

Materialien zum Zentralabitur Musik 2010 NRW

Teil c

Verbindliche Inhalte	Möglicher unterrichtlicher Kontext
<p>Formen interpretierenden Umgangs schwerpunktmäßig am Beispiel textgebundener Musik</p> <ul style="list-style-type: none"> - aspektorientierte, interpretierende Umgangsweisen mit vorgegebenen Kompositionen - Einspielungs(,Interpretations-')vergleich <ul style="list-style-type: none"> • Vertonung eines Textes durch verschiedene Komponisten: Goethe: „Erlkönig“ • Johann Friedrich Reichardt (1794), Karl • Carl Loewe (op. 1 Nr. 3, 1818) • Franz Schubert (D 328 (op. 1), 1815), • Friedrich Zelter (1797) <p>- Bearbeitung:</p> <p>Richard Wagner: „Lied der Spinnerinnen“ aus „Der fliegende Holländer“ (2. Aufzug, 4. Szene)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Franz Liszt: „Spinnerlied... Für das Pianoforte“ 	<p>Rammstein: Dalai Lama (2004)</p> <p>Sturm und Drang: Der Erlkönig (1993)</p> <p>Wagner: Sentaballade aus: Der fliegende Holländer Weill: Seeräuberjenny aus: Die Dreigroschenoper Rossini: Una voce aus: Der Barbier von Sevilla</p> <p>Liszt: Spinnerlied Lachenmann: Hänschen klein aus: Ein Kinderspiel (1980)</p>

Verbindliche Vorgaben

2.1 Inhaltliche Schwerpunkte

Inhaltlicher Schwerpunkt I

(zum Bereich des Faches I: Musik gewinnt **Ausdruck** vor dem Hintergrund von **Gestaltungsregeln**)

Das polyphone Prinzip in der Musik

- kanonische

Das polyphone Prinzip in der Musik

- kanonische und kontrapunktische Gestaltungstechniken

- Giovanni Pierluigi da Palestrina: „Kyrie“ aus der Missa Papae Marcelli
- Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847
- Robert Schumann: „Träumerei“ aus „Kinderszenen“ op. 15 (Nr. 7)
- Arvo Pärt: Cantus in memoriam Benjamin Britten

Inhaltlicher Schwerpunkt II

(zum Bereich des Faches II: Musik erhält **Bedeutung** durch **Interpretation**)

Formen interpretierenden Umgangs schwerpunktmäßig am Beispiel textgebundener Musik

- aspektorientierte, interpretierende Umgangsweisen mit vorgegebenen Kompositionen

- Verklänglichmachung vorgegebener Texte

- Einspielungs(,Interpretations-')vergleich: Pink Floyd: „Careful With That Axe, Eugene“ Live-Mitschnitt („UMMAGUMMA“, EMI B000026LDW) und Studio-Aufnahme („Relics“, EMI B000002U0D)
- Bearbeitung: Richard Wagner: „Lied der Spinnerinnen“ aus „Der fliegende Holländer“ (2. Aufzug, 4. Szene) – Franz Liszt: „Spinnerlied aus ‚Der fliegende Holländer‘ von Richard Wagner. Für das Pianoforte“
- Vertonung eines Textes durch verschiedene Komponisten: Johann Wolfgang von Goethe: „Erlkönig“ durch Johann Friedrich Reichardt (1794), Karl Friedrich Zelter (1797), Franz Schubert (D 328 (op. 1), 1815), Carl Loewe (op. 1 Nr. 3, 1818)

73

Inhaltlicher Schwerpunkt III

(zum Bereich des Faches III: Musik hat **geschichtlich** sich verändernden **Gehalt**)

Musik im Spannungsfeld zwischen Kunstanspruch und Popularität

- Kunstwerksgedanke

- Gebrauchsmusik

- musikalischer Kitsch

- Antonio Vivaldi: La Primavera, 1. Satz aus Le Quattro Stagioni op. 8 (Nr. 1) und Bearbeitungen (in der Lerngruppe wählbar)
- Wolfgang Amadeus Mozart: Eine kleine Nachtmusik KV 525, 1. Satz
- Frédéric Chopin: Nocturne op. 55.1 im Vergleich zu Tekla Badarzewska: La prière d'une vierge
- The Beatles: „Yesterday“ im Vergleich zu z. B. „Michelle“

Rammstein**DALAI LAMA** (aus: Reise, Reise“, 2004)

1. Ein Flugzeug liegt im Abendwind
2. An Bord ist auch ein Mann mit Kind
3. Sie sitzen sicher sitzen warm
4. Und gehen so dem Schlaf ins Garn
5. In drei Stunden sind sie da
6. Zum Wiegenfeste der Mama
7. Die Sicht ist gut der Himmel klar

8. Weiter, weiter ins Verderben
9. Wir müssen leben bis wir sterben
10. Der Mensch gehört nicht in die Luft
11. So der Herr im Himmel ruft
12. Seine Söhne auf dem Wind
13. Bringt mir dieses Menschenkind

14. Das Kind hat noch die Zeit verloren
15. Da springt ein Widerhall zu Ohren
16. Ein dumpfes Grollen treibt die Nacht
17. Und der Wolkentreiber lacht
18. Schüttelt wach die Menschenfracht

19. Weiter, weiter ins Verderben
20. Wir müssen leben bis wir sterben
21. Und das Kind zum Vater spricht
22. Hörst du denn den Donner nicht
23. Das ist der König aller Winde
24. Er will mich zu seinem Kinde

25. Aus den Wolken tropft ein Chor
26. Kriecht sich in das kleine Ohr
27. Komm her, bleib hier
28. Wir sind gut zu dir
29. Komm her, bleib hier
30. Wir sind Brüder dir

31. Der Sturm umarmt die Flugmaschine
32. Der Druck fällt schnell in der Kabine
33. Ein dumpfes Grollen treibt die Nacht
34. In Panik schreit die Menschenfracht

35. Weiter, weiter ins Verderben
36. Wir müssen leben bis wir sterben
37. Und zum Herrgott fleht das Kind
38. Himmel nimm zurück den Wind
39. Bring uns unversehrt zu Erden

40. Aus den Wolken tropft ein Chor
41. Kriecht sich in das kleine Ohr
42. Komm her, bleib hier
43. Wir sind gut zu dir
44. Komm her, bleib hier
45. Wir sind Brüder dir

46. Der Vater hält das Kind jetzt fest
47. Hat es sehr an sich gepresst
48. Bemerkt nicht dessen Atemnot
49. Doch die Angst kennt kein Erbarmen
50. So der Vater mit den Armen
51. Drückt die Seele aus dem Kind
52. Diese setzt sich auf den Wind und singt:

53. Komm her, bleib hier
54. Wir sind gut zu dir
55. Komm her, bleib hier
56. Wir sind Brüder dir



Dieser Song ist eine Adaption der bekannten Ballade „Der Erlkönig“ von Goethe. Vater und Sohn werden vom Rücken des Pferdes in ein Flugzeug versetzt, und der Erlkönig ist nun der Herr der Winde und Turbulenzen.

