

Hubert Wißkirchen

Tel. 02238/2192

e-mail: hwisskirchen@t-online.de

Cäcilienstr. 2, 50259 Pulheim-Stommeln

Im WS 2005 biete ich für den Studiengang Lehramt Musik folgende Veranstaltungen an:

1. Musik und Sprache

Aufbaukurs Musikpädagogik I (nach alter Prüfungsordnung C3)

Einblick in die Gestaltung von Lernprozessen: Exemplarische Auseinandersetzung mit konzeptionellen und unterrichtspraktischen Aspekten

Inhalte

Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Sprache und Musik (denotative und konnotative Bedeutungen u.a.)

Formen der Verbindung von Sprache und Musik (Melodram, Rezitativ, Arie, Lied, Musikdrama u.a.)

Bedeutungsgenerierung in der Musik (Analogkodierung, Figurenlehre, Leitmotivtechnik, Intonation)

Ort:	Raum 13
Zeit:	Montag, 11.00 - 12.30 Uhr
Beginn:	Montag, 10. Oktober
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 in folgendem Bild (Asterixheft Band XIX, Der Seher)?



Wie kann man unterschiedliche Bedeutungen eines „Textes“ beim Sprechen erzeugen?

Was ist die Bedeutung des Textes "Ja-zur-Not-geht-es-auch-Samstag". Je nach Sprechweise: Ja, zur Not. Geht es auch Samstag? – Ja, zur Not geht es auch Samstag.

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 eigen-

tändige 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'). Er ist durch die 4 Grundparameter (Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Klangfarbe) sowie durch syntaktische Gliederungselemente ('Satz', 'Periode' u.ä.) gekennzeichnet. 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: Joseph und seine Brüder, Berlin 1966, Band 1, S. 11,

Kein Wunder also, daß auch das Spracherkennungssystem eines Computers ein Prosodiemodul enthält.

Sprache

"So pocht das Schicksal an die Pforte."

DENOTATION

konkrete, begrifflich saubere Bedeutung der Worte und des ganzen Satzes

KONNOTATION

Emotionen: Angst ...

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

digitale Codierung (willkürliches Zeichen > Bedeutung)

analoge Codierung: "pocht" (Onomatopoeie = Lautmalerei)

Musik



klangsinnliches Erlebnis
Körperreflexe

KONNOTATION

Emotionen: Aggressivität ...

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

...

Laut- / Tonmalerei

analoge Codierung: (akustische Nachahmung des Klopfrythmus)

Melodram

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

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

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

- Wir erläutern Schönbergs Anweisungen und versuchen sie annäherungsweise zu realisieren. Welche Probleme ergeben sich?
- Wir vergleichen verschiedene Einspielungen des "Mondflecks", beschreiben die Unterschiede und diskutieren die jeweiligen Interpretationskonzepte.
- Wir nehmen mit Hilfe 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).

Arnold Schönberg:

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

I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;

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

Vorwort zum Pierrot lunaire

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 heranzuführen, um eine bessere Integration mit dem Instrumentalpart zu erreichen.

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

Die charakteristischen Figuren des ungewöhnlichen Instrumentalparts veranschaulichen

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

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.

Sehr rasche (ca 144)

Piccolo.

Klarinette in B.

Geige.

Violoncell.

Rezitation.

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

Sehr rasche (ca 144)

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

10

cresc.

- sf

dim.

ppp

Rezitativ

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

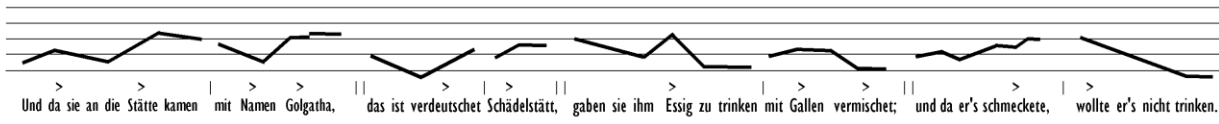
- Wir lesen den Text von Bachs Rezitativ nach den beiden unten abgedruckten Schülervorschlägen (Zeilen A und B). Wir charakterisieren die beiden Lösungen hinsichtlich der Tonhöhenkurve, Akzentgebung (>) und Pausenplatzierung. Wir versuchen eigene Realisationen und zeichnen sie in den Zeilen C und D auf.
- 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:

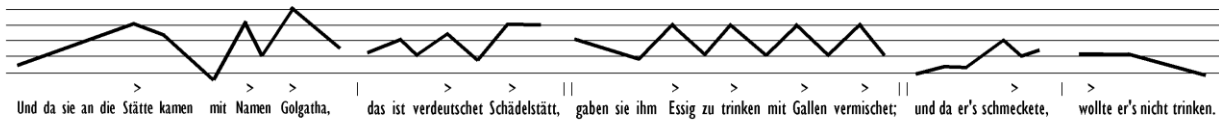
Johann Gottfried Walther:

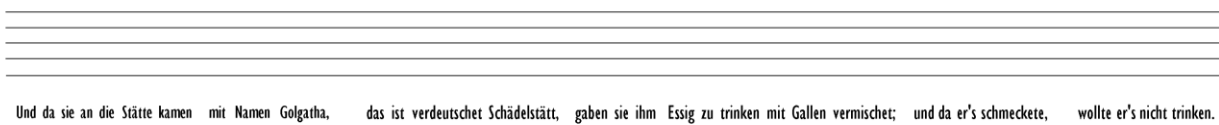
"Recitatif (gall.) ist eine Sing=Art, welche eben so viel von der Declamation als von dem Gesange hat, gleich ob declamirte man singend, oder sänge declamirend; da man denn folglich mehr beflissen ist die Affectus zu exprimiren, als nach dem vorgeschriebenen Tacte zu singen. Diesem ungeachtet, schreibt 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 kürzter zu machen; also ist nöthig, daß die recitirende Stimme über den G.B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitenten nachgeben könne."

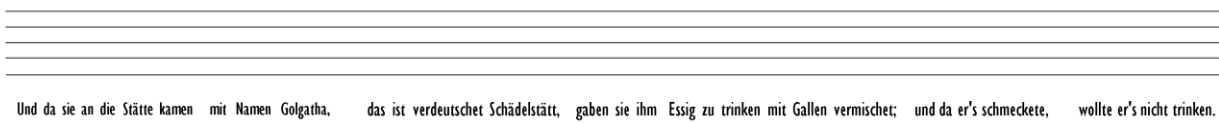
Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 515


- 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 Matthäuspässionen von Georg Philipp Telemann (1730), Orlando die Lasso (1575) und Heinrich Schütz (um 1666) sowie der Johannespassion von Arvo Pärt (1982).

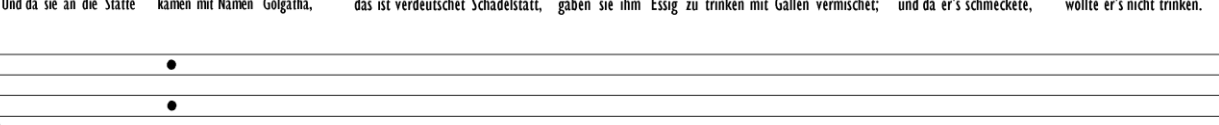
A 

B 

C 

D 

E 

F 

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

dto. Telemann: Matthäuspassion

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 Calvariae locum, Hebraice autem Golgatha, ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Jesum.
CD ECM 1370 (1988), 54:11 - 56:16

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 Lektionsston, 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 exprimiren", 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 Sprechduktus. 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 sangen: 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 als 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."

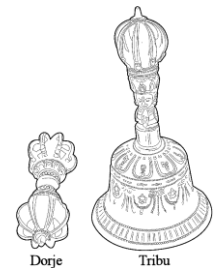
Rätselhaft ist zunächst die unerwartete Hervorhebung des "kamen". Die Melodielinie läßt sich hier nicht rhetorisch, sondern nur als abbildende Anabasis- ('Aufstiegs-') Figur deuten, die den Weg nach Golgatha darstellt.

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 Anstiegens bei "crucifigeretur", plötzliches Springen zum Hochtönen 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.

Bkra-shis smon-lam (Gebet für gutes Gelingen).



Das szepter- bzw. donnerkeilförmige Dorje (sprich: Dordsche, wörtlich übersetzt: „unzerstörbarer Diamant“, indisch: Vajra ZdH 279) wird in der rechten („männlichen“) Hand gehalten und symbolisiert das Prinzip der Methode, der geschickt angewandten Mittel. Seine 8 Spangen symbolisieren den Achtfachen Pfad. Ein Dorje hat – vergleichbar dem chinesischen Yin – Yang - zwei Energiepole (männlich – weiblich).



Die Tribu (Handglocke) wird in der linken Hand gehalten und symbolisiert das weibliche Prinzip der Weisheit. Der hohle Klangkörper der Glocke steht für das buddhistische Prinzip der „Leerheit“. Die Handglocke ist das einzige Instrument, das bei keiner rituellen Feier fehlen darf.

Die gemeinsame Verwendung von Dorje und Tribu verweist auf die Aufhebung der Dualität und die Vereinigung von Mittel und Weisheit. Auf den Zusammenhang der beiden Kultgegenstände verweist auch der Griff der Tribu, der ein halbes Dorje-Szepter ist.

← Mönche aus dem tibetischen Gyütö-Kloster bei der Aufnahme 1975 im Exil im indischen Domsdila

Das Gebet des Typus smon-lam steht am Ende eines Ritus. Die durch die Feier erworbenen Verdienste werden darin dem Wohl aller Menschen gewidmet. Die Bedeutung des Gebetes wird dadurch unterstrichen, dass die Mönche ihre hohen gelben Zeremonienhüte tragen und es stehend vortragen. Der Text ist in fünf ‚Strophen‘

eingeteilt, deren jeweils letzter Vers vom Klang der Handglocken begleitet wird.

Joachim-Ernst Berendt:

Die tibetische Überlieferung führt diese Gesangsweise auf den Lama *Je Tzong Sberab Senge* zurück. Der erwachte im Jahr 1433 aus einem Traum, in dem er eine Stimme gehört hatte, die „anders klang als alle Stimmen auf dieser Erde“. Eine Stimme wie das „dunkle Grollen eines Bullen“, aber mit ihr verbunden, gleichzeitig erklingend, hörte er einen hohen und reinen Gesang - wie die Melodie eines singenden Kindes. Der Lama untersuchte, woher die beiden Stimmen gekommen waren, und erkannte: aus ihm selbst.

In einem Kloster in Lhasa lehrte *Je Tzong Sberab Senge* die Mönche, mit dieser Stimme zu singen. Er sprach von der „Melodie des einzelnen Tones“. ...

