folge von Onomatopöien: von AAAAAAAA (Tarzanschrei) bis ZZZZZZZ (Schnarchen) und einem aufgesetzten BANG!

Darin eingebettet sind 6 Szenen. (Sie sind durch Doppel-Taktstriche abgegrenzt und werden szenisch durch Zeichen der linken und rechten Hand verdeutlicht)

1. Szene S. 3: chomp (mampfen) crunch (mampfen) prulls (vertikal u. horizontal gespiegelt von slurp = schürfen) crunk ( ) cram (vollstopfen) crackle (rascheln) gulp (Schluck) gosh (Mensch)
2. Szene S. 5: Gezanke von Katze und Hund
3. Szene S. 8: Erwartungsszene (Warten auf den Geliebten): tic tic tic – sigh (Seufzer) – Dong Dong Dong (Uhr schlägt 3) ts tsk (Drehen am Radioknopf?) – Verdi: La Traviata + Beatles Ticket to ride – Wetterbericht (The weather tomorrow will be mostly cloudy) – sob! (Schluchzer) – knock knock - huh!?! oh! – Tsik rtsch – ooh oh s-smack (Schmatzer) smack ha oohouh (S. 10 Liebesgeflüster???)
4. Szene: Pause (S. 10)
5. Szene S. 11: Auf der Farm sind viele Tierstimmen zu hören, Brahms Schlummerlied wiegt ein Kind in den Schlaf, im Fernsehen läuft ein Western, durch die Knallerei wird das Baby wach und muß wieder getröstet werden.
6. Szene S. 13: Der große Unbekannte kommt, eine Maschinenpistole rattert, auf der Mittellinie liegt eine Leiche, und die Männchen (vom Mars?) quieken.

**Berio: Sequenza III:**

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

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

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

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

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

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

Das Grundmaterial ordnet er auf einer zweiten Ebene nach

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

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

## Sprach- und 'musik'gezeugte Melodik

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

Allegro moderato

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

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

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

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

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

**Nikolai Tschernyschewskij (1855):**

"Das Schöne ist das Leben; schön ist das Wesen, in dem wir das Leben so sehen, wie es unseren Begriffen nach sein soll; schön ist der Gegenstand, der in sich das Leben zum Ausdruck bringt oder uns an das Leben erinnert."  
 Zit. nach: Ders.: Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, hg. von Georg Lukács, Berlin 1954, S. 46

**Georg Friedrich Hegel (1832ff.):**

"Das Schöne ist die vom Leben abgewandte Kunst."

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

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

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

**Modest Mussorgsky (30. 7.1868):**

"(...) Ich strebe folgendes an: Daß meine handelnden Personen so auf der Szene sprechen wie lebende Menschen reden, dabei aber so, daß der Charakter und die Kraft der Intonation der handelnden Personen, gestützt durch das Orchester, das das musikalische Gewebe ihres Sprechens bildet, ihr Ziel direkt erreichen; das heißt, meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich (>Schöne Sawischna<, >Die Waise<, >Das Wiegenlied Jerjomuschkas<, >Mit der Amme<)."   
Übersetzung: Sigrid Neef: Die Russischen Fünf, Berlin 1992, S. 155

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

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

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

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



Ilja Repin: Mussorgsky (1881)

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

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

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

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

In dieser Weise muß das, was man gemeine Natur zu nennen pflegt, aufgefaßt werden, um in die Kunst eintreten zu dürfen.

Nun gibt es allerdings höhere, idealere Stoffe für die Kunst als die Darstellung solcher Froheit (sic!) und bürgerlichen Tüchtigkeit in an sich immer unbedeutenden Partikularitäten. Denn der Mensch hat ernstere Interessen und Zwecke, welche aus der Entfaltung und Vertiefung des Geistes in sich herkommen und in denen er in Harmonie mit sich bleiben muß. Die höhere Kunst wird diejenige sein, welche sich die Darstellung dieses höheren Inhalts zur Aufgabe macht." Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 224f.

Hegels Auffassung geht auf **Plato** zurück, der im 3. Buch seines Werkes „Der Staat“ schrieb:

»Wenn wir nun unseren ersten Grundsatz festhalten wollen, wonach unsere Wächter, von allen andern Berufen frei, nur die genauesten Meister der Freiheit unseres Staates sein müssen und nichts tun dürfen, was nicht dazu gehört: dann dürfen sie eben nichts anderes tun oder nachahmen. Wenn sie aber etwas nachahmen, dann von klein auf nur solche Vorbilder, die zu ihrem Berufe passen, tapfere, vernünftige, ehrfurchtsvolle, freie Männer und anderes dieser Art; knechtische Taten dürfen sie weder selbst ausführen noch nachzuahmen fähig sein oder anderes häßlicher Art, damit sie nicht aus Nachahmern zu Genießern dieses Wesens werden. Oder hast du nicht bemerkt, wie eine von Jugend auf andauernde Nachahmung zu Wesen und Gewohnheit wird bei Körpern, Sprache und Denken?«

Zit. nach: Karl Vretska (Hg.): Plato, Der Staat, Stuttgart 1982, S. 174



Bartolomé Estéban Murillo: Trauben- und Melonenseller, um 1645/46

## Zwei Grundauffassungen von Musik

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

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

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

<i>Wortsprache:</i>	⇒	<i>'reine' Musik</i>
- geräuschhafte Klänge	⇒ dissonante Klänge	⇒ harmonische Klänge
- glissandierende Sprachlaute	⇒ distinkte Tonhöhen mit Glissandi	⇒ Tonhöhen ohne Glissandi
- ungeordneter Tonraum (Kontinuum)	⇒ Tonordnungen ohne tonale Zentren (z. B. Zwölftonmusik)	⇒ Zentraltöne, diatonische Tonordnung
- Prosarhythmus	⇒ Versrhythmus	⇒ periodische Korrespondenzen