Der Reiz der Gattung Ballade liegt darin, dass sie zurückverweist: sie ist ursprünglich eine mündlich tradierte Form der Volksdichtung und Volksmusik, in der altes magisch-mythisches Bewusstsein aufbewahrt wird. Die Faszination solcher archaischer Weltbilder ist auch heute ungebrochen – man denke nur an Harry Potter und all die Film-Epen, in denen mittelalterliche Sagen mit modernster Technik in Science-Fiction-Manier publikumswirksam inszeniert werden. Die alten Mythen sind gar nicht ganz vergangen, sie leben als Urbilder in unseren Tiefenschichten weiter (z. B. im Traum).

Das Gefühl des Unheimlichen will sich allerdings bei dem Text von Rammstein nicht so recht einstellen. Der Text hat einen ironisch-süffisanten Ton des Uneigentlichen. Dass es mehr auf den Gag ankommt als auf die Frage nach dem Dämonischen in unserem Leben, zeigt gleich schon die Überschrift „Dalai Lama“, die sich aus dem Kontext nicht erschließt.¹ Der Text hinterlässt am Schluss keine banger Fragen: Was ist hier eigentlich passiert? Gibt es wirklich Kräfte außerhalb unserer normalen Wirklichkeit, denen wir ausgeliefert sind? Oder sind das alles psychische Vorgänge? ... Die Antwort bei Rammstein ist banal und einer platten Illustriertenpsychologie geschuldet: Der Vater erdrückt in seiner übergroßen Fürsorge das Kind selbst.

- Wie verändert die Musik die Rezeption des Textes?
- Welche suggestiven Mittel werden eingesetzt?
- Kommt es hier zur Empathie (Einfühlung), zur Identifikation, zum Mit-Fiebern? Ist es mehr ein angenehm-wohliger ästhetischer Reiz? Befriedigt es meine Lust am Zynismus?
- Wir ordnen beim Hören die Motive den Textzeilen zu.
- Wir beschreiben die Struktur und Wirkung der Motive.
- Wir charakterisieren die verschiedenen Formen der stimmlichen Gestaltung zwischen Sprechen und Singen. Wie beeinflussen sie unsere Rezeption?

Motiv a bildet durch seine Repetition eine rhythmisierte Klangfläche ohne harmonische Bewegung. Unheimlich wirkt die Tritonusspannung (c-fis) und die synkopische Betonung des fis-des-Klangs. Liest man das ‚des‘ als ‚cis‘; handelt es sich um zwei leere (Quart- bzw. Quint-)klänge im Tritonusabstand. Seit dem Mittelalter gilt der Tritonus als diabolus in musica.

Motiv b ist ein ‚gleitendes‘ melodisches Element, das auch mehrfach wiederholt wird. Es wird aufgesetzt auf die weiterhin abrollende Klangfläche mit Motiv a und beinhaltet selbst auch noch die c-fis-Spannung. Es unterstützt die Vorstellung des Fliegens.

Motiv c ist eine spielerisch-leichtes Motiv, das gut zu dem verlockenden Ruf des Wolken-Chors passt. Hier gibt es auch eine harmonische Auflockerung: der starre, geisterhafte C-Quintklang (ohne Terz) wird von Dreiklangsfiguren und wechselnden Akkorden kurzzeitig abgelöst.

- Wir stellen die Form als Buchstabenschema dar:
Intro <a - A (a) - A (a) - <a - A (ab)
- Was unterscheidet diese Form von der üblichen Couplet -Refrain-Schema? Welche Gründe hat das?

Die Menschenwelt und die Geisterwelt – repräsentiert durch die sprechenden ‚Personen‘ - sind klar voneinander getrennt. Der Erzähler wird zunächst ausschließlich von den Motiven a und b begleitet, die Geister werden von Motiv c repräsentiert. Erst in Z. 46, an der Stelle, wo die Geister nach dem Kind greifen, wird die Trennung aufgehoben.

¹ In einer Liveaufnahme auf http://de.youtube.com/watch?v=ZzI_R37WuG8 wird das Stück eingeleitet durch Vokalisationen nach Art des Oberton-Singens buddhistischer Mönche und damit ein Bezug zum Titel hergestellt.

Rammstein**DALAI LAMA** (aus: Reise, Reise“, 2004)

Ein Flugzeug liegt im Abendwind
 An Bord ist auch ein Mann mit Kind
 Sie sitzen sicher sitzen warm
 Und gehen so dem Schlaf ins Garn

< a
 A (a)

In drei Stunden sind sie da
 Zum Wiegenfeste der Mama
 Die Sicht ist gut der Himmel klar

< a
 A (a)

Weiter, weiter ins Verderben
 Wir müssen leben bis wir sterben
 Der Mensch gehört nicht in die Luft
 So der Herr im Himmel ruft
 Seine Söhne auf dem Wind
 Bringt mir dieses Menschenkind

A (ab)
 (ab')

<
 Das Kind hat noch die Zeit verloren
 Da springt ein Widerhall zu Ohren
 Ein dumpfes Grollen treibt die Nacht
 Und der Wolkentreiber lacht
 Schüttelt wach die Menschenfracht

< a
 A (ab')

Weiter, weiter ins Verderben
 Wir müssen leben bis wir sterben
 Und das Kind zum Vater spricht
 Hörst du denn den Donner nicht
 Das ist der König aller Winde
 Er will mich zu seinem Kinde

A (ab')

<
 Aus den Wolken tropft ein Chor
 Kriecht sich in das kleine Ohr
 Komm her, bleib hier
 Wir sind gut zu dir
 Komm her, bleib hier
 Wir sind Brüder dir

< b
 A (ab)
 B (c)

Der Sturm umarmt die Flugmaschine
 Der Druck fällt schnell in der Kabine
 Ein dumpfes Grollen treibt die Nacht
 In Panik schreit die Menschenfracht

< a
 A (a)

Weiter, weiter ins Verderben
 Wir müssen leben bis wir sterben
 Und zum Herrgott fleht das Kind
 Himmel nimm zurück den Wind
 Bring uns unversehrt zu Erden