Der amerikanische Obertonsänger und -gesangslehrer Jonathan Goldman berichtet, daß die Mönche, indem sie vokalisieren, gleichzeitig ein Mandala visualisieren. Durch die Kombination von Vokalisation und Visualisierung werden die Mönche selbst zu den Energien, die sie anrufen.

Dabei müssen Rachen, Kehle und Kehlkopf-*chakra* in jahrelanger Schulung immer weiter geöffnet werden - und zwar so, daß die Öffnung beherrscht und mit ihr „gespielt“ werden kann. Erst dann wird der Klang so tief wie möglich in den Körper geschickt - über den Lungen- und Sonnengeflechtsbereich hinunter bis in Becken und Bauch, den *hara* des Zen. Die Mönche weisen auch darauf hin, daß die Schulung - mindestens fünf Jahre - mit täglicher Meditation und innerer Arbeit verbunden werden muß. „Du mußt zum Gefäß werden. Sonst findet der Klang keinen Raum in dir und geht wieder fort.“ Viele meinen, es seien nicht sie, die sängen, die Töne flössen durch sie. Sie seien nur das dienende Instrument.

Mit der Psalmodie gemeinsam ist das Rezitieren auf einem Ton, der allerdings in der buddhistischen Praxis noch starrer und als kontinuierlicher Tonstrom gestaltet wird. Es fehlen die Floskeln zur Satzgliederung und überhaupt die Dominanz des Wortes. Im Zentrum steht der Klang. Häufig mischen die Mönche in ihre Rezitationen auch mantraähnliche Silben (OM) ein, die ein Verstehen des Textes erschweren. Auch im vorliegenden Beispiel gibt es langgehaltene Tonsilben, die über das Wort hinausführen. Dieses Prinzip des Klangstroms kann man auch daran erkennen, daß z.B. (in anderen Stücken) Instrumente meist paarweise eingesetzt werden, sodaß Atempausen überbrückt werden können. Dem gleichen Zweck dient auch die bei manchen Instrumenten angewandte Atemtechnik, die es ermöglig gleichzeitig (durch die Nase) einzuatmen und (durch den Mund) in das Instrument zu blasen. Alle diese Techniken verfolgen das Ziel, Zeitlosigkeit und Leere zu simulieren.

Goethes Erben: Nie mehr (1998)

(aus dem Musik-Theaterstück „Kondition Macht“)

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 Rebelliges 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...

Inhalt von „Kondition Macht“:

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. 116)



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

Cathy Berberian: Stripsody (1966)

The score is composed of several distinct sections:

- Section 1:** A long horizontal line with a hand-drawn object on the left and the sound effect **BR** with radiating lines on the right.
- Section 2:** A wavy line with a hand-drawn figure in the center, the sound effect **PWUFF** to its right, and a series of **PRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR** sound effects on the far right.
- Section 3:** A horizontal line with a hand-drawn object on the left and the sound effect **POPOROO** on the right.
- Section 4:** A rectangular frame containing musical notation on the left, the word **SIGH** with a face in the center, and a diagram of a triangle with circles at its vertices and the text **DONG SONG DONG** below it.
- Section 5:** A large rectangular frame containing musical notation, the lyrics **tsk Sem-pre li-be-ra deg-g'i-o fol-leg-g**, a hand-drawn hand, and the lyrics **She's got a tick-et to ride — She's got**.
- Section 6:** A rectangular frame containing a hand-drawn figure, the text **THE WEATHER TOMORROW WILL BE MOSTLY CLOUDY**, and the sound effect **tsk**.
- Section 7:** A rectangular frame containing the sound effect **Knock Knock**, a face, the sound effect **tsk tsk**, another face, the sound effect **s-smack HA**, and a series of hearts.

Luciano Berio: Sequenza III per voce femminile (1966)
text: Markus Kutter

The musical score is a single system with three measures labeled 10', 20', and 30' at the top. It features a vocal line with various dynamics and articulations, including accents, slurs, and hairpins. The lyrics are provided in German and English, with some words in parentheses indicating performance choices. Performance instructions are placed above the notes, such as 'tense muttering', 'urgent', 'distant and dreamy', 'very tense', 'nervous laughter', 'giddy nervous', and 'whimpering'. The score concludes with a final '30'' measure.

10'
tense muttering / walking on stage
(sing) to me
(tome...) to
to /co/ us for be
/u/ ...[u] ...[o]
tense muttering (hd)
to /co/ us for us to
/gi/ me /ut/ a /wo/

20'
distant and dreamy
([u]ta) be few /co/
...[Ø] ...[e]
urgent
tense muttering
very tense
nervous laughter
impassive
dramatic and tense
([a] to /co/ be words) /v(a)
(i) /a/ ...
wistful
give me a few words
bewildered (hm) 2'

30'
very tense distant and dreamy
tense urgent
tense L. urgent
relieved (...o)
tense L. urgent
relieved (...o)
fairly
tense tense dreamy dreamy
for [o] a /wo/ [u] /man/ [u] ...[Ø] ...[a] ...[E] ...[i] ...[u] me /tho/ we build for us be us [a]
ecstatic +++
whimpering (hd)
give me a few words for a woman
to sing a truth allowing us for a woman
to build a house without worrying before night comes
gib mir einige Worte für ein Weib
zu singen von einer Welt die uns erlaubt
ein Haus zu bauen ohne Kummer ehe es Nacht wird

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 Gesamt Ablauf 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 Beschworenen 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.

zusätzlich: nonverbale stimmliche Äußerungen (Schnalzen, Lachen ...)

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 habe ("Singen im finstern Wald oder im dunklen Keller"). Die Höreinstellung erfordert also eine Umstellung und Weitung der Wahrnehmungsbereitschaft.

Sprach- und 'musik'gezeugte Melodik Zwei Entstehungsmythen der Musik



Aulosspieler mit Phorbeia (lederner Mundbinde) und Tänzerin mit Krotala (Handklappen) 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 Blasinstruments als Darstellung des menschlichen Affekts aufgefaßt wird. Dies ist überaus wichtig. PINDAR weist nämlich dadurch auf eine bestimmte Entstehungsweise von Musik hin, er kennzeichnet eine bestimmte Art von Musik: Musik als Ausdrucksdarstellung. Diese Musik ist ihrem Charakter nach einstimmig, so wie der menschliche und auch der tierische Schrei. Sie ist, können wir sagen, >linear<...

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

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

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

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 Mühen erlöst hatte, erfand sie das Aulosspiel, und zwar eine bestimmte Weise, um jenes herzerreißende, lauttönende Wehklagen darzustellen. Sie übergab den Menschen diese Modellweise... Diese Weise durchzieht das dünne Kupfer und das Schilfrohr (nämlich das Mundstück) des Aulos...

Diese Musik aber, das Aulosspiel, war nicht der Affektausdruck selbst, sondern seine kunstmäßige Wiedergabe. Die Göttin ATHENA war so tief beeindruckt vom Wehklagen der Medusenschwester EURYALE, daß sie nicht anders konnte, als es festzuhalten. Sie hatte das Bedürfnis, diesem Eindruck feste, objektive Gestalt zu verleihen. Dieser überwältigende, herzerreißende Eindruck des als Wehklage sich äußernden Leides wurde durch die Aulosweise oder besser: als Aulosweise >dargestellt<. Die Wehklage wurde in Kunst, in Können, in Aulosspiel, in Musik verwandelt. ATHENA hat diese Weise gleichsam aus den Motiven der Wehklage geflochten. PINDAR lehrt uns in diesem Chorgesang zweierlei: 1. Er unterscheidet zwischen dem Leid und dem geistigen Schauen des Leides. Das eine, der Affektausdruck selbst, ist menschlich, ist Merkmal des Lebens, ist Leben selbst, Das andere aber, daß dem Leid durch die Kunst objektive Gestalt verliehen wird, ist göttlich, ist befreiend, ist geistige Tat. Und nur sofern die Menschen dieses Göttliche besitzen, nur sofern sie dazu fähig



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

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'.

Ps. 65, 1. 2. 16

OF. I
R.BCKS

Ubi-lä-te * De-o u-ni-vér-sa ter-
ra : iu-bi-lá-
te De-o u-ni-vér-sa ter-
ra : psalmum dí-
ci-te nó-e-
mi-ni-e-ius : ve-ni-te, et audi-te,
et nar-rábo vo-bis, o-mnes qui tí-mé-
tis De-um, quanta fe-cit Dó-mi-nus á-e-
ni-mae me-ae, alle-lú-ia.

Vergleich mit

Palestrina: Jubilate Deo für 8 St. (Ps. 99,1,2)

Jubilatē Deo omnis terra: servite Domino in laetitia: intrate in conspectu eius in exultatione, quia Dominus ipse est Deus.

Das Titelbild zu Heinrich Schütz' Kleinen Geistlichen Konzerten steht im Widerspruch zur neuen Affektsprache. Musik ist hier die Sprache der Engel (= christliche Umdeutung der Pythagoreischen Sphärenharmonie). Harmonia und mensura verweisen auf das Quadrivium. Im unteren Bildteil sehen wir Gott Vater und den Sohn (als Osterlamm), umgeben von den Symbolen für die 4 Evangelisten.



Heinrich Schütz: Bringt her dem Herren

Kleine geistliche Konzerte
Teil I (Nr. 2), 1636

SWV 283

Mezzo soprano

Basso continuo

Bringt her dem Herr = ren, bringt her dem Herr = ren, ihr Gema = lu =

gen, bringt her dem Herr = ren, Eh = re und Gläu = te,

6 Eh = re und Gläu = te, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja,

9 XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja,

13 ja. Bringt her dem Herr = ren, bringt her dem Herr = ren, Eh = re ist = neo = lu =

17 mena, betet an den Herr = ren, betet an den Herr = ren,

21 ren im bet = te = gen Schmuck, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le =

25 lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja,

29 Kam = me be = ten dich an und lob = sin = gen dich, lob = sin = gen

32 lob = sin = gen, lob = sin = gen, lob = sin = gen, lob = sin = gen, lob = sin = gen, lob = sin = gen,

35 XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja,

39 ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja,

43 XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja, XI = le = lu = ja,

Heinrich Schütz: Also hat Gott die Welt geliebt SWV 380
 (Aria Nr. 12 für 5st. Gem. Chor, aus: Geistliche Chormusik, 1648)
Verkürzte Fassung (Montage)

Al - so hat Gott die Welt ge - liebt, dass er sei - nen ein - ge - bor - nen Sohn gab,

Originalfassung von Schütz

Al - so, al - so hat Gott die Welt ge - liebt, dass er sei - nen ein - ge - bor - nen Sohn, sei - nen
 ein - ge bor - nen, ein - ge - bor - nen Sohn gab, auf dass al - le, al - le, al - le, al - le,
 die an ihn glau - ben, nicht ver - lo - ren wer - den, auf dass al - le, al - le, al - le,
 al - le, die an ihn glau - ben, nicht ver - lo - ren wer - den, son - dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge
 l.c - ben, das e - wi - ge l.c - ben, das e - wi - ge l.c - ben ha - ben, das e - wi - ge l.c - ben ha - ben.