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

## Zwei Entstehungsmythen der Musik



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

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

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

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

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

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

### Thrasylbulos Georgiades:

Thrasylbulos Georgiades:

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

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

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



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

### Der Stilumbruch um 1600

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

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

### Christóbal de Morales: "Lamentabatur Jacob" (1543)

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

Es klagte Jakob über seine beiden Söhne. Weh mir, traurig bin ich über Josephs Verlust und tiefbetrübt über Benjamin, den man für Nahrung weggeführt hat. Ich flehe

den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen. Unter Tränen heftig zu Boden sich werfend, betete Jakob: Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen.

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

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

Figurentabelle

Figurenmamen	Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen	Grundbedeutung übertragene Bedeutung
Anabasis (Ascensus)		"aussteigen", "aufsteigen" Aufsteigung, Erhöhung ...
Katabasis (Descensus)		"absteigen", sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle ...
Tirata		"Zug", "Strich" Schuß, Pfeilwurf, Schwert- streich, Blitz, stürzen, fallen ...
Kyklosis (Circulatio)		"umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ...
Fuga (1.)		"Flucht" flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ...
Fuga (2.)		"Flucht" (vom Verfolger aus gesehen), Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung (Imitation)
Extensio		"Ausdehnung" Ewigkeit, unablässig, Ruhe ...
Climax (Gradatio)		"Treppe", "leiter" Steigerung (durch sequen- zierende Wiederholung)
Eiphonesis (Exclamatio)		"Ausruf" (Moll-Sexte: negativ, - (Dur-Sexte: positiv)
Interrogatio		"Frage", Heben der Stimme (meist große Sekunde und häufig phrygische Kadenz)

Tmesis (Suspiratio)		"Trennung", "Seufzer", Plage, Ermattung, Sehnsucht, Aller
- (Seufzermotiv)		"Zwei - fel", Unsicherheit, Gespaltenheit (Ligaturen ungewöhnliche Modulation, Imitation) ...
Dubiatio		Stillstand, Zögern, (stehender Akkord, Fermaten) ...
Passus durusculus Saltus durusculus		"etwas harter Gang", "etwas harter Sprung"
Tremolo		"Zittern", Beben, Donnern, Angst ...
Kreuzsymbol		griech. X (Chi): Anfangsbuchstabe von Christus, vgl. auch Chiasmus: a b a



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

Gleich öffnet  
sich der Erde  
Schoß, und sie  
gebiert auf Got-  
tes Wort Ge-  
schöpfe jeder  
Art, in vollem  
Wuchs und ohne  
Zahl.

Vor Freude brül-  
lend steht der  
Löwe da.

Hier schießt der  
gelenkige Tiger  
empor.

Das zackige  
Haupt erhebt der  
schnelle Hirsch.

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

Auf grünen  
Matten wei-  
det schon das  
Rind, in Her-  
den abgeteilt.

Die Triften  
deckt, als wie ge-  
sät, das wollen-  
reiche, sanfte  
Schaf.

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

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

*Andante*

V. 1 Vlc. *pp* V. 2 *cresc.* Ob. Fag. *ff*

Baß Tr. Pk.

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

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

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

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

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

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

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

## 2.3 Musikalische Formen als Rahmen für die Textvertonung

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

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

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

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

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

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

E pur così in un giorno  
perdo fasti e grandezze?  
Ahi, fato rio!  
Cesare, il mio bel nume,  
è forse estinto;  
Cornelia e Sesto inermi son,  
non sanno darmi soccorso.  
Oh Dio,  
non resta alcuna speme al viver mio.  
Piangerò la sorte mia,  
si crudele e tanto ria,  
finchè vita in petto avrò!

Ma poi morta  
d'ogn' intorno  
il tiranno  
e notte e giorno  
fatta spettrò agiterò.

Und so, an einem einzigen Tage,  
verliere ich Ansehen und Würde?  
O hartes Los!  
Cäsar, mein herrlicher Abgott,  
ist vielleicht tot;  
Cornelia und Sextus sind ohne Waffen,  
sie können mir nicht helfen.  
O Gott,  
mir bleibt keine Hoffnung mehr in meinem Leben.  
Ich beklage mein Los,  
ein so grausames und hartes,  
solange ich Leben in mir habe!

Aber dann als Tote werde ich  
überall  
den Tyrannen  
Tag und Nacht  
als Gespenst jagen.

## Händel: Arie der Cleopatra, Notenauszüge

## Rezitativ

E pur co-si in un gior-no per-do fa-sti e gran-dez-ze? Ahi, fa-to ri-o! Ce-sa-re,  
 5 il mio bel nu-me, e for-se es-tin-to, Cor-ne-lia e Se-sto in-er-mi  
 10 son-ne san-no dar-mi soc-cor-so. Oh Di-o, non re-sta al-cu-na spe-me al vi-ver mi-o.

## Arie

Largo  
 Pian-ge-rò, pian-ge-rò la sor-te mi-a, sì cru-de-le e tan-to ri-a  
 15 fin-ché vi-ta in pet-to a-vrò! pian-ge-ro pian-ge-rò la sorte mi-a  
 20  
 Allegro  
 50 Ma poi mor-ta d'ogni in-tor-no il ti-ran-no e not-te e gior-no  
 55 fat-ta spet-tro a-gi-te-rò, fat-ta spet-tro a-gi-te-rò, fat-ta spet-tro a-gi-te-rò, fat-ta spet-tro a-gi-te-rò.