A (ab')

<
 Aus den Wolken tropft ein Chor
 Kriecht sich in das kleine Ohr
 Komm her, bleib hier
 Wir sind gut zu dir
 Komm her, bleib hier
 Wir sind Brüder dir

< b
 A (ab)
 B (c)

Der Vater hält das Kind jetzt fest
 Hat es sehr an sich gepresst
 Bemerkt nicht dessen Atemnot
 Doch die Angst kennt kein Erbarmen
 So der Vater mit den Armen
 Drückt die Seele aus dem Kind
 Diese setzt sich auf den Wind und singt:

B (c)

Komm her, bleib hier
 Wir sind gut zu dir
 Komm her, bleib hier
 Wir sind Brüder dir

B (c)

→

<p>Volksballade (Übersetzt von Johann Gottfried von Herder)</p> <p>Erlkönigs Tochter</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Herr Oluf reitet spät und weit, Zu bieten auf seine Hochzeitsleut. 2. Da tanzen die Elfen auf grünem Land, Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand. 3. „Willkommen, Herr Oluf! Was eilst von hier? Tritt her in den Reihen und tanz mit mir.“ 4. „Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag, Frühmorgen ist mein Hochzeitstag.“ 5. „Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir, Zwei güldne Sporen schenk ich dir!“ 6. „Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag, Frühmorgen ist mein Hochzeitstag.“ 7. „Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir, Ein Hemd von Seide, das schenk ich dir.“ 8. Ein Hemd von Seide so weiß und fein, Meine Mutter bleichts im Mondenschein.“ 9. „Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag, Frühmorgen ist mein Hochzeitstag.“ 10. „Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir, Ein Haupt von Golde, das schenk ich dir.“ 11. „Ein Haupt von Golde, das nähm ich wohl ; Doch tanzen ich nicht darf noch soll.“ 12. „Und willt, Herr Oluf, nicht tanzen mit mir, Soll Seuch und Krankheit folgen dir.“ 13. Sie tät einen Schlag ihm auf sein Herz, Noch nimmer fühlt' er solchen Schmerz. 14. Sie hob ihn bleichend auf sein Pferd: „Reit heim nun zu dein'm Fräulein wert.“ 15. Und als er kam vor Hauses Tür, Seine Mutter zitternd stand dafür: 16. „Hör an, mein Sohn, sag an mir gleich, Wie ist deine Farbe blaß und bleich?“ 17. „Und sollt sie nicht sein blaß und bleich, Ich traf in Erlenkönigs Reich.“ 18. „Hör an, mein Sohn, so lieb und traut, Was soll ich nun sagen deiner Braut?“ 19. „Sagt ihr, ich sei im Wald zur Stund, Zu Proben da mein Pferd und Hund.“ 20. Frühmorgen und als es Tag kaum war, Da kam die Braut mit der Hochzeitschar. 21. Sie schenkten Met, sie schenkten Wein; „Wo ist Herr Oluf, der Bräut'gam mein?“ 22. „Herr Oluf, er ritt in Wald zur Stund, Er probt allda sein Pferd und Hund.“ 23. Die Braut hob auf den Scharlach rot – Da lag Herr Oluf, und er war tot. 	<p>Johann Wolfgang von Goethe</p> <p>Der Erlkönig</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind. Er hat den Knaben wohl in dem Arm, Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm. 2. Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? Siehst Vater, du den Erlkönig nicht! Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. 3. Du liebes Kind, komm geh' mit mir! Gar schöne Spiele, spiel ich mit dir, Manch bunte Blumen sind an dem Strand, Meine Mutter hat manch gülden Gewand. 4. Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht, Was Erlenkönig mir leise verspricht? Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind, In dürren Blättern säuselt der Wind. 5. Willst feiner Knabe du mit mir geh'n? Meine Töchter sollen dich warten schön, Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn Und wiegen und tanzen und singen dich ein. 6. Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort Erlkönigs Töchter am düsteren Ort? Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau: Es scheinen die alten Weiden so grau. 7. Ich lieb dich, mich reizt deine schöne Gestalt, Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt! Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an, Erlkönig hat mir ein Leids getan. 8. Dem Vater grauset's, er reitet geschwind, Er hält in den Armen das ächzende Kind, Erreicht den Hof mit Mühe und Not, In seinen Armen das Kind war tot.
---	---

Die Ballade stammt aus dem Dänischen. Als Herder sie 1779 übersetzte, verdeutschte er das Wort eller (= Elfe) fälschlicherweise mit Erle, so wurde aus dem Elfenkönig der Erl(en)könig. Goethe schrieb seine Ballade 1781/82 als Einlage zu dem Singspiel „Die Fischerin“.

Die Herdersche Ballade vertonte Carl Loewe.

Goethe hat folgende Veränderungen an der Volkssage vorgenommen: Der Erlkönig selbst, nicht seine Tochter, tritt auf. Ihm gegenüber stehen statt des Bräutigams nun zwei Menschen, der Vater und sein kleiner Sohn. Dabei befindet sich der Vater allerdings außerhalb des eigentlichen Geschehens. Als erwachsener, aufgeklärter Mensch hat er keinen Sensus mehr für die Geisterwelt. Ins Zentrum rückt damit das Kind. Nur das Kind kann das Geistwesen noch sehen, hören und spüren. Für das Kind ist die animistische (naturmagische) Sicht der Volksballade noch zugänglich. Dem Vater bleibt nur eine psychologische Deutung des Vorgangs. Allerdings bleibt bis zum Schluss unklar, ob das Kind nur fiebrige Halluzinationen hat, wie der realistische Vater meint, oder ob sein Tod wirklich dämonischen Ursprungs ist.

In Goethes Gedicht spielt auch die alte Totentanz-Thematik hinein. Man kann den Erlkönig als Chiffre für den Tod ansehen:

- In den alten Totentanzdarstellungen lockt der Tod mit Tanz und Musik.
Hier heißt es: „Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn und wiegen und tanzen und singen dich ein.“
- Im Totentanz kommt der Tod als Liebhaber (vgl. Claudius/Schubert: „Der Tod und das Mädchen“).
Auch hier erscheint der Erlkönig als solcher: „Ich lieb dich, mich reizt deine schöne Gestalt“.

Die Ballade ist nach Goethe das „Ur-Ei“ der Poesie, denn sie vereinigt in sich alle Formen der Dichtung: sie ist

- lyrisch: Sie hat einen geringen Umfang, besitzt die Versform und Goethe selbst veröffentlichte sie in seinen Gedichtbänden. Ihr fehlt allerdings das lyrische Ich.
- episch: Sie hat einen erzählerischen Gestus.
- dramatisch: Sie hat einen hohen Anteil an direkter Rede.