Heinrich Schütz
 *1785 in Köstritz bei Gera, †1672 in Dresden. Er studierte zunächst Jura und ließ sich dann in Venedig zum Musiker ausbilden. Er wirkte in verschiedenen Funktionen an den Höfen zu Kassel und Dresden. Sein Verdienst ist es, die hochstehenden musikalischen Standards von Italien nach Deutschland gebracht zu haben. Damit legte er den Grundstein für die spätere Weltgeltung der deutschen Musik. Die Errungen-

schaften der neuen italienischen Kunstform der Oper („Die Rede ist die uneingeschränkte Herrin der Musik“), übertrug er auch auf die Kirchenmusik: Er passte seine Vokalmusik dem deutschen Sprachduktus an - nicht dem alltäglichen Sprechen, sondern der gehobenen Deklamation, wie man sie bei Schauspielern und Predigern findet, die in ihrer Sprachgestaltung auch die Affekte (Gemütszustände) abbilden und auf den Zuhörer übertragen. Schütz verstand seine Kirchenmusik als musikalische Predigt. Mit der „Geistlichen Chormusik“ reagiert Schütz 1848, dem Jahr des Westfälischen Friedens, auf die Verwüstungen, die die Barbarei des 30jährigen Krieges auch im Bereich der musikalischen Bildung angerichtet hat. Er versteht es als Lehrwerk, mit dessen Hilfe die neue Generation Wiederaufbauarbeit leisten könne. Deshalb widmet er es den Schülern und Lehrern der Leipziger Thomasschule und nicht seinem Arbeitgeber, dem Dresdener Hof. Die neue Haltung zeigt sich in der größeren Einfachheit der Musik, die allerdings nirgends ins Seicht-Gefällige und künstlerisch Anspruchslose abgleitet, sondern die alten Standards in eine neue Zeit hinüberretten will.

Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 11) aus „Die Jahreszeiten“ (reduzierte Partitur)

Gesang Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt. sie naht sie kommt, sie strahlt, sie scheint. Sie
Tromp.
Pauken
Violen
Vcl., Baß

scheint in herrlicher Pracht in flam - - - - - men - der Ma - - - - - jes - tät!
f
ff

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)	 quate circunda-bi me (die mich umzingeln wird)	"umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ...
Fuga (1.)	 Bach: Johannespassion	"Flucht" flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ...
Fuga (2.)	 Ich fol - ge dir gleichfalls mit freu-di-ge-n Schrit-ten	"Flucht" (vom Verfolger aus gesehen), Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung (Imitation)
Extensio	 Haydn: Die Schöpfung (Nr. 19) und e----- wig	"Ausdehnung" Ewigkeit, unablässig, Ruhe ...
Climax (Gradatio)	 Bach: Matthäuspassion	"Treppe", "eier" Steigerung (durch sequen- zierende Wiederholung)
Ekphrasis (Exclamatio)	 Bononcini (1688) Sommo Di-o (Großer Gott) Mozart: Zauberflöte Dies Bild - nis ist (bezaubernd schön)	"Ausruf" - (Moll-Sexte: negativ, - (Dur-Sexte: positiv)
Interrogatio	 Mattheson Schubert: Wohin? cur non ce - dis? O Bächlein, sprich, wohin? Bach: Matthäuspassion Was dün-ke-t euch?	"Frage", Heben der Stimme (meist große Sekunde und häufig phrygische Kadenz)

Tmesis (Suspiratio)	 Vogt sus - pi - ro ad te (ich 'seufze' nach dir) Schütz so ist es Müß und Ar-beit ge-we----- sen Schütz Es ist vollbracht, es ist vollbracht. Mozart: Das Veilchen Es sank und starb	"Trennung", "Seufzer", Plage, Ermattung, Sehnsucht, Aller
Dubiatio	 Lamentobaß (Klage) Tritonus (diabolus in musica) (Teufel in der Musik) Bach: Matthäuspassion Buß' und Reu', Buß' und Reu' Bernhard und dein Herz falsch, falsch ge - we - sen ist	"Zwei - fei", Unsicherheit, Gespaltenheit (Ligaturen ungewöhnliche Modulation, Imitation) ...
Passus duriusculus Saltus duriusculus	 Bach: Matthäuspassion Buß' und Reu', Buß' und Reu'	Stillstand, Zögern, (stehender' Akkord, Fermaten) ...
Tremolo	 Bach: Matthäuspassion Laß ihn kreu----- (zigent)	"etwas harter Gang", "etwas harter Sprung"
Kreuzsymbol		"Zittern", Beben, Donnern, Angst ... 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.

Musikalische Formen als Rahmen für die Textvertonung

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

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

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

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

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 ertrunken ist. (In Wirklichkeit rettet er sich schwimmend an Land.) In der anschließenden kriegerischen Auseinandersetzung mit Cleopatra bleibt Ptolemäus Sieger. Cleopatra wird verhaftet. Nach ihrer Errettung durch Cäsar singt sie folgende Arie:

Da tempeste il legno infranto, se poi salvo giunge in porto, non sa più che desiar. Così il cor tra pene e pianto, or che trova il suo conforto, torna l'anima a bear Da tempeste ecc	Stormy winds my ship had shaken, Safe to harbour now I'm sailing, To the crown of all desire. So my heart by grief o'ertaken, Safe enfolded now in love unfailing, May at last to joy aspire
---	---

Händel: Julius Cäsar: Arie der Cleopatra Nr. 25b

(bedeutsam; fein) *crescendo*
scheidung! 's gilt die Krone! Sie dir zu er-strei-ten für Ä - gyp-ten - für die Welt ge-
(etwas süßern) *(treiben)*
- ehen, nach dem Sturm in sei - nen Ha - fen;
- so, se got sat - vo *grün - ge in got - so*

nügt die - se Glut, die du in mir ent - zün - det!
Herz, nun jauch - ze froh, nun jauch - ze froh, der Ret - tung
non sa più che de - si - ar

No. 25b Arie
Stürmische Umarmung. Dann geleitet Cleopatra Cäsar in freudiger Bewegung zum Ausgang. Die Dienerinnen gehen ebenfalls bewegt ab.
Allegro, ma non troppo
Tutti (Voll. II. u. III.)
froh, der Rettung froh der
Ret - tung froh, nun jauch - ze froh, der
che
Cleopatra
Heil und si - cher kam mein Na -
Da tem - pe - ste il le - gno in - fran -
soll

Die Dienerinnen kommen wieder und bringen den Köalgenmantel für Cleopatra.
Ret - tung froh.
de - si - ar. Tutti

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 rezitativischen, 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.

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 der Filmmusik ist das sogenannte underscoring ('unterstreichen'), d. h. die genau parallele Illustrierung oder Unterstreichung filmischer Aktionen in der Musik. Die bekannteste Variante dieses Verfahrens ist das mickeymousing, bei dem vor allem Bewegungsabläufe sekundengenau 'verdoppelt', d. h. mit akustischen Pendanten verbunden werden.

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.

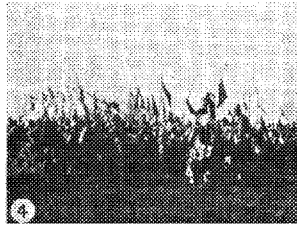
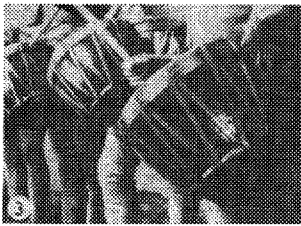
Filmmusik von William Walton aus dem Film "Henry V" (1944): Die Schlacht von Agincourt



Französische Trommler

heranrückende französische Bogenschützen

Musical score for measures 5-10. The score includes parts for Horn, Trommeln (drums), and Vcl. und Cb. pizz. (violin and cello/piano). The key signature is one flat, and the time signature is 8/8.

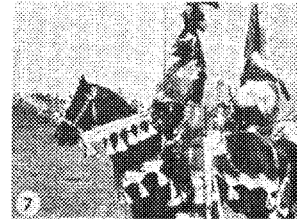


französische Trommler

französische Ritter gehen in Stellung

franz. Fahnen senken sich zum Salut

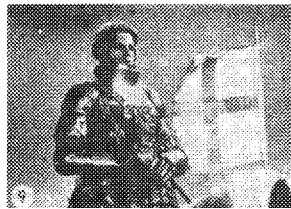
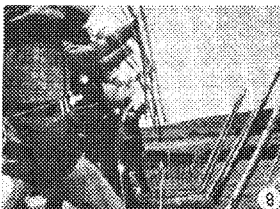
Musical score for measures 15-25. The score includes parts for Horn, Streicher (strings), and Harfenglied (harp). The key signature is one flat, and the time signature is 3/4. Measure 15 is marked with a '3' and a '3' below it, indicating a triplet.



ein dunkler Weiher, Pferdehufe, Schatten von Pferden;

Beginn der Schlacht durch die französischen Krieger

Musical score for measures 30-35. The score includes parts for Hörner (horns) and Streicher (strings). The key signature is one flat, and the time signature is 3/4. Measure 30 is marked with a '3' and a '3' below it, indicating a triplet.



englische Bogenschützen

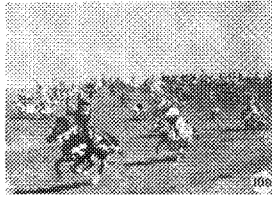
King Henry auf seinem Pferd

Angriff der Franzosen

Musical score for measures 40-45. The score includes parts for Holzbl. (woodwinds), Hörner (horns), Pos. (trumpets), and Tromp. (trumpets). The key signature is one flat, and the time signature is 3/4. Measure 40 is marked with 'poco a poco più mosso' and 'Tromp.'.