Nach dem Mittelteil folgt die - in der Ausführung meist improvisatorisch verzierte - Reprise des 1. Teils.

## Sensus und Scopus

Sprache spricht in langen Wortketten, deren einzelne Worte unveränderbar sind und in der Regel nicht wiederholt werden. Musik gewinnt ihre Aussagekraft durch "dasselbe-immer-anders-Sagen". Beide Kommunikationssysteme müssen eine einheitliche, zusammenhängende 'Nachricht' vermitteln. Wenn jemand nur additiv reihend daherredet, assoziativ von Gedanke zu Gedanke springt, denken wir: Was meint er eigentlich? Wovon redet er? In der barocken Poetik prägte man zur Unterscheidung die Begriffe scopus und sensus. Sensus ist der Einzelsinn (eines Wortes, eines Satzes, eines Abschnittes), scopus der Gesamtsinn, also das, was hinter allen Details als Kerngedanke gemeint ist.

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

### 2.4.1 Film- und Werbemusik

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

#### TV-Spot von Uniroyal (1992)

#### SCHNITTE:

- 1 Es regnet. Affe A schaukelt in einem aufgehängten Uniroyal-Autoreifen.
- 2 Affe B klettert von seinem Reifen (nicht UNIROYAL! nicht rutschfest!) herab.
- 3 Affe A wie 1
- 4 B betrachtet nachdenklich eine Banane in seiner Hand.
- 5 Regen, Reifen
- 6 A winkt ab, als B ihm die Banane anbietet (damit er ihn auf seinen Reifen läßt?).
- 7 B schiebt einen Schubkarren

voller Bananen heran.

8 A winkt wieder ab.

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

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

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

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

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

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



Französische Trommler



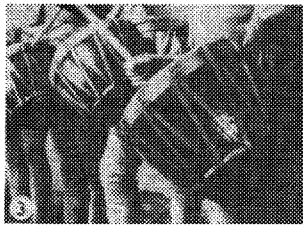
heranrückende französische Bogenschützen

5 10

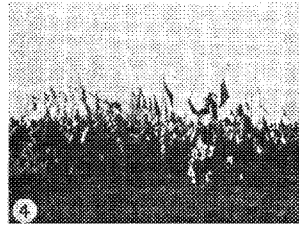
Trommeln

Horn

Vlc. und Cb. pizz



französische Trommler



französische Ritter gehen in Stellung



franz. Fahnen senken sich zum Salut

15 20 25

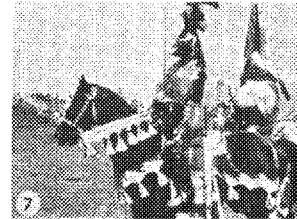
3 3 3 3 3 3

Streicher

Harfenglied



ein dunkler Weiher, Pferdehufe, Schatten von Pferden;



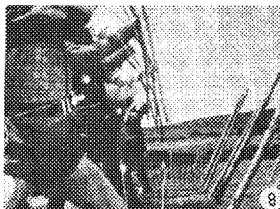
Beginn der Schlacht durch die französischen Krieger

30 35

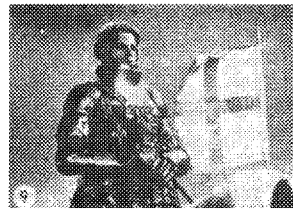
mul ponticello

Hörner

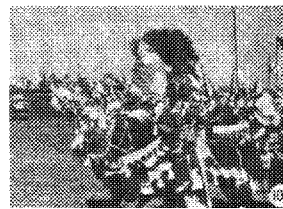
Streicher



englische Bogenschützen



King Henry auf seinem Pferd



Angriff der Franzosen

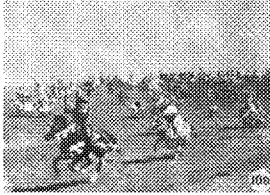
40 poco a poco più mosso Tromp.

Hörner

Pos.

45 Hörner 50 Holzbl. Streicher

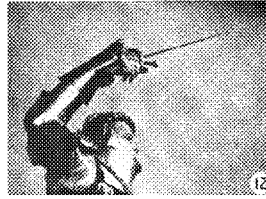
55 Becken 60 Hörner



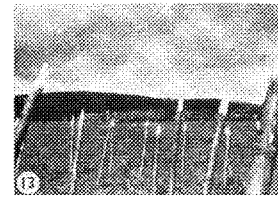
65 più accel. Hörner 70



englische Bogenschützen

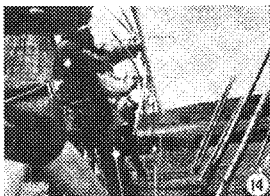


King Henry

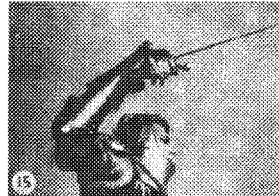


englische Linien (Pflöcke)