Da Goethe die Ballade trotz dieser Grenzängersituation insgesamt dem lyrischen Genre zurechnete, galten auch für sie seine liedästhetischen Vorstellungen. Er favorisierte das einfache Strophenlied und war gegen das, was er „durchkomponieren“ nannte. Als der 18jährige Schubert ihm 1816 seine Erlkönigvertonung sowie einige andere Lieder auf Texte von Goethe zuschickte, retournierte dieser die Sendung ohne Kommentar. Goethe missfielen solche Kompositionen. Seine Vorstellungen sah er in den Vertonungen Zelters und Reichardts verwirklicht.

Johann Wolfgang von Goethe:

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

Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1815:

". . . wahrscheinlich wollte er (Goethe) sich überzeugen, ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst <Jägers Abendlied>, von Reichardt komponiert. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: <Das Lied singst du schlecht!> Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: <Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du so! (indem er scharf markierte): Da ramm! da ramm! da ramm! da ramm!> Dabei bezeichnete er, zugleich mit beiden Armen auf und ab fahrend, das Tempo und sang dies <Da ramm!> in einem tiefen Tone. Ich wusste nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: <So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.>" Aus: Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt a/M 1985, S. 144 f.

Reichardt:

„Das Lied soll der einfache musikalische Ausdruck einer bestimmten Empfindung sein, ein korrektes vollendetes Ganzes, ... dessen eigentlicher Wert in der Einheit des Gesanges besteht ...“

Keiner als derjenige, der diesen einzigen Dichter [Goethe] ganz versteht und sentiert², und der zugleich auch die Tonkunst mit Sinn und Gefühl übt, wird Kompositionen, die sich ganz nah an die Dichtung anschließen und nichts mehr wollen, als jene mit dem Zauber des rhythmischen Gesanges und der musikalischen Deklamation, verstärkt durch die Kraft der bedeutenden Harmonie zum höchsten Leben beseelen, je ganz sentieren und in dem Sinne genießen, in welchem sie gedichtet und gesungen wurden.“

Zit. nach: Fischer-Dieskau, Friedrich: Weil nicht alle Blütenräume reifen. Johann Friedrich Reichardt. Hofkapellmeister dreier Preußenkönige, Stuttgart 1992, S. 159 f.

Reichardts Erlkönigvertonung von 1793 ist ein reines Strophenlied. Den „allgemeinen“ Charakter trifft er durch das Moll, das lebhaftes Tempo, den jambischen Trabbrythmus (♩ | ♩ ♩ | ♩), den phrygischen Bassgang (g-f-es-d), den man auch als Lamentobass bezeichnet, sowie den großen Melodiebogen, den Wechsel von steigender Erregung und fallender Beruhigung. Die mediantische Harmonik (D / B) in der Mitte (T. 8) der Strophen ist ein Mittel, das 'Verwandlung', Eintauchen in eine andere Dimension anzeigt, und passt somit zum Grundtenor des Gedichts.

Es gibt aber auch Detailausdeutungen:

Die Worte des Vaters stehen im forte³, die des Kindes im piano. Dessen letzter Aufschrei erfolgt situationsgemäß im fortissimo.

Der Erlkönig ist charakterisiert

- als Geistwesen durch das pianissimo,
- als dunkle Macht durch die Tieferlegung des Klaviersatzes um eine Oktave,
- als Wesen aus einer anderen Welt durch das Singen auf einem Ton⁴.

Für die Beurteilung von sängerischen Interpretationen ist wichtig die Forderung Goethes „die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen“. In der Regel singt man diese Lieder zu brav und ‚schön‘. Der obige Text von Genast legt jedenfalls etwas ganz anderes nahe.

² von lat. sentire: fühlen, empfinden

³ Da keine Urtextausgabe vorliegt, kann natürlich nicht beurteilt werden, ob die Vortragszeichen vom Komponisten stammen, wahrscheinlich nicht..

⁴ Man denke an kirchliche Musik (Psalmodie, Kantillation) und Ombra-(Schatten-)Szenen der Oper, wie auch Schubert sie in seinem Lied „Der Tod und das Mädchen“ imitiert.

Sehr lebhaft und schauerlich. **Erlekönig** J. F. Reichardt, 1798. (1782 - 1814.)

Wer rei-tet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Va-ter mit

7
sei-nem Kind. Er hat den Kin-den wohl in dem Arm, er fasst ihn

14
si-cher, er hält ihn warm. Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge-sicht? Siehst,

21
Va-ter, du den Erl-kö-nig nicht? Den Er-len-kö-nig mit Kron' und

28
Schweif? Mein Sohn, es ist ein Ne-bel-streif. „Du lie-bes Kind, komm,

35
geh mit mir, gar schö-ne Spie-le spiel' ich mit dir. Manch bun-te

42
Blu-men sind an dem Strand, mei-ne Mut-ter hat manch gü-len Ge-wand.“

49
Mein Va-ter, mein Va-ter und hö-rest du nicht, was Er-len-kö-nig mir

55
c. 8^{mo}
lei-se ver-spricht? Sei ru-hig, blei-be ru-hig, mein Kind, in dür-ren

62
Blät-tern säu-selt der Wind. „Willst, fei-ner Kin-de, du mit mir

68
geh'n? mei-ne Töch-ter sol-len dich war-men schön, mei-ne Töch-ter

74
füh-ren den nichtil-chen Reif'n, und wie-gen und tan-zen und sin-gen dich ein.“

81
Mein Va-ter, mein Va-ter, und siehst du nicht dort Erl-kö-nigs Töch-ter am

87
dü-ster'n Ort? Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es ge-nau; es scheinen die

94
al-ten Wei-den so grau. „Ich lieb dich, mich reizt dei-ne schö-ne Ge-stalt; und

101
hast du nicht wil-lig, so brauch ich Ge-walt.“ Mein Va-ter, mein Va-ter, jetzt

107
fasst er mich an! Erl-kö-nig hat mir ein Leids-ge-than! Dem Va-ter

114
c. 8^{mo}
grauseth, er rei-tet ge-schwind, er hält in Ar-men das äch-zen-de Kind, er-

121
reicht den Hof mit Mü-he und Noth; in sei-nen Ar-men das Kind war todt.

Erkönig

Carl Loewe

Geschwind.

3

Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der

cresc.

Va - ter mit sei - nem Kind. Er hat den Kna - ben wohl in den

mf

Arm, er fasst ihn si - cher, er hält ihn

warm, er fasst ihn si - cher, er hält ihn

Heimlich flüsternd und lockend.