45 Hörner 50 Holzbl. Streicher

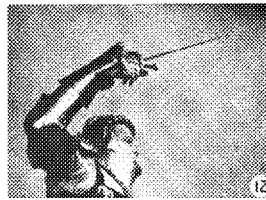
55 Becken 60



65 più accel. Hörner 70



englische Bogenschützen

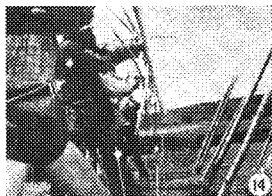


King Henry

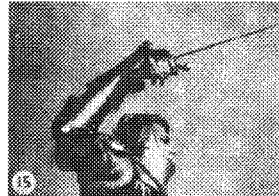


englische Linien (Pflöcke)

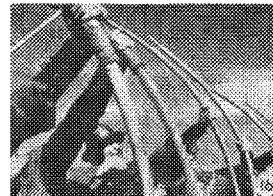
75 Hörner Holzbl. Tromp. Streicher



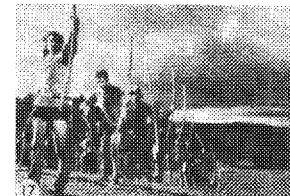
englische Bogenschützen



K. Henry gibt das Signal

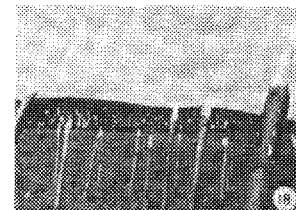


zum Abfeuern



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

<p>Johann Wolfgang von Goethe:</p> <p>Jägers Abendlied</p> <ol style="list-style-type: none"> Im Felde schleich' ich still und wild, Lausch mit dem Feuerrohr, Da schwebt so licht dein liebes Bild, Dein süßes Bild mir vor. Du wandelst jetzt wohl still und mild Durch Feld und liebes Thal, Und, ach, mein schnell verrauschend Bild, Stellt sich dir's nicht einmal? Des Menschen, der die Welt durchstreift Voll Unmut und Verdruß, Nach Osten und nach Westen schweift, Weil er dich lassen muß. 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. 	<p>Johann Wolfgang von Goethe:</p> <p>"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 eigent- lichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschie- denste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyri- kers 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 hi- nein, dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durch- komponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgeho- ben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird." Annalen 1801</p> <p>Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1815:</p> <p>". . . wahrscheinlich wollte er (Goethe) sich überzeugen, ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst <Jägers Abend- lied>, 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 Empfin- dung 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 Strophenlie- der vorzutragen hat.>" In: Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt a/M 1985, it 800, S. 144f.</p>
--	---

Friedrich Reichardt: Jägers Abendlied

Langsam und leise

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

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 >inventio<, das >Thema<) und so auch dessen dauernde Präsenz, seine Durchführung und Wiederkehr, sind im Lied Schuberts in der Regel höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts bezogen. Und diesen durch den Sprachgehalt des Gedichts veranlaßten Erfindungskern sowie jenes Ein und dasselbe, das aus ihm als Erfindungsquelle kompositorisch hervorgeht und im ganzen Liede währt, nenne ich den >Ton< des Liedes. Für diesen Gebrauch des Wortes >Ton< finde ich (nachträglich) einen Hinweis bei Hegel: >Das Nähere des Inhalts (bei der 'begleitenden Musik') ist nun eben das, was der Text angibt... Ein Lied z. B., 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: "Das Wandern" (1823)

Das Lied eröffnet den Zyklus „Die schöne Müllerin“. Das lyrische Ich ist ein Müllergeselle auf der Walz. Er sucht eine Stelle in einer Mühle, die ihm möglichst Chancen zur Einheirat bietet. Zunächst lässt sich das Ganze auch gut an. Er findet die gewünschte Konstellation, und die schöne Müllerstochter scheint ihm gewogen. Doch dann tritt ein ('höherwertiger') Nebenbuhler auf, der Jäger, und wird ihm vorgezogen. Aus Verzweiflung ertränkt sich der Müllerbursche im Bach. Dieser Bach fungiert den ganzen Zyklus über als 'Gesprächspartner' des lyrischen Ichs. Alles Geschehen wird aus der Perspektive des Ichs gespiegelt, und das Gespräch mit dem Bach ist eigentlich ein Selbstgespräch, steht doch der Bach für eine Facette des Ichs. Dass das Äußere Spiegel des Inneren ist, zeigt sich auch im Eröffnungslied, z. B. darin, dass es kein Wanderlied im vordergründigen Sinne ist - es lässt sich beim besten Willen nicht real dazu marschieren -, vielmehr drückt sich in ihm die jugendliche Zuversicht beim Aufbruch ins Leben aus.

Wilhelm Müller/Franz Schubert:

I. Wanderschaft
(Das Wandern)

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

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

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

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

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

Mäßig geschwind

Carl Friedrich Zöllner: Des Müllers Lust und Leid, op. 6, Nr.1 (1844)

(Hier in einer zum Volkslied zurechtgesungenen Form)

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

Wilhelm Müller/Franz Schubert: "Wohin?"

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

A Musical notation for the first system of 'Wohin?'. It features a vocal line in G major, 2/4 time, marked 'Mäßig'. The piano accompaniment consists of a right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with a steady eighth-note bass line. The first measure of the piano part is marked 'pp'.

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

B Musical notation for the second system of 'Wohin?'. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

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

C Musical notation for the third system of 'Wohin?'. The piano accompaniment becomes more active with sixteenth-note patterns in the right hand.

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

D Musical notation for the fourth system of 'Wohin?'. The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note texture in the right hand.

4. Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?

E Musical notation for the fifth system of 'Wohin?'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.

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

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

Mäßig. **Des Baches Wiegenlied.** Musical notation for the beginning of 'Des Baches Wiegenlied.'. It is in G major, 3/4 time, marked 'Mäßig'. The piano accompaniment features a gentle, rocking motion with eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Musical notation for the lyrics of 'Des Baches Wiegenlied.'. The lyrics are written below the vocal line, with the piano accompaniment continuing below. The lyrics are: 1. Gu-te Ruh, gu-te Ruh! tu die Au-gen zu! gu-te 2. bet-ten dich kühl auf wei-chen Pfühl, will- 3. Jagd-horn schallt aus dem grü-nen Wald, wenn ein 4. weg, hin-weg von dem Müh-len-steg, hin- 5. Nacht, gu-te Nacht! bis al-les wacht, - gu-te

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

plötzlicher Dur-Moll-Wechsel: = Eintrübung bzw. Aufhellung (vgl. "Täuschung", S. 93, T. 23)

Unisonoführung von Melodie und Bass (Puccini-Effekt): = 'den Boden unter den Füßen verlieren', 'Einswerden'

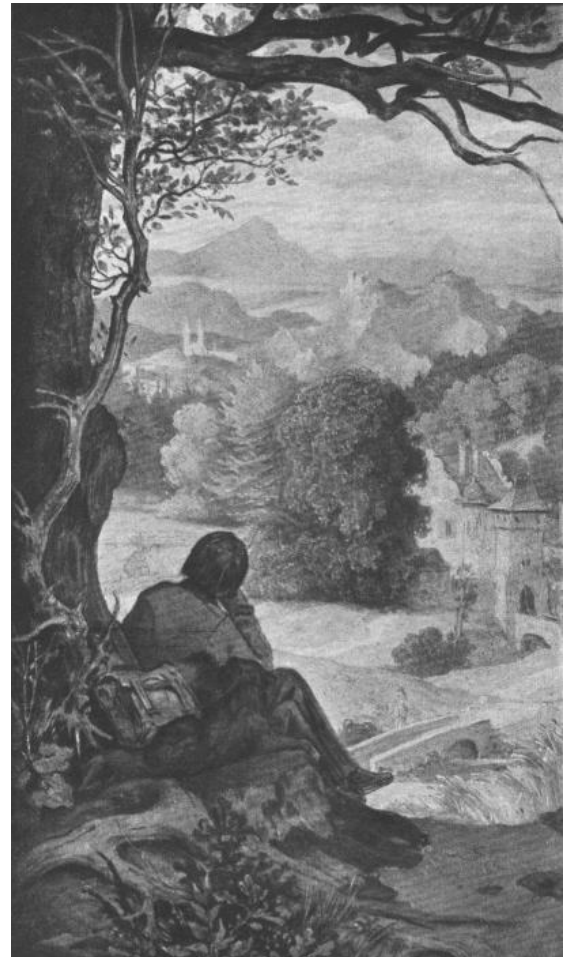
Handwerksburschenlied aus dem 18. Jahrhundert
(Erk-Böhme, Nr. 1592)



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



Parallelen zu der neuen Musikauffassung finden sich in der Dichtung (Ablösung der Erlebnislyrik von der Stimmungsllyrik) und in der Malerei: Die Natur dient nicht mehr als Staffage, sondern erscheint als subjektive Konstruktion. "Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz.... Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild ... Der Maler soll nicht malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht" (C. D. Friedrich). Auf dem Bild "Jüngling auf der Wandschaft" von Moritz von Schwind sehen wir keine reale Landschaft, sondern ein Ensemble verschiedenartiger Dinge, die die rückwärtsgewandte Sehnsucht zum Ausdruck bringen. Der Betrachter wird mit suggestiver Gewalt durch den im Vordergrund sitzenden Wanderer in das Bild hineingezogen und gezwungen, alles mit dessen Augen zu sehen (Brand). Ähnlich suggestiv nimmt Schubert den Hörer hinein in seine subjektive Deutung der Gedichtvorlagen, die er sich so anverwandelt, daß sie in seine Musik sozusagen hineingesogen werden und ohne sie nicht mehr vorstellbar sind.



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

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

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

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

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

Inhalt der Oper "Die Meistersinger von Nürnberg"

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

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

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

Egon Voss in: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Reinbek 1981, S. 9 ff.

zu S.- 18 ff.

zur Methode:

Ansetzen bei Grundsatzfragen: Was ist überhaupt ein Film? (bewegte Bilder, Festhalten eines visuellen Geschehens)

Problematisierung: Geht das wirklich? Kamera kann nur Ausschnitte erfassen, muß raffen, muß vieles weglassen

Begriffsbildung: Schnitttechnik (Montagetechnik), Einstellungen (Naheinstellung, Totale ...)

Eigenerfahrung + Problematisierung: Filmausschnitt ohne Ton (Stummfilm), Nachweis der Schnitttechnik, der Kameraperspektiven ...;

Problem: die Bilder sind kalt, werden dem Zuhörer nicht gefühlsmäßig nahegebracht, die Schnitttechnik erschwert die Rezeption des Ganzen als Zusammenhang.

Lösung: Man unterlegte in den 20er Jahren sehr bald den Film mit Musik (Pianist, Orchester). Die Musik hat dabei eine suggestive und syntaktische Funktion: sie fügt eine emotionale Komponente hinzu und überträgt den in der Musik mit ihren Wiederholungsstrukturen gegebenen Zusammenhang (Einheitsablauf) auf die Wahrnehmung der Bilder.