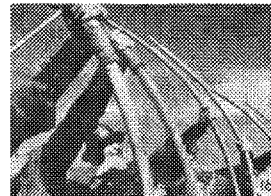
75 Hörner Holzbl. Tromp. Streicher



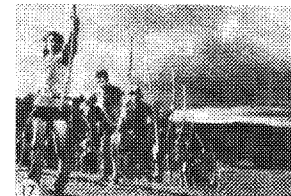
englische Bogenschützen



K. Henry gibt das Signal

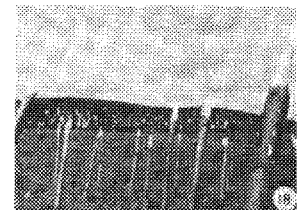


zum Abfeuern



Die Bogenschützen schauen den Pfeilen nach

80 Streicher Pfeile Tutti



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

**Johann Wolfgang von Goethe:****Jägers Abendlied**

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

**Johann Wolfgang von Goethe:**

"Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Gitarre mit genauester Präzision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studieren des eigentümlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird."  
Annalen 1801

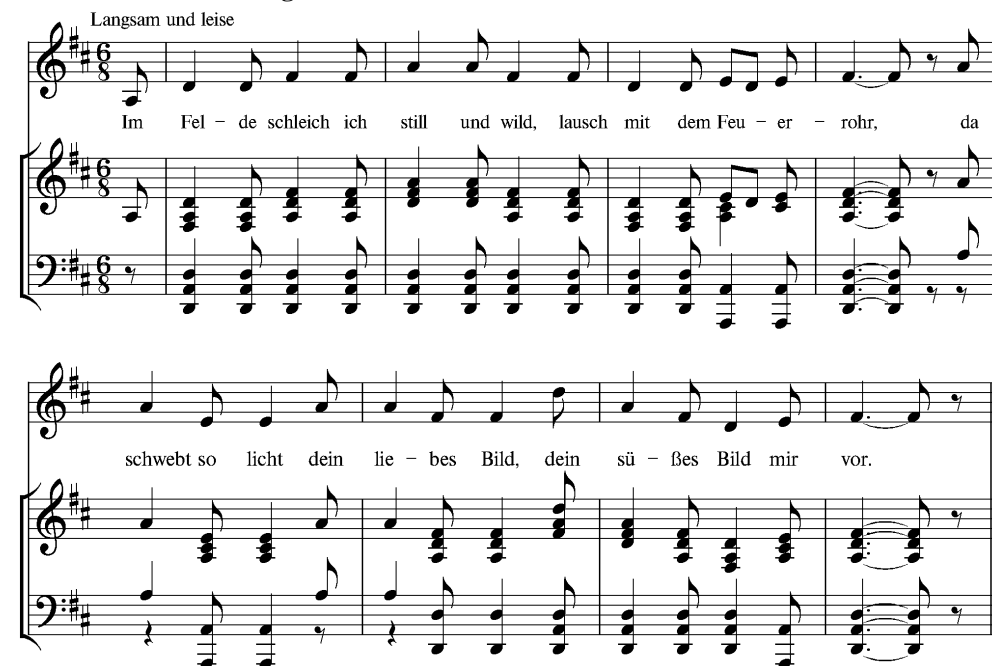
**Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1815:**

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

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

**Friedrich Reichardt: Jägers Abendlied**

Langsam und leise


**Strophenlied**

Wie unmöglich ein bloßes Am-Text-entlang-Komponieren ist, wird deutlich, wenn man sich das konkret an einem Beispiel vorstellt. Bei Goethes Gedicht "Jägers Abendlied" müßten gleich in der 1. Zeile Figuren und Affekte dauernd hin- und herspringen: "schleichen" - "still" - "wild" - "schwebt" - "licht" - "süß", denn für alle diese Begriffe sind adäquate musikalische Formulierungen leicht vorstellbar. In der durch die Liedform vorgezeichneten engen Raum läßt sich aber eine solche Fülle nicht unterbringen. Außerdem darf man auch den Text nicht so lesen! Die einzelnen Bilder des Textes werden vom

Hörer/Leser nicht als realistische Schilderung einer äußeren Szenerie begriffen, sondern als Facetten einer lyrischen Gesamtaussage. Die sprachliche Gestalt selbst hebt durch Wiederholung und Plazierung bestimmte Vorstellungen schon als zentral heraus: still, Bild (der Geliebten), dauernder Perspektivenwechsel vom Ich zum Du. Eine verschränkte Kontrastfigur (ich - du, still - wild) bestimmt den ganzen Ablauf. Diese Struktur spiegelt die Kernaussage (scopus) des Gedichtes: Überwindung der (real unaufhebbaren) Trennung von der Geliebten in der Illusion (Verzauberung). Die Spannung (ich - du, rauhe Realität - traumhafte Vision) wird gleich in der ersten Zeile in der auffälligen Formulierung "still und wild" angesprochen, und dieser Grundgedanke durchzieht dann in immer größeren Kreisen das Gedicht. Die Musik muß also diese Sinnfigur ins Musikalische übersetzen, will sie mehr sein als eine - relativ beliebige - klangliche 'Kolorierung' des Gedichtes.

Es ergibt sich noch ein weiteres Problem, wenn man an ein Strophenlied denkt - und das ganze 19. Jahrhundert über galt das Strophenlied als Inbegriff des Klavierliedes! -: Wird der genannte Kontrast in der Musik sehr plastisch herausgearbeitet, dann paßt die Vertonung genau zur 1. Strophe, wo der Gegensatz in den Zeilen 1/2 und 3/4 exponiert ist, zur zweiten Strophe schon schlechter, weil hier die kontrastierenden Ebenen in umgekehrter Reihenfolge erscheinen, und zu den beiden letzten Strophen gar nicht, weil diese als Strophen im ganzen zwar kontrastieren, aber in sich keinen Kontrast enthalten. Das Problem ist letztlich nicht zu lösen. Man muß hier mit Kompromissen leben, oder, wie Schubert es in seiner Vertonung tut, den Text der Musik anpassen: durch Zeilenwiederholungen und Weglassen einer ganzen Strophe, die zum kompositorischen Konzept nicht paßt.