Komm, lie - bes Kind, komm, geh' mit mir, gar

trem.

pp una corda

schö - ne Spie - le spiel' ich mit dir, manch' bun - te Blu - men sind an dem Strand, mei - ne

Mut - ter hat manch' gül - den Ge - wand, Mein

a tempo

pp tre corde

Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht, was Er - len - kö - nig mir lei - se ver -

spricht? Sei ru - hig, blei - be ru - hig, mein Kind, in dür - ren

mf

13

warm.

mf

„Mein

15

Sohn, was birgst du so bang' dein Ge - sicht? Siehst, Va - ter, du den

18

Er - kö - nig nicht? den Er - len - kö - nig mit Kron und Schweif? „Mein

21

Sohn, das ist ein Ne - bel - streif,

mf

23

das ist ein Ne - belstreif!“

43

Blät - tern säuselt der Wind, in dür - ren Blät - tern säuselt der Wind.

47

sotto voce

Willst, fei - ner Kna - be, du

trem.

pp una corda

51

mit mir geh'n? Mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön, mei - ne

54

Töch - ter füh - ren den nicht - lichen Reih'n und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich

57

ein, Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort

tre corde

61 Erl-kö-nigs Töch-ter am düs-te-ren Ort? Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es gr-
 64 nau, es schei-nen die al-len Wei-den so grau, es schei-nen die
 67 al-len Wei-den so grau.
 71 Ich lieb' dich, mich reizt dei-ne schö-ne Ge-stalt, und
 74 bist du nicht wil-lig, so brauch' ich Ge-walt! Mein Va-ter, mein Va-ter, jetzt fasst er mich
 77 an, Erl-kö-nig hat m'rein Leids go-than, Erl-kö-nig hat m'rein Leids go-
 81 than! Dem Va-ter grau-setz, er rei-fet ge-
 84 schwind, er hält in den Ar-men das äch-zende Kind, er-reicht den
 87 Hof mit Mü-he und Not, in sei-nen Ar-men
 90 das Kind war tot.

Honegger/Massenkeil:

„Mit dem Namen Loewe verbindet sich in erster Linie die Geltung der Ballade als besondere Ausprägung des Sololiedes im 19. Jahrhundert. Hier steht Loewe zusehens im geistigen Gefolge J. G. Herders, was sich nicht nur in der Vertonung vieler von dessen Liedern zeigt (u. a. des Edward als op. 1), sondern auch in der Substanz seiner Musik, namentlich in der Vorliebe für Kantabilität der melodischen Linien, für symmetrische Taktordnung, für eine insgesamt leicht fassliche, natürliche, einfache Gestaltung. Dies letztere gilt auch im Verhältnis von Wort und Ton, das bei Loewe generell vordergründig determiniert ist: Wenn die Führung der Singstimme oder der Klavierbegleitung tonmalerisch oder durch andere Ausdrucksmittel auf den Text Bezug nimmt, tut sie das stets auf eine eindeutige und oft sogar naive Art. Darauf beruht wohl nicht zuletzt die enorme Beliebtheit und Popularität vieler Loewe-Balladen in Konzert und Hausmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Diese Gestaltungsweise markiert aber auch einen Gegenpol zu den meisten Liedern der deutschen Romantiker, insbesondere von Fr. Schuberts (mit dem Loewe fast gleichaltrig war) und R. Schumanns. Denn in ihren Liedern beruht das typisch Romantische, der Zauber der musikalischen Poesie, gerade auf der weitgehenden Unbestimmtheit der Wort-Ton-Beziehung und auf einer Hintergründigkeit in der Gestaltung von Singstimme und Begleitung.“

Marc Honegger und Günther Massenkeil (Hg.): Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1982, S. 159

Carl Loewes Vertonung von 1817 ist im Goetheschen Sinne ‚durchkomponiert‘⁵. Die verschiedenen Personen und Situationen werden deutlich unterschiedlich gestaltet:

- Der Erlkönig ist als außerhalb der realistischen Welt stehend charakterisiert. Er singt die Töne der Naturtonreihe und die Harmonik ‚steht‘ - abgehoben von der Mollumgebung und deren dramatischen Harmoniebewegungen - im G-Dur-Klang. Das pp und ‚una corda‘ entsprechen seinem Geistwesen. Allerdings ganz am Schluss, wo er seine Sphäre verlässt und nach dem Kind greift, wechselt das G-Dur ins g-Moll, der Vater und Sohn zugeordnet ist.
- Die Stimme des Kindes liegt naturgemäß hoch und ist von Angst geprägt. Deshalb flüstert sie im pp, ist mehr rezitativisch als melodisch und bewegt sich in einem ‚engen‘ Ambitus. Kerntöne sind das cis⁶ und das d⁶, die als Halbtontremolo auch der Begleitung den unheimlichen Anstrich verleihen. Der letzte Aufschrei des Kindes wird eine Quarte höher gelegt (Spitzenton g⁶), die Wiederholung der Stelle im p und das Absinken zum g⁶ (Tiefstton der Kindpartie) zeigen das Sterben des Kindes.
- Der Vater gibt sich sehr sicher. Seine erste Äußerung (T. 15/16) verrät in dem schnellen Anstieg über eine Oktave noch seine Besorgnis. In der Antwort auf die Vision des Kindes spricht er dann beruhigend und senkt die Stimme. Der Melodieduktus entspricht dem heroisch-balladesken Erzähler-Ton der 1. Strophe („er fasst ihn sicher ...“); auch die Textwiederholung ist von dort übernommen. Die Pausen zeigen(oder sollen zeigen), dass der Vater nicht in Hektik gerät - oder verrät die überlange Pause in T. 22/23 doch seine Unsicherheit? An der zweiten Stelle (T. 40 ff.) gerät der Vater harmonisch aus der Spur und nähert sich mit dem abrupten Wechsel nach e-Moll, der Paralleltart von G-Dur, bedrohlich der Sphäre des Erlkönigs an. Die Melodie versucht allerdings durch tiefe Töne sowie markige Quart-, Quint- und Oktavsprünge weiterhin Sicherheit zu suggerieren. Die letzte Äußerung des Vaters (T. 62 ff.) entspricht der 2. - bis auf den Trugschluss und das p auf „grau“ (T. 66) - genau.