Eigenversuch: Filmausschnitt mit verschiedenen Musiken (Marschmusik, Chopin-Nocturne) unterlegen

Problem: Die Musik erfüllt einerseits die ihr zugeordneten Funktionen, gerät aber teilweise oder ganz (Chopins Nocturne) in Diskrepanz zur Bildgeschichte. Desiderat: Die Musik müßte kontrastierende Abschnitte (heldischer Aufmarsch / düsteres Menetekel des Schlammloches) auch in sich abbilden. Das geht aber nur in einem Kompromiß. Jede Einzelheit nachzuvollziehen, würde den musikalischen Zusammenhang zerstören.

Begriffsbildung (Tafelbild):

<p>Sensus Detailsinn underscoring (unterstreichen) mickeymousing Synchronpunkte zwischen Bild und Ton</p>		<p>Scopus Gesamtsinn Moodtechnik (Mood = Stimmung)</p>
--	--	---

Analyse des Films, Anwendung der Begriffe, Wahrnehmungstraining, Erfahrungszuwachs

Lösung des Problems mit Hilfe der gewonnenen analytischen Erkenntnisse: Die Verbindung der gegensätzlichen Zielsetzungen (Einheit des Ganzen – Profilierung von Details) gelingt durch die Leitmotivtechnik. Die von Haydn und Beethoven entwickelte und von Wagner weitergeführte Metamorphosentechnik (motivische Arbeit) ermöglicht durch Abwandlung des Grundmaterials die flexible Anpassung an sich ändernde Gegebenheiten.

<p>Sensus Detailsinn underscoring (unterstreichen) mickeymousing Synchronpunkte zwischen Bild und Ton</p>	<p>← Leitmotiv →</p>	<p>Scopus Gesamtsinn Moodtechnik (mood = Stimmung)</p>
--	-----------------------------	---

Implizite Methoden:

Vom Einfachen zum Komplexen: Beim historisch-einfacheren Anfang beginnen, denn zum Komplexeren fortschreiten (Stummfilm). Den komplexen Filmausschnitt aus Henry V aufröseln, in Teilelemente und Teilaspekte zerlegen und auf das Ganze zu-unterrichten.

Theoretische und fachwissenschaftliche Erkenntnisse exemplarisch in eigenen Erfahrungen nachvollziehen, nicht nur als bloße Wissens Elemente (Begriffe) speichern.

Problematisieren, Mit-Denken

Schülerhorizont treffen (Die Filmszene liegt den Schülern näher als das Klavierlied oder anderen klassische Formen. Deshalb kann man das ästhetische Problem von Sensus und Scopus hier erfahrungsbezogener erarbeiten und es dann auf das Klavierlied übertragen.

Transfer (Gelerntes auf andere Gegenstände beziehen und durch diese Übertragung üben, festigen und differenzieren.

Text und Notenauszüge zur 3. Szene (Die Tabulatur)

NACHTIGALL

Merkwürdig' er Fall!

KOTHNER

Nun, Meister! Wenn's gefällt,
werd' das Gemerk bestellt. -

(Zu Walther.)

Wählt der Herr einen heil'gen Stoff?

WALTHER

Was heilig mir,

der Liebe Panier

schwing' und sing' ich, mir zu Hoff.

KOTHNER

Das gilt uns weltlich. Drum allein,

Meister Beckmesser, schließt euch ein!

BECKMESSER (*erhebt sich und schreiet*

wie widerwillig dem Gemerk zu.)

Ein saures Amt und heut zumal!

Wohl gibt's mit der Kreide manche Qual!

(Er vermeigt sich gegen Walther.)

Herr Ritter, wißt:

Sixtus Beckmesser Merker ist;

hier im Gemerk

verrichtet er still sein strenges Werk.

Sieben Fehler gibt er euch vor,

die merkt er mit Kreide dort an: -

wenn er über sieben Fehler verlor,

dann versang der Herr Rittersmann.

(Er setzt sich im Gemerk.)

Gar fein er hört;

doch, daß er euch den Mut nicht stört,

säht ihr ihm zu,

so gibt er euch Ruh',

und schließt sich gar hier ein, -

läßt Gott euch befohlen sein.

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

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

Was euch zum Liede Richt' und Schnur,

vernehmt nun aus der Tabulatur!

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

>Ein jedes Meistergesanges Bar

stell' ordentlich ein Gemäße dar

aus unterschiedlichen Gesätzen,

die keiner soll verletzen.

Ein Gesätz besteht aus zweenen Stollen,

die gleiche Melodei haben sollen;

der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',

der Vers hat seinen Reim am End'.

Darauf so folgt der Abgesang,

der sei auch etlich' Verse lang,

und hab' sein' besondre Melodei,

als nicht im Stollen zu finden sei.

Derlei Gemäßes mehre Baren

soll ein jed' Meisterlied bewahren;

und wer ein neues Lied gericht',

das über vier der Silben nicht

eingreift in andrer Meister Weis',

dess' Lied erwerb' sich Meisterpreis!<

(*Er gibt die Tafel den Lehrbuben zurück;*

diese hängen sie wieder auf.)

- Nun setzt euch in den Singestuhl!

WALTHER (*mit einem Schauer*)

Hier - in den Stuhl?

KOTHNER

Wie's Brauch der Schul'.

WALTHER (*Er besteigt den Stuhl und setzt*

sich mit Widerstreben. Beiseite)

Für dich, Geliebte, sei's getan!

KOTHNER (*sehr laut*)

Der Sänger sitzt.

BECKMESSER (*unsichtbar im Gemerk, sehr*

laut)

Fanget an!

WALTHER

>Fanget an!< -

So rief der Lenz in den Wald,

daß laut es ihn durchhallt:

1 Nachtigall Kothner

Walther

2


3

4

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

sätzen, die keiner soll verlet-zen

Walthers Probelied und die Reaktion der Meister

und wie in fernren Wel - len der Hall von dan-ner flieht, von weither naht ein Schwel - len, das mächtig nä - her zieht. Es schwillt und schallt, es


 C-Bordun
 tönt der Wald von holder Stimmen Gemenge, nun laut und hell, schon nah zur Stell, wie wächst der Schwall! Wie Glock-kenhall er - tost des Jubels Gedränge!

WALTHER

>Fanget an!<-

So rief der Lenz in den Wald,
daß laut es ihn durchhallt:
und, wie in fern'ren Wellen
der Hall von dannen flieht,
von weit her naht ein Schwellen,
das mächtig näher zieht.

Es schwillt und schallt,
es tönt der Wald
von holder Stimmen Gemenge;
nun laut und hell,
schon nah zur Stell',
wie wächst der Schwall!

Wie Glockenhall
ertost des Jubels Gedränge!
Der Wald,
wie bald
antwortet er dem Ruf
der neu ihm Leben schuf:
stimmte an
das süße Lenzeslied. -

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

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

Doch: fanget an!
So rief es mir in die Brust,
als noch ich von Liebe nicht wußt'.
Da fühlt' ich's tief sich regen,
als weckt' es mich aus dem Traum;
mein Herz mit bebenden Schlägen
erfüllte des Busens Raum:

das Blut, es wallt
mit Allgewalt,
geschwellt von neuem Gefühle;
aus warmer Nacht,
mit Übermacht,
schwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
in wildem Wonnegewühle.

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

BECKMESSER (den Vorhang aufrei-
bend)

Seid ihr nun fertig?

WALTHER

Wie fraget ihr?

BECKMESSER (grell)

Mit der Tafel ward ich fertig schier!

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

WALTHER

Hört doch, zu meiner Frauen Preis

gelang' ich jetzt erst mit der Weis'.

BECKMESSER (das Gemerk verlassend)

Singt, wo ihr wollt! Hier habt ihr vertan! -

Ihr Meister, schaut die Tafel euch an:

so lang ich leb', ward's nicht erhört!

Ich glaubt's nicht, Wenn ihr's all' auch
schwört!

WALTHER

Erlaubt ihr's, Meister, daß er mich stört?

Blieb ich von allen ungehört?

POGNER

Ein Wort, Herr Merker! Ihr seid gereizt.

BECKMESSER

Sei Merker fortan, wer danach geizt!

Doch daß der Junker hier versungen hat,

beleg' ich erst noch vor der Meister Rat.

Zwar wird's 'ne harte Arbeit sein:

wo beginnen, da, wo nicht aus noch ein?

Von falscher Zahl und falschem Gebänd' -

schweig' ich schon ganz und gar:

zu kurz, zu lang - wer ein End' da fänd'?

Wer meint hier im Ernst einen Bar?

Auf >blinde Meinung< klag' ich allein: -

Sagt, konnt' ein Sinn unsinniger sein?

DIE MEISTER

Man ward nicht klug, ich muß gestehn.

Ein Ende konnte keiner ersehnen.

BECKMESSER

Und dann die Weis', welch tolles Gekreis'

aus >Abenteuer<-, >blau-Rittersporn<-

Weis', >hoch-Tannen<-, >stolz-Jüngling<-

Ton!

KOTHNER

Ja, ich verstand gar nichts davon.

BECKMESSER

Kein Absatz wo, kein Koloratur,

von Melodei auch nicht eine Spur!

DIE MEISTER (sind in wachsendem

Aufstand begriffen)

Wer nennt das Gesang?

Es ward einem bang!

Eitel Ohrgeschinder!

Auch gar nichts dahinter!

KOTHNER

Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!

BECKMESSER

Wird erst auf die Fehlerprobe gedrunge?

Oder gleich erklärt, daß er versungen?

SACHS (der vom Beginn an Walther mit

wachsendem Ernst zugehört hat, schreitet

vor)

Halt, Meister! Nicht so geeilt!

Nicht jeder eure Meinung teilt. -

Des Ritters Lied und Weise,

sie fand ich neu, doch nicht verwirrt :

verließ er unsre Gleise,

schritt er doch fest und unbeirrt.

Wollt ihr nach Regeln messen,

was nicht nach eurer Regeln Lauf,

der eig'nen Spur vergessen,

sucht davon erst die Regeln auf!

BECKMESSER

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

den Stümpfern öffnet Sachs ein Loch,

da aus und ein nach Belieben

ihr Wesen leicht sie trieben! -

Singet dem Volk auf Markt und Gassen!

Hier wird nach den Regeln nur eingelas-
sen.

SACHS

Herr Merker, was doch solch ein Eifer?

Was doch so wenig Ruh'?

Eu'r Urteil, dünkt mich, wäre reifer,

hörtet ihr besser zu.

Darum so komm' ich jetzt zum Schluß,

daß den Junker man zu End' hören muß.