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

Sehr langsam, leise. (♩ = 63)

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

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

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

## Hans Heinrich Eggebrecht:

"Der primäre Einfall (die >in-ventio<, das >Thema<) und so auch dessen dauernde Präsenz, seine Durchführung und Wiederkehr, sind im Lied Schuberts in der Regel höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts bezogen. Und diesen durch den Sprachgehalt des Gedichts veranlaßten Erfindungskern sowie jenes Ein und dasselbe, das aus ihm als Erfindungsquelle kompositorisch hervorgeht und im ganzen Liede währt, nenne ich den >Ton< des Liedes. Für diesen Gebrauch des Wortes >Ton< finde ich (nachträglich) einen Hinweis bei Hegel: >Das Nähere des Inhalts (bei der 'begleitenden Musik') ist nun eben das, was der Text angibt... Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und

derselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus... Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß... im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt.< Hegel denkt hier allerdings an die am Gedicht orientierte 'Stimmung' eines Liedes. (>Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt<, ebenda.) Daß Schubert jedoch, indem er die Sprachschicht der Lyrik in musikalische Struktur verwandelt, sich im Unterschied zur 'romantischen' Liedvertonung nicht im musikalischen Erfassen der 'Stimmung' erschöpft, nicht also nur gleichsam den >Schatten< vertont, den Lyrik als Stimmung aufs Gefühl wirft..., sondern die Sprache selbst, den >Sprachkörper<, das >Körperhaft-Wirkliche der Sprache< zur Realität des musikalischen Gefüges erhebt, ist eine der zentralen Feststellungen im Schubert-Buch von Georgiades (vgl. z. B. S. 35f., 38, 48, 67)... Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, Schuberts variatives Verfahren beim Durchführen eines Lied-Tones auch nur annähernd erschöpfend zu beschreiben. Es ist das Vermögen, beständig ein und dasselbe zwar beizubehalten und doch zugleich durchzuführen und dabei beständig auf die Details des Gedichts einzugehen."

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

Franz Schubert: Die Forelle.  
Schubert.

*Etwas lebhaft.*  
*dim.*  
*p*

Op. 82.

4

*pp*

In ei - nem Bächlein hel - le, de

9

schoß in fro - her Eil die lau - ni - sche Fo - rel - le vor.

13

ü - ber wie ein Pfeil. Ich stand an dem Ge - sta - de und

17

sah in sü - fer Ruh des mun - tern Fischleins Ba - de im

21

kla - ren Bächlein zu, des mun - tern Fischleins Ba - de im

25

kla - ren Bächlein zu.

29

Ein Fi - scher mit der Ru - te wohl

33

an dem U - fer stand, und sahs mit kal - tem Blu - te, wie

37

sich das Fischlein wand. So lang' dem Was - ser Hel - le, so

41 dacht ich, nicht ge-bricht, so fängt er die Fo-rel-le mit

45 sei-ner An-gel nicht, so fängt er die Fo-rel-le mit

49 sei-ner An-gel nicht.

53 Doch end-lich ward dem Die-be

57 die Zeit zu lang. Er macht das Bäch-lein tük-kisch

61 trü-be, und eh-ich es ge-dacht, so zuck-te sei-ne

65 Ru-te, das Fisch-lein zap-pelt dran, und

69 ich mit re-gem Blu-te sah die Be-trogne an, und

73 ich mit re-gem Blu-te sah die Be-trogne an.

77

**C.F.D. Schubart:****Die Forelle (1783)**

In einem Bächlein helle,  
 Da schoß in froher Eil'  
 Die launige (=witzige) Forelle  
 Vorüber wie ein Pfeil.  
 Ich stand an dem Gestade,  
 Und sah in süßer Ruh',  
 Des muntern Fisches Bade  
 Im klaren Bächlein zu.

Ein Fischer mit der Ruthe  
 Wohl an dem Ufer stand,  
 Und sah's mit kaltem Blute,  
 Wie sich das Fischlein wand.  
 So lang dem Wasser Helle,  
 So dacht ich, nicht gebricht,  
 So fängt er die Forelle  
 Mit seiner Angel nicht.

Doch plötzlich ward dem Diebe  
 Die Zeit zu lang. Er macht  
 Das Bächlein tückisch trübe,  
 Und eh' ich es gedacht;-  
 So zuckte seine Ruthe,  
 Das Fischlein zappelt dran,  
 Und ich mit regem Blute  
 Sah die Betrogne an.

[Die ihr am goldenen Quelle  
 der sicheren Jugend weilt,  
 Denkt doch an die Forelle!  
 Seht ihr Gefahr, so eilt!  
 Meist fehlt ihr nur aus Mangel  
 der Klugheit, Mädchen,  
 Seht Verführer an der Angel!  
 Sonst blutet ihr zu spät! (*Bleibt von Schubert unberücksichtigt*)]

**Frieder Reininghaus:**

"... Schubarts Leben im Württemberg des späten 18. Jahrhunderts, kleinstaatlich begrenzt, verlief nicht idyllisch und nicht friedlich zurückgezogen: seit 1774 gab er die >Deutsche Chronik< heraus, und sein despotischer Duodezfürst konnte deren Kritik an den Zuständen des württembergischen Hofes nicht ertragen..."