Zur Einheit verbunden werden die einzelnen ‚Bilder‘ durch die Tremoli, die – bis auf T. 6/7 und T. 90/91 – das ganze Stück durchziehen. Sie sind als Affektfiguren Zeichen des ‚Zitterns‘, der Angst. Als Bildfiguren ‚malen‘ sie den zwielichtigen Nebel. Sie treten in drei Formen auf:

- als reine Dreiklänge
- als chromatisch (d-cis) geschärfte Dreiklänge
- tremolierende Halbtonreibung (d-cis)



Das ist eine besonders ‚nervige‘ Variante, besonders wenn sie chromatisch verschoben und zur quasi-phrygischen Kadenz (es-d) wird, die ja ein uraltes Lamento-Zeichen ist.

Interessant ist zu beobachten, wie genau Loewe diese (und andere) Varianten platziert. Das wird gleich zu Beginn deutlich: Es beginnt mit dem stehenden, chromatisch geschärften g-Moll-Klang, der die unheimliche „Nacht und Wind“-Szenerie ‚malt‘. Beim Einsatz der aus der Tiefe nach oben (heran-)stürmenden Bassfigur wird der reine Dreiklang verwendet. Dadurch wird die Aufmerksamkeit von der äußeren Szenerie auf das neue Ereignis gelenkt, von dem man noch nicht weiß, was es ist. In dem Moment, wo der „Vater mit seinem Kind“ aus dem Nebel auftaucht, verschwindet die Tremolofigur für einen Moment ganz. Der Vorgang wird sozusagen wie eine Epiphanie gestaltet. Darauf folgt, entsprechend dem noch indifferenten Erzählten, eine sehr lockere Form des Tremolos. In T. 13 kündigt die chromatisch geschärfte Variante im Bass den Stimmungswandel ins Unheimliche an. In T. 90 hält die Musik sozusagen den Atem an. Die unheimliche Szenerie weicht der grauenhaften Realität, die nur noch in stotternde Worte gefasst werden kann. Erst bei der Exclamatio (große Sext) am Schluss klingt in dem tiefen Oktavtremolo die Erinnerung an das Geschehene nach.

Das zweite wichtige Einheitsmittel ist – wie bei Reichardt - der jambische Trabrhythmus, meist in der Achtel-Viertel-Form. Gelegentlich tritt eine schnellere punktierte Version auf, deren Funktion nicht in allen Fällen ganz klar ist. Zweifellos bedeutet sie in T. 81 - 86 den panischen Galopp („er reitet geschwind“). Ähnlich könnte man sie in T. 46/47 und 58/69 nach den beruhigenden Worten des Vaters als eilige Flucht interpretieren.⁶ Das passt aber alles nicht zu T. 56. Hier hört man die Figur in Verbindung mit dem Text „und wiegen und tanzen und singen dich ein“ als ein tänzerisches Motiv.

Die Kernfigur des ganzen Stückes ist die leere (‚geisterhafte‘) Quinte g-d. Sie tritt rein auf in der Erlkönigpartie in T. 35/36 und 57/58. (Das entspricht ziemlich genau dem später von Richard Wagner im „fliegenden Holländer“ verwendeten Geisteruff-Motiv.) Diese Quinte bildet den Rahmen für die zentralen Figuren des Stückes, z. B. für die verschiedenen Tremolofiguren (T. 1 ff., T. 9, T. 13 ff. T.25-36 usw.), die Melodik des Erlkönigs und des Kindes - besonders kennzeichnend ist die Tatsache, dass die erste Zeile der Kindpartie genau mit diesem Geisteruff beginnt - usw.



- Wir problematisieren den Begriff „durchkomponieren“. Ist Loewes Erlkönig wirklich durchkomponiert?
- Wir diskutieren die Bewertung Loewes in dem Text von Honegger/Massenkeil.

⁵ Der Begriff ist im strengen Sinne nicht zu halten. Kein Komponist käme je auf die Idee, ein Lied durch-zu-komponieren, indem er vorne anfängt und dann am Text entlang immer neue, zu den jeweiligen Inhalten passende Musik erfindet. Das wäre nicht nur ein grobes Missverständnis der Dichtung – da hat Goethe recht -, sondern auch gegen das Wesen der Musik, die auf Wiederholungen und Korrespondenzen zwingend angewiesen ist.

⁶ Diese Stellen sind vielleicht ein Schwachpunkt der Loeweschen Komposition. Vor allem der unvermittelte Übergang über den verminderten D⁹ (T. 48 und 69) wirkt wie eine Verlegenheitslösung. Hier werden potpourriartig unterschiedliche Teile zusammengeklebt.

F. Schubert: Erlkönig (Oktober 1815)
(Goethe)

(Orig. g-moll)

Schnell

PIANO.

6
13
19
25
32

Wer rei - tet so spät durch Nacht und
Wind! Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind, er
hat den Kna - ben wohl in dem Arm, er fasst ihn sicher, er hält ihn
warm

„Mein Sohn, was birgst du so

39
45
51
59
64
69

„bang dein Ge - sicht?“ „Siehst, Va - ter, du den Erl - kö - nig
siehst?“ Den Er - len - kö - nig mit Krö - nen und Schweif?“
„Mein Sohn, es ist ein Ne - belstreif.“ „Du lie - bes
Kind komm, geh mit mir, ich gar schö - ne Spie - le
spiel - ich mit dir, manch bun - te Blu - men sind an dem
Strand, mei - ne Mut - ter hat manch gü - den Ge - wand.“ „Mein Va - ter, mein

74
81
87
92
96
102

Va - ter, und ho - rest du nicht, was Er - len - kö - nig mir lei - se ver - spricht?“ „Set
zu - big, lie - be ru - hig mein Kind! in dürren Blättern sei - selst der Wind.“ „Willst
ful - ner Kna - be, du mit mir gehn? mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön, meine Töch - ter füh - ren den
nächt - lichen Ru - ha, und wie - gen und tan - zen und sta - gen dich ein, sie wie - gen und tan - zen und
sin - gen dich ein - Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl -
kö - nig? Töch - ter am ös - tern Ort?“ „Mein Sohn, mein Sohn, laß

108
115
122
129
136
143

seh!“ es ge - nau, es schiel - nen die sil - ber Wei - den so grau.“ *cresc.*
„Ich lie - be dich, mich reizt dei - ne schö - ne Ge - stalt und bist du nicht will - lig, be
brauch' ich Ge - walt.“ „Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt fasst er mich hat! Erl - kö - nig
hat mir ein Leid's ge - than!“ Dem Va - ter grau - setz, er rei - tet ge - *acceler.*
schwind, er hält in sei - nen Ar - men das sch - zen - de Kind, *ff*
reicht den Hof mit Mü - he und Noth, in seinen Armen das Kind *pp*
war todt, *Andante.*