BECKMESSER

Der Meister Zunft, die ganze Schul',

gegen den Sachs da sind wir Null!

SACHS

Verhüt'es Gott, was ich begeh'r,

daß das nicht nach den Gesetzen wär'!

Doch da nun steht geschrieben:

>Der Merker werde so bestellt,

daß weder Haß noch Lieben

das Urteil trübe, das er fällt<.

Geht der nun gar auf Freiens Füßen,

wie sollt' er da die Lust nicht büßen,

den Nebenbuhler auf dem Stuhl

zu schmähem vor der ganzen Schul'?

(Walther flammt auf.)

NACHTIGAL

Ihr geht zu weit!

KOTHNER

Persönlichkeit!

POGNER

Vermeidet, Meister, Zwist und Streit!

BECKMESSER

Ei! Was kümmert doch Meister Sachsen,

auf was für Füßen ich geh'?

Ließ' er doch lieber Sorge sich wachsen,

daß mir nichts drück' die Zeh'!

Doch seit mein Schuster ein großer Poet,

gar übel es um mein Schuhwerk steht:

da seht, wie's schlappt

und überall klappt!

All' seine Vers' und Reim'

ließ' ich ihm gern daheim,

Historien, Spiel' und Schwänke dazu,

brächt' er mir morgen die neuen Schuh'!

SACHS (kratzt sich hinter den Ohren)

Ihr mahnt mich da gar recht:

doch schickt sich's, Meister, sprecht,

daß - find' ich selbst dem Eseltreiber

ein Sprüchlein auf die Sohl',

dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber

ich nichts drauf schreiben soll?

Das Sprüchlein, das eu'r würdig sei,

mit all' meiner armen Poeterei,

fand ich noch nicht zur Stund'.

Doch wird's wohl jetzt mir kund,

wenn ich des Ritters Lied gehört:

drum sing' er nun weiter ungestört!

(Walther steigt in großer Aufregung auf

den Singstuhl und blickt stehend herab.)

BECKMESSER

Nicht weiter! Zum Schluß!

DIE MEISTER

Genug! Zum Schluß!

SACHS (zu Walther)

Singt dem Herrn Merker zum Verdruß!

Leitmotivtabelle zu Wagners "Die Meistersinger"

Schustermotiv (S. 60, "Kniერიemschlagweis")



Leidenschaftsmotiv (S. 140, aus Walthers Probelied)



Eva-Lied des Hans Sachs (S. 241)

Je - rum! Je - rum! Hallo - hallohe! O - ho!

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



Liebesmotiv



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



Meistersingermotiv



Zunftmotiv (S. 49)



Beckmessermotiv



S. 70: "Merker!" ('Mecker'-Motiv) "Wird euch wohl bang?"



Stolzingmotiv (S.113, Regieanweisung: Walter tritt hervor und verneigt sich.)



Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Klavierauszug der Meistersinger von Gustav F. Kogel Frankfurt a/M, 1942

Richard Wagner: Die Funktion der (Leit-)Motive: Der Fliedermonolog (2. Aufzug, 3. Szene)

Zum Inhalt:

Sachs hat sich am Abend, nachdem Walther 'versungen' hat, am offenen Fenster seiner Werkstatt niedergelassen, um seiner Arbeit nachzugehen. Aber er kann sich nicht konzentrieren, weil ihm Walther bzw. dessen Probelied nicht aus dem Sinn geht. Er spürt die Diskrepanz zwischen Walther und sich selbst, dem Schumacher-Poeten. Er versteht Walthers Kunst zwar nicht, spürt aber deren Größe und verzagt angesichts seiner eigenen künstlerischen 'Flickschusterei'. Auch er spürt die Schönheit und Gewalt der Natur und möchte sie zum Ausdruck bringen ("was sagen"), kann es aber nicht so, wie Walther es in seinem Probelied getan hat. Sein Nachsinnen führt ihn zu der Erkenntnis, dass nicht die Beherrschung der Regeln die Fähigkeit zu solch künstlerischer Gestaltung gibt, sondern der Überschwang des Herzens und des Genies ("Lenzes Gebot").

K. Kropffinger:

"LEITMOTIV, Bz. für eine musikalische Prägung (melodisch, rhythmisch, harmonisch), die, mit einer bestimmten Bedeutung verbunden und im Werk geregelt wiederkehrend, dem Hörer als Wegmarke des Verständnisses dient. Dieser Allgemeinbegriff bedarf jedoch der Differenzierung.

1. Auf R. Wagner bezogen, verwandte den Ausdruck L. erstmals H. von Wolzogen ... 1877 ...

2. An Wolzogens Betrachtungen kritisierte Wagner die Überbetonung >dramatischer Bedeutsamkeit und Wirksamkeit< zu Lasten musikalischer Aspekte. Wagner selbst spricht nicht von Leitmotiven, sondern von >Gefühlswegweisern< und >melodischen Momenten, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Ahnung zur Erinnerung machen<. Damit war der formbildende Strukturzusammenhang der Leitmotive angesprochen: Vertikale Wechselbeziehung der dramatischen Schichten (>Orchestermelodie< - >Vermelodie< - szenische Aktion) und horizontale Motivbeziehungen ergeben eine Abfolge dramatischer Konstellationen, die - von Augenblick zu Augenblick ins Vergangene und Zukünftige ausgreifend - Erinnerung und Ahnung im Gegenwärtigen neu aktualisieren.

3. Die Tatsache, daß Wagners Leitmotive einen spezifischen Strukturzusammenhang bilden, ist entscheidend als Kriterium für die Unterscheidung und die Besonderheiten eines historischen Vorfeldes. Das wiederholte Erscheinen von Motiven stempelt diese noch nicht zu Leitmotiven im Wagnerschen Sinne. Gewöhnlich spricht man von >Erinnerungsmotiven< . . .

4. ... Demgegenüber bedeutete das leitmotivische Verfahren im Ring (1853-74), die >charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive<, zwecks struktureller Integration des ganzen Dramas, einen qualitativen Sprung. Entscheidend für die Ausformung eines nicht an formale Schemata gebundenen musikalisch-dramatisch tragfähigen Motiv-Netztes war - neben der Anregung durch H. Berlioz' *Idée fixe* - vor allem Beethovens thematisch-motivische Arbeit, die >Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war<. Doch war sich Wagner der Unterschiede voll bewußt. Zwar galt für >die neue Form der dramatischen Musik<, daß im >Gewebe von Grundthemen< diese >ähnlich wie im Symphoniesatze, (sich) gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden<; indes blieben die >Gesetze der Scheidungen und Verbindungen< der >ausgeführten und aufgeführten dramatischen Handlung< vorbehalten."

In: Marc Honegger und Günther Massenkeil (Hg.): Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1976, Bd. 5, S. 90 f.

(David geht in die der Gasse zu gelegene Kammer ab.)
(Sachs legt sich die Arbeit zurecht, setzt sich an der Tür auf den Schemel,
Gut Nacht!

6 läßt aber die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf den geschlossenen Unterteil des Türliadens gestützt, sich zurück.)
Sehr mäßig
Kl. *pp* gedehnt
Horn

11
Brt. *pp* Str. Orch. *pp* *sehr weich*

16 Sachs (sehr zart)
Was duftet doch der Flieder so mild, so stark und voll!
Hr. *pp* *ped. unu corda*

21 (sehr zart)
Mir löst es weich die Glieder, will, daß ich was sagen soll.
Hr. u. Fg. *pp dolce* Kl.

26 (sehr leise)
Etwas gedehnt *molto rall.* Was gilt's, was ich dir sagen kann? Bin gar ein
Erstes Zeitmaß
Ob. *pp dolce* *pp* Str.

31 Lebhafter immer be-
arm ein-fältig Mann! Soll mir die Arbeit nicht schmecken, gäbst, Freund, lieber mich
Lebhafter.
Str. *pp* *cresc.*

35 wegter
frei, tät bes-ser, das Le- der zu strecken, und ließ al-le Po-ë-te-

38 Lebhaft
(Er nimmt heftig und geräuschvoll die Schusterarbeit auf.)
reil!
Hr. u. Hr. *ff* *marcato* Str.

41 (Er läßt wieder ab, lehnt sich von neuem zurück, und sinnt nach.)

VI. VI. u. Br. *mf* *ff*

45 *dim.* *p* *piu p* *poco rall*

51 Sehr mäßig Sachs

Und doch, 's will halt nicht gehn: -

VI. *pp dolce* *pp* *sehr zart*

56 *pp* Str. Orch. *pp* *sehr zart*

ich fühl's, und kann's nicht ver- stehn; - kann's nicht be- halten, - doch auch nicht ver-

59 immer breiter *rall* *Sehr breit*

ges-sen: und faß iches ganz, kann ich's nicht messen! Doch wie wollt ich auch

poco a poco cresc. *ausdrucksvoll* *Horn molto cresc.*

74 Wer ihn hört, und wahn- be-tört sän- ge dem Vo- gel

VI. 4 *p* *poco cresc.*

77 nach, dem brächt es Spott und Schmach. - *poco acceler*

VI. 4 *p dolce* *Str. cresc.* *molto cresc.*

80 Sehr breit

Len- zes Ge- bot, die sü- ße Not, die legt es ihm in die

dim. *Harte*

62 Mäßig langsam

mes- sen, was un- er- meß- lich mir schien.

dim. *pp dolce*

65 Kein Re- gel woll- te da pas-sen, - und war doch kein Feh- ler

pp *cresc.*

68 Ein wenig belebend

drin. Es klang so alt, und war doch so

VI. 2 *pp dolce* *espress.* *pp ausdrucksvoll*

71 neu, - wie Vo- gel-sang in sü- ßen Mai!

poco cresc. *p dolce* *pp* *Horn u. Vel.*

85 Mäßig bewegt

Brust: nun sang er, wie er

VI. 4 *p* *p dolce*

89 muß; und wie er muß, so konnt er's, -

p dolce *Horn*

93 (belebend)

das merkt ich ganz be-son- ders. *rall.*

Etwas belebter

pp *Horn cresc.* *pp* *Str. Orch. piu p*

Das Aufeinanderprallen zweier Vorstellungen von musikalischer Form

Selten hat in der Musikgeschichte das Werk eines Komponisten so extreme Auseinandersetzungen hervorgerufen wie das Wagners. Dafür mag es viele Gründe geben. Zunächst denkt man an den üblichen, den Neuheitswert der Musiksprache, der Unverständnis hervorruft, weil die gewohnten Rezeptionsmuster nicht mehr greifen. So war es bei Monteverdi, bei Beethoven und vielen anderen. Bei Wagner reicht dieses naheliegende Erklärungsmuster nicht aus angesichts der Tatsache, dass sich teilweise auch heute noch enthusiastische Bayreuth-Wallfahrer und Antiwagnerianer unversöhnlich gegenüberstehen. Ein wichtiger Grund liegt in Wagners neuer Ästhetik, seiner neuen Definition der Rolle der Musik, die die endlich errungene und in der bürgerlichen Musikkultur verankerte Position der Musik als einer autonomen Kunst in Frage stellte. Es bildeten sich im 19. Jahrhundert zwei Lager von Komponisten (z. B. Brahms versus Liszt/Wagner) und Musikkritikern, die sich erbittert befehdeten. Und dieser Streit hält unter geringfügig geänderten Vorzeichen auch im 20. Jahrhundert noch weiter an.