Wegen solcher versteckter Kritik mußte Schubarts >Deutsche Chronik< schon bald außerhalb des herzoglichen Hoheitsgebiets erscheinen, im >ausländischen< Augsburg bzw. in der >freien Reichsstadt< Ulm. Mit einer gefälschten Nachricht, er solle sich mit dem ihm bekannten Prof. Gmehlin in Blaubeuren treffen, wurde Schubart aus dem Exil in die Nähe der württembergischen Grenze gelockt...

Der intrigante Plan gelang. Die Konstabler des beleidigten Herrn schleppten ihn auf den Hohenasperg: Zehn Jahre Kerkerhaft ohne Urteil folgten. Und wenn sein Blick aus einem der vergitterten Fenster ins Tal ging, konnte er wieder die schwäbischen Wiesen und die silbernen Mäander der heimatlichen Bäche sehen. Im Gefängnis entstanden nicht nur die Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst und, gleichfalls erst nach Schubarts Tod herausgegeben, die Autobiographie Schubarts Leben und Gesinnungen, sondern - wie schon in den Jahren des freien Engagements - Gedichte und Lieder. Im Stil der >Schwäbischen Liederschule< vertonte der musikalische Autodidakt eine stattliche Anzahl eigener Texte: karge Musik in einer Zeit, in der geistige und wirtschaftliche Armut in Dörfern und hohläugigen Städten herrschte; empfindsam und mit den einfachen musikalischen Mitteln des jungen Mozart und des Clavichords. Das kleine Lied von der Forelle ist 1783 auf dem Hohenasperg entstanden und enthält ein autobiographisches Motiv: die launische, freie Forelle wird nur durch List und Tücke von einem >Dieb< gefangen. Und der Erzähler der Fabel macht keinen Hehl aus seiner Sympathie mit der verfolgten Kreatur."

Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich, Oberbaumverlag, S. 37ff.

**Lösungsskizze (Klausur):**

**Inhalt:** I: idyllisches Naturbild II Bedrohung durch Fischer III Tod der Forelle - Mitgefühl

**1. Strophe:** Die Bewegung der Forelle wird dargestellt durch das Sextolen+2Achtel-Motiv. Beleg: Wenn der Fisch an der Angel zuckt, setzt das Motiv aus.

Die quasi auftaktig einsetzende Sextole zeigt die "schießende" Bewegung des Fisches  
 Das Auf und Ab, das Schnell und Langsam (Achtel) der Figur das Springen und Wiedereintauchen bzw. den Wechsel von schneller Bewegung und Ruhe des Fisches ("wie ein Pfeil", "launig")

Die klare Dreiklangsbrechung der Sextole (T. 6ff.) verdeutlicht das "hell", und "klar"

Die chromatisierte Form (T. 1ff., T. 15ff.) zeigt die "pfeilartige" Bewegung, vielleicht aber auch die sorgenvolle Anteilnahme des Betrachters ("Ich stand"; Vorahnung des ebenfalls chromatischen Teils B)

Volksliedhafte, periodisch gebaute Dreiklangsmelodik, volksliedhafter Gitarrenbaß, einfache Kadenzharmonik = ungetrübtes "Natur"bild

**2. Strophe:** identisch mit 1. Str., obwohl im Text der "Gegenspieler" erscheint. Schubert akzentuiert also das "so lang dem Wasser Helle, so dacht ich, nicht gebricht" bzw. den Wunsch des lyrischen Ichs nach Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes. Oder: An der Situation des Fischleins hat sich nichts geändert.

**3. Strophe:** Im B-Teil wird das Motiv verkürzt (die ruhigen Achtel fallen weg): im trüben Wasser sucht das gefährdete Tier verzweifelt und hastig einen Ausweg, die Ambitusverkleinerung und das Auf-der-Stelle-Treten zeigen die Einengung seines Bewegungsraums.

Die tiefe Lage verdeutlicht das "trübe".

T. 36ff. wird das Motiv auf 3 Töne verkürzt, die Pausen fallen weg: der Fisch hat vielleicht schon angebissen, sein Bewegungsraum ist noch weiter eingeengt.

T. 39 verdichten sich die Triolen zu repetierten Staccatoakkorden: Der Fisch "zuckt" an der Angel.

deklamatorische Melodik, mit Pausen durchsetzt, Parlando (T55ff.)= Dramatik des Geschehens, Erregung des lyrischen Ichs

Harmoniewechsel beschleunigt, ab T. 55 verschwindet der pendelnde Gitarrenbaß = dto.

dissonante Harmonik (Septakkorde, verm. Septakkorde), chromatische Baßgänge = dto.

Den Höhepunkt der Dramatik und Erregung markieren die T. 43/44: Wiederholung des Wortes "Fischlein", Spitzenton, durchgehende Repetition der kompakten Akkorde, chromatische Durchgangsnote (cisis), dynamische Steigerung

**Form:** Vorspiel A A B A (2. Hälfte) Nachsp.(=V.)

Wie häufig: Vermischung von strophischen und durchkomponierten Elementen

Elemente der Durchkomposition zeigt die 3. Strophe, weil die Situation der Forelle sich grundlegend verändert.

Die Wiederholung von A am Schluß widerspricht nur vordergründig dem Text. Die Verbindung der tragischen Wirklichkeit mit der Musik der vergangenen Idylle (A) macht den "Betrug" augen- und ohrenfällig. Außerdem wird dadurch eine Geschlossenheit der Form erreicht.