Schuberts „Erlkönig“ (1815) unterscheidet sich von dem Loewes vor allem durch weitgehenden Verzicht auf das Ausmalen der äußeren Szenerie. Selbst bei dem durchgehenden Triolentremolo handelt es sich wohl weniger um Pferdegetrappel⁷ – hierzu fehlen die üblichen Punktierungen oder der jambische Rhythmus – sondern um eine bohrende Figur, die einen hochgradigen Erregungszustand beschreibt. Auch die skalisch aufsteigende Triolenfigur des Basses lässt sich schwer als „Nebelschwade“ deuten, nicht nur wegen der abschließenden markant-staccatierten Dreiklangsbrechung, sondern vor allem wegen des am Anfang völlig skelettierten Satzes (Einstimmigkeit mit Triolen-Bordun); der lässt solche flächigen Assoziationen nicht zu.⁸ Die Musik vermittelt die Vorstellung unerbittlicher Härte und – in dem Beharren auf dem Grundton – Unausweichlichkeit. Auch da, wo es mehrstimmig wird und wo zum ersten Mal melodische Bewegung aufkommt (T. 6), handelt es sich nicht um eine Bild-, sondern um eine Affektfigur: die aufsteigende Chromatik⁹ im Bass signalisiert Befürchtungen. Die Wiederholungsstelle (T. 13) weckt durch das pp das Gefühl ahnungsvoller Beklemmung. Die Harmonik wendet sich zu Dominante als neuem Bordunton. In der Begleitung fehlen nun die Sicherheit suggerierenden staccatierten Dreiklangstöne. Besorgnis äußert sich auch in der nun einsetzenden Stimme. Sie setzt unsicher auf der 2. Tonstufe (fis) ein und umkreist zweimal die Töne aus T. 6/7 bzw. 13/14, ehe sie mit ausgreifender Melodik und klarer Kadenzierung nach G-Dur (T.21 ff.) an Sicherheit gewinnt. Hier (T. 24 ff.) treten dann auch die Staccato-Basstöne wieder auf. Allerdings verharrt die Stelle wieder auf dem Bordunton (g), bevor sie sich dann in einer markanten Kadenz zur Grundtonart zurückwendet. Im Bass (T. 30/31) treten dabei die Staccato-Dreiklangstöne in augmentierter Form (e-c-a) auf. An der ersten Erlkönigstelle (T. 58 ff.) wird die Triolenfigur aufgelockert nach Art einer Walzerbegleitung mit nachschlagenden Akkorden. Das markiert den tänzerisch-tänzelnden Ton der Verlockung. Noch leichter wird die Triolenfigur an der zweiten Erlkönigstelle (T. 87). Die gebrochenen Dreiklänge passen gut zu der im Text evozierten Vorstellung des schwebenden Elfantanzes. Selbst die Basstöne kommen hier ins „Wiegen“. Die Veränderungen betreffen nichts Äußeres, sondern sind innere Wahrnehmungen des Kindes, zu dem der Erlkönig spricht. Die Triolenrepetitionen enden in T. 146 mit dem Erreichen des Hofes. Die Feststellung, dass das Kind tot ist, wird wie bei Loewe rezitativisch gestaltet, also als ein Heraustreten aus der dämonischen Umgebung. Anders als bei Loewe lässt der Schluss mit den zwei harten Akkordschlägen (D-T) kein subjektives Nachklingen zu. Es ist ein unerbittlicher, unsentimentaler Balladenton wie schon am Anfang.

- Der Erlkönig hebt sich wie bei Loewe in den beiden ersten Passagen durch die Durtonart ab. Er singt zunächst (T. 60 ff.) in einem wiegenden Rhythmus und in Dreiklangsbrechungen, also im ‚Naturton‘. Dann mehrten sich aber nach Art von Volksliedern die kleinen Melismen. Zweimal verstärkt das *gis* als Durchgangschromatik den einschmeichelnden Ton. Der böse Verführer stellt sich ganz harmlos dar.
In der zweiten Passage singt er in einer noch abgelegeneren, ‚helleren‘ Durtonart, wieder im Volksliedton, nun aber in schnellerem Sprechtempo und wiegenden jambischen Rhythmen. Die letzte Zeile (T. 93 ff.) wird nicht nur durch den wiegenden Bass, sondern auch durch ihre Wiederholung besonders hervorgehoben.
In der letzten Passage verändert sich sein Verhalten. Er singt zwar weiter im (geisterhaften) pp und in Dur, aber in höherer Lage und mit unterschiedener Deklamation, sozusagen mit zusammengebissenen Zähnen. Er endet in einem durch *cresc.* vorbereiteten *ff*-Ausbruch auf das Wort *Gewalt*. Der punktierte Rhythmus und der zweimalige Quintfall der Melodie lässt keinen Zweifel an seiner Entschiedenheit aufkommen. Auch tonartlich steuert Schubert auf diesen Höhepunkt zu: nach G-Dur und A-Dur steht diese dritte Passage in C-Dur. Das ist allerdings nur eine Art phrygische Sekunde zu dem dann über eine chromatische Kadenz angesteuerten h-Moll.
- Die Rolle des Kindes ist besonders dramatisch gestaltet. Zunächst singt es, zwar in der Lage höher, aber sonst noch ganz im Duktus des Vaters. Allerdings hebt sich die Stimme am Ende der beiden (identischen) Phrasen in einer kleinen Sexte. Das ist ein üblicher Fragegestus, aber die kleine Sexte ist auch eine klagende Exclamatio-Figur.
Auf die Lockung des Erlkönigs reagiert das Kind (T.72 ff.) mit panischer Angst. Die (wiederum wiederholte) Melodiephrase ver’eng’t sich auf eine kleine Seufzerekunde und ergibt mit der Begleitung einen ‚engen‘ Cluster (c-h-a). Dämonisch wirkt der fallende verminderte Dreiklang im Bass¹⁰. Die letzte Zeile (T. 78 ff.) nimmt die steigende Chromatik aus T. 13-15 auf und verlängert sie. Zusammen mit dem plötzlichen *p* deutet das auf die nach Hilfe suchende Angst des Kindes hin.
Die dritte Passage des Kindes entspricht der zweiten genau, liegt aber, der wachsenden Angst entsprechend, einen Ganzton höher.
Auch die letzte Passage des Kindes entspricht dem zunächst. Sie liegt wieder (diesmal einen Halbton) höher. Doch dann kehrt sie die Seufzerekunde in die steigende Angstschromatik um (T. 128) und erreicht mit e“ („Erlkönig hat“) den höchsten Ton der Kindpartie, um dann bei „mir ein Leids getan“ zum Tiefton *h* zurückzufallen. Diese Schlusswendung mit dem Quintfall entspricht genau der Ankündigung des Erlkönigs („dann brauch ich Gewalt“) aus T. 121-123.
- Der Vater beginnt (T. 36) in tiefer Lage mit einem zweimaligen konventionell-sicheren Quartaufsprung („Mein Sohn, was birgst“), gerät dann aber in die Spur der chromatischen Figur aus T. 13-15. Darin klingt seine Besorgnis an.
Auf die erste bange Frage des Kindes antwortet er, den Rhythmus des Kindes aufgreifend, in exponierter tiefer Lage – der Ton *a* kommt sonst im ganzen Stück als Melodieton nicht vor. Die Stelle wirkt deshalb auch so eindringlich, weil sie harmonisch ‚ungestützt‘ ist und nur von der Bordun-Triole begleitet wird. Der Vater wirkt verloren, spielt aber den ruhig-überlegenen. Oder fühlt er sich tatsächlich mit seiner realistischen Einschätzung als Herr der Situation?
In seiner zweiten Antwort (T. 81 ff.) singt er zwar auch noch relativ tief, aber mit erhöhtem Sprechtempo.
In der dritten Antwort setzt er höher an und gerät zunächst aus der Tonart, und zwar wieder ungestützt durch die Begleitung. Dann aber spielt er wieder den Sichereren mit markantem Abstieg in die Tiefe. Die Begleitung entspricht dem mit der klaren Kadenzierung, lässt aber zugleich die Stimme des Vaters ‚untergehen‘ in dem gewaltigen *cresc.* bis zum *ff*.