Die strittigen Positionen kann man grob mit den Begriffen Formästhetik und Inhaltsästhetik benennen. Wie immer bei solch tief sitzenden Differenzen handelt es sich um einen Normenkonflikt. Er ist als solcher nicht lösbar, weil Normen Grundannahmen sind, die ihrerseits letztlich nicht beweisbar sind. Es kann also nicht in erster Linie darum gehen, zu klären, wer 'recht hat'. Wichtiger ist bei der Bearbeitung der folgenden Texte zunächst, die zugrundeliegenden (unbefragten) Normen überhaupt einmal ins Bewusstsein zu heben, ihre Unvereinbarkeit und damit die Unmöglichkeit eines Kompromisses zu erkennen.

Carl Dahlhaus:

"Mit der >neuen Form des musikalischen Tonsatzes<, die er sich zuschrieb, meinte Wagner zugleich das Detail und die Gesamtform: sowohl die Technik der Motivverknüpfung auf engstem Raum ..., als auch die Konstruktion eines dramatisch-musikalischen Zusammenhangs, der sich >über das ganze Drama erstreckt<. Die Weite des Formbegriffs ist verwirrend, solange man nach einer Rechtfertigung des Verfahrens sucht, fest abgegrenzten Teilen des Musikdramas ein Buchstabenschema überzustülpen, das als Grundriß einer musikalischen Architektur gelten soll. Der Schein eines vagen Wortgebrauchs verschwindet jedoch, wenn man sich das Bild des >Gewebes< als Modell des musikalischen Hörens zu eigen macht und die dramatisch-musikalische Form als Entwicklung begreift, in deren Verlauf die Motive in immer wieder andere Beziehungen zueinander gesetzt werden, so daß im Hörer die Vorstellung eines stets wachsenden, vom Einzelnen zum Ganzen sich ausbreitenden Motivzusammenhangs entsteht, den Thomas Mann als >Beziehungszauber< empfand...

Die >dramatisch-musikalische Form< ist primär Vorgang und Handlung, nicht ruhendes, abgeschlossenes Gebilde.

Erscheint aber Musik wesentlich als Tätigkeit, als Energie, so ist der Objektcharakter, den die klassische Ästhetik ihr zuschrieb, gefährdet oder sogar aufgehoben. Daß Musik, nicht unähnlich einem Werk der bildenden Kunst, ein ästhetischer Gegenstand, ein Objekt ästhetischer Kontemplation sei, ist die Voraussetzung des Formbegriffs, den die Architekturmetapher ausdrückt. Allerdings zeigt sich die Gegenständlichkeit weniger unmittelbar als indirekt: nicht in dem Augenblick, in dem Musik erklingt, sondern erst, wenn sich der Hörer am Schluß eines Satzes oder Satzteils zu dem gerade Vergangenen zurückwendet und es sich als geschlossenes Ganzes vergegenwärtigt. Zugleich nimmt die Musik eine quasi räumliche Gestalt an; das Gehörte verfestigt sich zu einem Gegenüber. Sofern also Musik Form im Sinne der Architekturmetapher ist, erreicht sie, paradox ausgedrückt, ihr eigentliches Dasein gerade in dem Moment, in dem sie vergangen ist. Vom Gedächtnis noch festgehalten, rückt sie in einen Abstand, den sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart nicht hatte; und in der Distanz konstituiert sie sich als räumlich-symmetrische, quasi architektonische Form.

Wagners Formgefühl aber, das in der Vorstellung von musikalischer Aktion wurzelte, sträubte sich gegen Verfestigung; es war empfindlich gegen Zäsuren und Ruhepunkte, an denen im Rückblick der musikalische Vorgang zum Gegenstand, zum überblickbaren Gebilde erstarrt. Und die ästhetische Distanz, die sich in der Musik des 19. Jahrhunderts insgesamt verringerte, wurde von Wagner, mindestens tendenziell, aufgehoben. Seine Musik umgibt den Hörer und dringt auf ihn ein, statt sich in einem Abstand zu halten, in dem sie als tektonische Form, als tönende Architektur auffaßbar wäre...

Rhythmische Korrespondenz ist ... bei Wagner, der sie als Schematismus, als >Quadratur der Tonsatz-Konstruktion< empfand, eher die Ausnahme als die Regel. Die Gliederung in reguläre Phrasen, Halbsätze und Perioden, die sich zu einer überblickbaren, tektonischen Form gruppieren, ist im Lohengrin noch als Grundschemata fühlbar, im Ring jedoch durchbrochen und aufgehoben...

In einem oft zitierten Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859 bezeichnete Wagner die >Kunst des Überganges<, die >Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander<, als >das Geheimnis (seiner) musikalischen Form<. Das Jähe und Abrupte, zu dem er unwillkürlich neigte, sollte ausgeglichen werden durch eine Verknüpfungstechnik, die um so vollkommener war, je unauffälliger sie blieb. Und der >Kunst des Überganges<, die den Widerpart der Tendenz zum Extrem bildete, rühmte sich Wagner gerade darum, weil sie mühsam erworben war. Das allgemein Menschliche, als dessen Ausdruck und Darstellung das Musikdrama gelten sollte, suchte Wagner, wie er in dem Brief an Mathilde Wesendonck schrieb, nicht in einem juste milieu, sondern in >äußersten, großen Lebensstimmungen<, in den >äußersten Gegensätzen< des Gefühls, die aus einer dramatischen Situation hervorgerufen werden konnten. Die >Kunst des Überganges< ist eine Kunst der Vermittlung zwischen Extremen.

Eine Beschreibung der >dramatisch-musikalischen Form<, die von Wagners eigenen ästhetisch-kompositionstechnischen Kriterien ausginge, müßte also einerseits die >äußersten Gegensätze<, zwischen denen sich eine Szene erstreckt, zu bestimmen versuchen, um dann andererseits die mittleren Teile aus der Funktion des Übergangs, die sie erfüllen, zu begreifen. Die Vermittlung zwischen kontrastierenden Themen oder Motivkomplexen, die am Anfang und Ende einer Entwicklung stehen, ist ebenso ein Formprinzip wie das Verfahren, aus einem zu Beginn eines Satzes exponierten Gegensatz in einer Durchführung Konsequenzen zu ziehen... Der Begriff der absoluten Musik, einer Musik, die ihre Formen aus sich selbst heraus bestimmt, wurde von Wagner 1857, in dem Brief über Franz Liszts symphonische Dichtungen, als Unbegriff verworfen: als terminologische Mißbildung, die einen ästhetischen Irrtum verrät. >Die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar nicht, was sie meinen<. Musikalische Form muß, wenn sie nicht unverständlich bleiben soll, motiviert sein, und zwar von außen: >Formmotive< sind der Tanz und die Sprache, die im musikalischen Drama zusammentreffen; die >dramatische Aktion< ist in Wagners System der Kunstgattungen nichts anderes als eine >ideale Form des Tanzes<.

Andererseits werden die musikalischen Formen, die aus dem Tanz und dem Drama hervorgehen, deutlich voneinander abgehoben. Dem Formprinzip des >>Wechsels< setzt Wagner das der >Entwicklung< entgegen. Die >Regel des Tanzes<, heißt es in dem Brief über Liszt, erfordert >statt der Entwicklung, wie sie dem dramatischen Stoffe not tut, den Wechsel, der sich für alle dem Marsch oder dem Tanz entsprungenen Formen - den Grundzügen nach - als die Folge einer sanfteren, ruhigeren Periode auf die lebhaftere

des Anfanges und schließlich als die Wiederholung dieser lebhafteren festgestellt hat<. Das äußere Merkmal, durch das sich eine Entwicklungsform, die durch einen dramatischen Vorgang motiviert ist, von einer Form, die auf dem Prinzip des Wechsels beruht, sinnfällig unterscheidet, ist das Fehlen einer Reprise...

Wagner hebt also an der Wiederkehr von Motiven nicht das räumlich-symmetrische Moment hervor, sondern empfindet es als Entwicklung, daß die Motive in immer wieder andere Beziehungen zueinander gesetzt werden. Und das Verfahren, Motive oder Motivkomplexe dadurch >auszukomponieren<, daß sie zunächst sequenziert und dann durch Abspaltung einzelner Teile fortgesponnen werden, muß als Durchführungstechnik, deren Vorbilder bei Beethoven zu finden waren, verstanden werden..."

In: Vom Musikdrama zur Literaturoper, München 1989, S. 69 ff.

Th. W. Adorno:

". . . In Wagners musikalischer Faktur divergieren zwangsläufig deren wichtigste Elemente, Gesang und Orchester; das Auffälligste, der Gesang, ist am Wesentlichen, dem thematischen Gewebe, nicht mehr beteiligt als auf die recht abstrakte und unverbindliche Weise, daß die Singstimme nach den Harmonien des Orchesters sich richtet. Um der Synthesis aller Medien willen wird die Konsistenz des entscheidendsten, der Musik, mißachtet... Zugleich wird die Musik zum Kommentar der Bühne, indem der Autor Stellung nimmt und genau jene Formimmanenz verläßt, deren Ideal zuliebe das Musikdrama erdacht wurde. Das ist der Grund des Streifenhaften, Mitschleifenden, eigentlich Filmähnlichen darin... Der Musik aber werden durch ihre auslegende Funktion alle die Kräfte fortgesogen, durch welche sie als bedeutungsferne Sprache, als reiner Laut, der menschlichen Zeichensprache sich kontrastiert... Je näher ... die divergierenden Medien (Musik, Dichtung, Schauspielkunst, Bühnenbild, Anm. d. Verf.) einander auf den Leib rücken" ... umso mehr stören sie sich."

In: Versuch über Wagner, Frankfurt a/M 1952, S. 109 f.