**Vorspiel:** Der stehende H-Dur-Klang, die unveränderte (allerdings oktavversetzte) Wiederholung des Forellenmotivs und die schaukelnde Akkordbewegung zeigen die Unberührtheit der Natur.

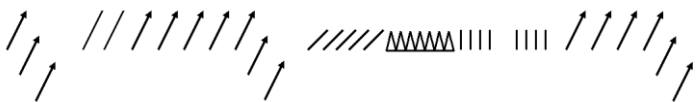
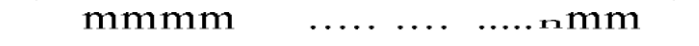
(Das "Abtauchen" des Motivs in den Baß und die Oktavversetzung nach unten (T.4) weisen allerdings auch schon auf das düstere Ende hin.) Da das Vorspiel so in nuce den Kern der Gedichtaussage enthält, kann es als Nachspiel wiederholt werden.

#### SINNFÄLLIGKEIT:

- Analogien - aber auch Widersprüche - zwischen Schlüsselwörtern der Gedichtvorlage und musikalischen Strukturen suchen (mitgedacht: immer: beschreiben, auf Stimmigkeit im Kontext prüfen), z. B.: Sextole: "schoß", "wie ein Pfeil"; 16tel: "froh"; Staccato-Repetitionen: "zuckte"
- Analogien - aber auch Widersprüche - zwischen Grundaussage / Stimmung der Gedichtvorlage und generellen Merkmalen der Musik suchen:  
z. B.: .Dur, "etwas lebhaft": heiter, unbeschwert, frei; Gitarrenbaß: einfach, (volksliedhaft). Die 2.Strophe paßt sich nicht der objektiv veränderten (bedrohlichen) Situation der 2. Gedichtstrophe an, sondern verdeutlicht die (subjektive) Hoffnung des lyrischen Ich ("dacht ich": "fängt er die Forelle nicht"). Die Wiederholung des B-Teils am Schluß paßt nicht zur geschilderten Katastrophe, drückt auch nicht das "rege Blut" des Betrachters aus, sondern symbolisiert das Vertrauen darauf, daß die Freiheit letztlich stärker sein wird als der gemeine "Dieb" (Bezug auf eigene Situation des Dichters, s. ReininghausText).
- Analogien - und Unterschiede - zwischen Sprachmelodie und musikalischer Melodie suchen: z.B. liedhafte Melodik mit kleinen Melismen: volksliedhaft-heiter und unbeschwert, Versunkenheit des lyrischen Ich in das idyllische Naturbild; deklamatorische Wendungen in der 3. Strophe: dramatische Zuspitzung, Erregung des lyrischen Ich
- musikalische 'Vokabeln' (Topoi) finden und in Beziehung zum Text setzen:  
z. B.: Dreiklangsmelodik: = Naturtonreihe = Natursymbol; Chromatisierung: subjektive Gefühle

#### KOMBINIERBARKEIT

- Parameteranalysen durchführen:

Form:	Motto IA <sup>1</sup>	IA <sup>2</sup>	Motto IIB	IIIA <sup>2</sup>	Motto
	Motto IIA <sup>1</sup>	IIA <sup>2</sup>			
Takte:	1	7	26 :	62 66	76
	27	19	50 55 59	68	76
z. B.: Dynamik:	p	pp p	p pp p < p < p < p	< p	> pp
z. B.: harmonisches Tempo:	8	2 1	5 1	1/4 1 1/2 1/4 1	6
= (harm. Wechsel nach Takten					
z. B.: Motivik:					
z. B.: Melodik:					

#### WIEDERHOLUNG+BEARBEITBARKEIT { VARIATIVES VERFAHREN }

- Erfindungskern(e) suchen: T. 1-6? T. 7-14? . . .
- homogene Felder abgrenzen: s. o. (Formübersicht)
- Modifikationen der Grundkonstellation(en) feststellen: z. B.: T. 15-26 (Klavier) ist eine chromatisierte Variante von T. 7-14 ("Ich" = subjektive Anteilnahme am Naturgeschehen).

## Synästhetische Verschmelzung von Wort und Ton



Caspar David Friedrich: Mondaufgang am Meer, 1822

### Carl Gustav Carus (1789-1869):

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

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

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

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

#### Robert Schumann:

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

#### Joseph Eichendorf

##### Zwielicht

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

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

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

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

## Robert Schumann: Zwielficht

Langsam 5

*p*

10 *p* ritard.

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

15 *p* Im Tempo 20 ritard.

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

25 *p* Im Tempo

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

30 *p*

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

35 40

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

Schumann benutzt in "Zwielicht" folgende alte Figuren:

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

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



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

Zit. nach: Paul Friedrich Scherber (Hg.): E. T. A. Hoffmann, Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 54 und S. 58

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



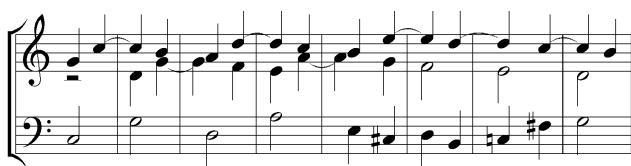
Wolfgang Amadeus Mozart:  
Ouverture zu "Don Giovanni" (1787)



**2. Kreuzsymbol** (liegendes X = Chi, vgl. S. 46 und 74)



**3. Dubitatio** (Zwei-fel, vgl. S. 46)



Eine besondere (auch persönliche) Bedeutung hat das

**E-H-E-Symbol:**

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



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



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

**Oskar Seidlin:**

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

In: Versuche über Eichendorff. Göttingen 1965, S. 241

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

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

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

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

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

Mündliche Prüfung 3. 7. 01

Händel: Chor (Nr. 15) aus „Messias“

Glory to God in the highest and peace on earth, goodwill towards men!

13 *Alto*  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he,  
 glo - ry to God in the High - est,  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he,  
 glo - ry to God in the High - est,  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he,  
 glo - ry to God in the High - est,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
 14 *Basso*  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 15 *Voice*  
 Er - den,  
 earth,  
 Er - den,  
 earth,  
 16 *Chorus*  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 17 *Chorus*  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 18 *Chorus*  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,

15 **Chorus**  
**Allegro**  
*Sopr.*  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he,  
 glo - ry to God in the High - est,  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he,  
 glo - ry to God in the High - est,  
 Eh - re sei Gott in der Hö - he,  
 glo - ry to God in the High - est,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
*Alto*  
 Eh - re sei Gott, glo - ry to God,  
 Eh - re sei Gott, glo - ry to God,  
 Eh - re sei Gott, glo - ry to God,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
*Ten.*  
 Eh - re sei Gott, glo - ry to God,  
 Eh - re sei Gott, glo - ry to God,  
 Eh - re sei Gott, glo - ry to God,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
*Basso*  
 Eh - re sei Gott, glo - ry to God,  
 Eh - re sei Gott, glo - ry to God,  
 Eh - re sei Gott, glo - ry to God,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
 und Friede auf Er - den,  
 and peace on earth,  
 16 *Chorus*  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 17 *Chorus*  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 18 *Chorus*  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,  
 und al - len Men - schen Heil,  
 and good - will to all men,

84

Heil, Heil, good-will, Heil, Heil, good-will, Heil, Heil, good-will, Heil, Heil, good-will,  
 Heil, Heil, good-will,  
 Heil, Heil, good-will,  
 Heil, Heil, good-will,  
 Heil, Heil, good-will,  
 Heil, Heil, good-will,

85

86

87

88

und al - len Men-schen Heil, good-will - fo - wards men, al - len Men - schon Heil!  
 und good-will - fo - wards men, Men - schon Heil!  
 und al - len Heil, und al - len Men - schon Heil!  
 und good-will - fo-wards men, good-will - fo - wards men!  
 und al - len Menschen Heil, good-will - fo - wards men, al - len Men - schon Heil!  
 und good-will - fo - wards men, good-will - fo - wards men!

89

90

91

24

al - fo - len Men - schon Heil, good-will, Men - schon Heil, good-will,  
 Men - schon Heil, good-will,  
 Men - schon Heil, good-will,  
 Men - schon Heil, good-will,  
 Men - schon Heil, good-will,  
 Men - schon Heil, good-will,  
 Men - schon Heil, good-will,  
 Men - schon Heil, good-will,

25

26

27

28

Eh - ro sei Gott in der Höhe, Eh - ro sei Gott in der Höhe,  
 Eh - ro sei Gott in der Höhe, Eh - ro sei Gott in der Höhe,  
 Eh - ro sei Gott in der Höhe, Eh - ro sei Gott in der Höhe,  
 Eh - ro sei Gott in der Höhe, Eh - ro sei Gott in der Höhe,  
 Eh - ro sei Gott in der Höhe, Eh - ro sei Gott in der Höhe,  
 Eh - ro sei Gott in der Höhe, Eh - ro sei Gott in der Höhe,  
 Eh - ro sei Gott in der Höhe, Eh - ro sei Gott in der Höhe,  
 Eh - ro sei Gott in der Höhe, Eh - ro sei Gott in der Höhe,

29

30

31

**Thema:** Didaktische Analyse von Terzett und Chor Nr. 11 aus Haydns Jahreszeiten

**Aufgaben:** (1) Analysieren und interpretieren Sie das Stück auf dem Hintergrund der im Seminar erarbeiteten Inhalte und Verfahren mit Blick auf einen Oberstufenkurs.

(2) Skizzieren Sie Elemente eines Unterrichtskonzepts:

Die 32tel-Figuren in T. 2-4 (V. I) sollen dabei unberücksichtigt bleiben. Sie erschließen sich nur von dem vorhergehenden Stück aus ("verfliegendes Gewölk"):

Wie Rauch verflie - get . das leich - te Ge - wölk

Joseph Haydn: Die Jahreszeiten (1801):

№ 11 TERZETT UND CHOR

Largo

Fl.  
Ob.  
Fg.  
Cor.in D  
Tr.in D  
Tromboi  
Timp.  
AD  
Hanne  
Lucas  
Simon  
S.  
A.  
O.  
R.  
C.  
T.  
B.

Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt, sie

4

Fl.  
Ob.  
Fg.  
Cor.  
H.  
J.  
L.  
S.  
S.  
A.  
O.  
R.  
C.  
T.  
B.

naht, sie kommt, sie strahlt, sie scheint.  
naht, sie kommt, sie strahlt, sie scheint.  
Sie strahlt, sie scheint.  
Sie scheint in herrlicher Pracht, in  
Sie scheint in herrlicher Pracht, in

7

Fl.  
Ob.  
Fg.  
Cor.  
Tr.  
Trb.  
Timp.  
S.  
A.  
O.  
R.  
C.  
T.  
B.

flam - - - - - men der Ma - - - - - je -

8

Fl.  
Ob.  
Fg.  
Cor.  
Tr.  
Trb.  
Timp.  
S.  
A.  
O.  
R.  
C.  
T.  
B.

stät!