Eduard Hanslick:

"... nach welchem Eva allein zu Sachs hinübergeht, um über das Schicksal ihres Ritters bei dem Freisingen etwas zu erfahren. Sachs berichtet ihr den ungünstigen Ausgang. Das Duett (wenn man diesen sich endlos hinziehenden Dialog so nennen kann) schlägt mitunter einen traulichen, stimmungsvollen Ton an, bringt auch hie und da einen vereinzelt hübschen Zug. Trotzdem ist das Ganze von peinlicher Monotonie und Schwerfälligkeit. Mit einem kleinen Duettatz, allenfalls zum Schluß der Konversation, wäre dem leicht abgeholfen, bei Richard Wagner dürfen aber bekanntlich die Leute nur nacheinander singen, nie zugleich; letzteres ist nicht vornehm und könnte leicht angenehm klingen."

Zit. nach: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Reinbek 1981, S. 219 f.

Richard Wagner:

(304 f.) "Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperioden zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vornherein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisierung einzugiessen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem ein= für allemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangstückformen."

(246 f.) Der charakteristische Unterschied zwischen Wort - und Tondichter besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande Wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühl möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat. (274) Das Orchester ist von dieser Vokaltonmasse ebenso unterschieden, wie der soeben bezeichnete Instrumentalkonsonant von dem Sprachkonsonanten,... Der Konsonant des Instrumentes bestimmt ein für allemal jeden auf dem Instrument herauszubringenden Ton, während der Vokalton der Sprache schon allein aus dem wechselnden Anlaute eine immer andere, unendlich mannigfaltige Färbung bekommt... (275) Dieses Vermögen gewinnt das Orchester als ein vom Gesangstone und der Melodie des Sängers losgelöstes, freiwillig und um seiner eigenen, als selbständig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, teilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper, nie aber durch den Versuch wirklicher Mischung mit dem Gesangstone. (276) Die absolute Melodie, wie wir sie bisher in der Oper verwendet haben und die wir in fehlender Bedingung derselben aus einem notwendig zur Melodie sich gestaltenden Wortverse, aus reinem musikalischen Ermessen der uns altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachkonstruierten, war, genau betrachtet, immer eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrtum die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt. (279) Dieser Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt,... ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters. Der Nachen ist ein durchaus Anderes als der Spiegel des Sees, und doch einzig gezimmert und gefügt mit Rücksicht auf das Wasser und in genauer Erwägung seiner Eigenschaften; am Lande ist der Nachen vollkommen unbrauchbar,... (281) Das Orchester besitzt unleugbar ein Sprachvermögen,... das Vermögen der Kundgebung des Unausprechlichen... (es) spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist..."

In: Oper und Drama (III. Teil). Zit. nach: Julius Kapp (Hg.): Richard Wagners Gesammelte Schriften, 10. Bd. Leipzig o. J.

Didaktische Analyse von Schuberts „Der Tod und das Mädchen“ (bis T. 25, unter Berücksichtigung des Nachspiels)

Gedichtvorlage:

Matthias Claudius:

Der Tod und das Mädchen (1775)

1. Vorüber, ach vorüber,
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh, Lieber!
Und rühre mich nicht an!
2. Gib deine Hand, Du schön und zart Gebild!
Bin Freund und komme nicht zu strafen!
Sei guten Muts! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!



Tod und Jungfrau, Baseler Totentanz 1431-48

Klangbeispiel: Siegfried Lorenz / Norman Shetler 1987

Aufgaben

1. Analysieren Sie T. 8-25. Wie übersetzt Schubert die antithetische Struktur des Gedichts in Musik? Wie interagieren Tod und Mädchen bei ihm? Wie deutet Schubert das „Lieber“?
2. Welche Funktion haben Vorspiel und Nachspiel?
3. Skizzieren Sie einige konkrete Unterrichtsschritte bzw. -ergebnisse.

Hilfen zum Textverständnis:

Den Hintergrund des Gedichts bilden die seit dem Mittelalter verbreiteten Totentanzdarstellungen. Der Tod erscheint als Knochengesicht und holt die Menschen unerwartet aus dem Leben.

Das Gedicht stellt ein Streitgespräch, einen Dialog zwischen Tod und Leben dar.

Auf die heftige Abwehr des Mädchens antwortet der Tod ruhig, überredend und argumentierend.

Die Aussagen stehen sich antithetisch gegenüber:

Tod als schreckliche, vernichtende Macht und Tod als Ort der Ruhe und des Friedens.

Die sprachliche Gestaltung der Mädchen-Strophe ist unruhig und zerhackt durch die vielen Interjektionen und den auftaktigen jambischen Rhythmus (kurz-lang). Der Tod spricht dagegen gleichmäßig-ruhig und in längeren Zeilen.

Verständnisschwierigkeiten bereitet die Anrede des Todes mit „Lieber“: ist das ein taktisches Sich-Einschmeicheln oder erstes Anzeichen des Nachgebens?

Franz Schubert: Der Tod und das Mädchen. (1817)

Mäßig. (♩ = 54.)

Claudius.

Op. 7. No 3.

Piano introduction in B-flat major, 3/4 time. The music is marked *pp* and consists of a series of chords and simple melodic lines in both hands.

8 (Das Mädchen.) *Etwas geschwinder.*

Vor-ü - ber, ach, vor-ü - ber! geh, wil - der Kno - chen-mann! Ich

p *cresc.*

Vocal line and piano accompaniment for measures 8-12. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

13 bin noch jung, geh, Lie - ber! und rüh - re mich nicht an, und

Vocal line and piano accompaniment for measures 13-17. The piano part continues with the rhythmic accompaniment.

18 *Das erste Zeitmaß.* (Der Tod.)

rühre mich nicht an. Gib dei-ne Hand, du schön und zart Ge-bild! bin

pp *dim.* *pp*

Vocal line and piano accompaniment for measures 18-25. The piano part features a more somber and slower accompaniment, marked *pp* and *dim.*

26 Freund und kommen nicht zu stra - fen. Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, sollst sanft in

Vocal line and piano accompaniment for measures 26-34. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

35 meinen Ar - men schla - fen!

Vocal line and piano accompaniment for measures 35-40. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

HfM Köln Nachschreib-Klausur

Didaktische Analyse des Liedes: „Ein Maulwurf hört...“

Text:

Ein Maulwurf hört ein Lerchenlied erklingen und denkt bei sich: Wie kann man nur so fliegen und so singen.

Melodie:

Ein Maul - wurf hört in sei - nem Loch ein Ler - chen - lied er - klin -
gen und denkt bei sich, und denkt bei sich, und denkt bei sich:
Wie kann man nur so flie - gen, so flie - gen und so sin - gen?

Aufgaben:

1. Analysieren Sie das Wort-Ton-Verhältnis.
 2. Was fügt die Musik dem Text an Bedeutungen hinzu?
 3. Skizzieren Sie ein Tafelbild.#
-

zu S.- 18 ff.

zur Methode:

Ansetzen bei Grundsatzfragen: Was ist überhaupt ein Film? (bewegte Bilder, Festhalten eines visuellen Geschehens)

Problematisierung: Geht das wirklich? Kamera kann nur Ausschnitte erfassen, muß raffen, muß vieles weglassen

Begriffsbildung: Schnitttechnik (Montagetechnik), Einstellungen (Naheinstellung, Totale ...)

Eigenerfahrung + Problematisierung: Filmausschnitt ohne Ton (Stummfilm), Nachweis der Schnitttechnik, der Kameraperspektiven ...;

Problem: die Bilder sind kalt, werden dem Zuhörer nicht gefühlsmäßig nahegebracht, die Schnitttechnik erschwert die Rezeption des Ganzen als Zusammenhang.

Lösung: Man unterlegte in den 20er Jahren sehr bald den Film mit Musik (Pianist, Orchester). Die Musik hat dabei eine suggestive und syntaktische Funktion: sie fügt eine emotionale Komponente hinzu und überträgt den in der Musik mit ihren Wiederholungsstrukturen gegebenen Zusammenhang (Einheitsablauf) auf die Wahrnehmung der Bilder.

Eigenversuch: Filmausschnitt mit verschiedenen Musiken (Marschmusik, Chopin-Nocturne) unterlegen

Problem: Die Musik erfüllt einerseits die ihr zgedachten Funktionen, gerät aber teilweise oder ganz (Chopins Nocturne) in Diskrepanz zur Bildgeschichte. Desiderat: Die Musik müßte kontrastierende Abschnitte (heldischer Aufmarsch / düsteres Menetekel des Schlammloches) auch in sich abbilden. Das geht aber nur in einem Kompromiß. Jede Einzelheit nachzuvollziehen, würde den musikalischen Zusammenhang zerstören.

Begriffsbildung (Tafelbild):

<p>Sensus Detailsinn underscoring (unterstreichen) mickeymousing Synchronpunkte zwischen Bild und Ton</p>		<p>Scopus Gesamtsinn Moodtechnik (Mood = Stimmung)</p>
--	--	---

Analyse des Films, Anwendung der Begriffe, Wahrnehmungstraining, Erfahrungszuwachs

Lösung des Problems mit Hilfe der gewonnenen analytischen Erkenntnisse: Die Verbindung der gegensätzlichen Zielsetzungen (Einheit des Ganzen – Profilierung von Details) gelingt durch die Leitmotivtechnik. Die von Haydn und Beethoven entwickelte und von Wagner weitergeführte Metamorphosentechnik (motivische Arbeit) ermöglicht durch Abwandlung des Grundmaterials die flexible Anpassung an sich ändernde Gegebenheiten.

<p>Sensus Detailsinn underscoring (unterstreichen) mickeymousing Synchronpunkte zwischen Bild und Ton</p>	<p>← Leit motive →</p>	<p>Scopus Gesamtsinn Moodtechnik (mood = Stimmung)</p>
--	-------------------------------	---

Implizite Methoden:

Vom Einfachen zum Komplexen: Beim historisch-einfacheren Anfang beginnen, denn zum Komplexeren fortschreiten (Stummfilm). Den komplexen Filmausschnitt aus Henry V aufdröseln, in Teilelemente und Teilaspekte zerlegen und auf das Ganze zu-unterrichten.

Theoretische und fachwissenschaftliche Erkenntnisse exemplarisch in eigenen Erfahrungen nachvollziehen, nicht nur als bloße Wissens Elemente (Begriffe) speichern.

Problematisieren, Mit-Denken

Schülerhorizont treffen (Die Filmszene liegt den Schülern näher als das Klavierlied oder anderen klassische Formen. Deshalb kann man das ästhetische Problem von Sensus und Scopus hier erfahrungsbezogener erarbeiten und es dann auf das Klavierlied übertragen.

Transfer (Gelerntes auf andere Gegenstände beziehen und durch diese Übertragung üben, festigen und differenzieren.