⁷ Natürlich macht auch die Deutung als Pferdegetrappelmotiv Sinn. Es hört genau da auf, wo das Pferd zum Stehen kommt, und die Veränderungen in den Erlkönigpassagen lassen sich als Überdeckungen aufgrund der durch die Lockungen des Erlkönigs absorbierten Aufmerksamkeit des Kindes deuten. In der Musik ist eine solche Zweifachdeutung nicht selten, da durch ihr Angewiesensein auf Analogkodierung fast immer auch Äußeres mit im Spiel ist. Das Tremolo (= ‚Zittern‘) ist immer zitternde Hand (oder klopfende Pferdehufe oder ...) und ‚zitterndes‘ Herz zugleich.

⁸ Als Bildfigur lässt sich die Bassfigur allenfalls als Reitgerten- (Figur der Tirata) und Sporeneinsatz (staccato) deuten. Aber überzeugend ist das nicht.

⁹ Eine genauere Semantisierung der chromatischen Figur ergibt sich im Verlauf des Stückes in den Takten 38-40 („so bang dein Gesicht“), 77-79 („was Erlkönig mir leise verspricht“) 102-103 („Töchter am düsteren Ort“), 128-129 („Erlkönig hat“) und 141-143 („erreicht den Hof mit Mühe und Not“). Es geht immer um die Angst vor der unheimlichen Macht des Erlkönigs.

¹⁰ Er lässt sich auch als verzerrte Form der Staccato-Dreiklangstöne (s. o.) verstehen

Wertungsfragen

Welche der 4 Erlkönigkompositionen ist die beste?

Ist eine solche Frage überhaupt sinnvoll?

Vor einem guten halben Jahrhundert wurden in der Schule noch Sätze gelernt wie: „Beethoven ist der größte und gewaltigste aller Komponisten.“ Das sagt über Beethoven fast gar nichts aus, sehr viel aber über den Erfinder des Satzes.

Kann man Werturteile fällen ohne Berücksichtigung der Funktion des Beurteilten, des Kontextes und ohne Benennung des Maßstabes, nach dem gemessen wird?

Kann ein einziger Maßstab (z. B. der Differenzierungsgrad) Grundlage eines Werturteils sein. Ist Schuberts Erlkönig schon deshalb wertvoller als der Reichardts, weil er komplizierter ist und mehr analytische Details liefert?

Was ist der Unterschied zwischen einem Geschmacks- und einem Werturteil?

Die Frage ist so nicht zu beantworten, denn man müsste schon wissen, um was für einen Geschmack es sich handelt, einen naiven, der alles Fremde sowieso schon ablehnt, oder einen ‚geübten‘, ‚gebildeten‘, der Erfahrungen im Umgang mit dem Gegenstandsbereich hat, dem der beurteilte Gegenstand angehört.

Ein Geschmacksurteil eines ‚Ungeübten‘ sagt nur etwas über persönliche Sympathien aus, während das Geschmacksurteil eines ‚Geübten‘ mehr intersubjektive Bedeutung hat.

Ob Expertenurteile wirklich ‚objektiv‘, ‚richtig‘ sind, könnte man noch einmal an dem Text von Honegger/Massenkeil untersuchen.

Einen guten Anschauungsunterricht über die Probleme bietet der folgende historische Text von Franz Brendel.

Franz Brendel (1845):

...Ich erkläre mich deutlicher, um auch den wirklichen Verdiensten Rellstab's, den ich beispielsweise anführte, nicht zu nahe zu treten, Verdiensten, die er sich in der That erworben hat, obschon er nur ein kleines Blatt redigirte und zu größeren Expositionen seltener Gelegenheit hatte.

Es ist unmöglich, einen geschichtlich berechtigten Fortgang zu hemmen und eine schon überstiegene Stufe zurückzuführen und an die Stelle derselben zu setzen. Die Aufgabe kann stets nur sein, die Forderungen der Zeit klar zu erkennen, darauf hinzuwirken, dass diese realisiert werden, und vor Abwegen, vor Rückschritten zu warnen. Rellstab dagegen suchte das Unmögliche möglich zu machen, einen schon zurückgelegten Standpunkt uns wieder vorzuführen, und neu zur Geltung zu bringen.

Dem Liede z. B. ist wesentlich, obschon das Gedicht mannichfach nuancirte Stimmungen, Anschauungen, Vorstellungen enthalten kann, dass eine Grundempfindung sich durch alle Verschiedenheit hindurchzieht, dass es hauptsächlich nur einen Gemüthston anschlägt. Diese eine Grundstimmung zu fassen und in Tönen wiederzugeben, ist die Hauptaufgabe des Componisten. Die Melodie bleibt aus diesem Grunde für alle Verse dieselbe, und es erhöht sich nur durch diese Wiederholung die Eindringlichkeit. - Das Technische ins Auge gefasst bewegt sich das Lied in einem ganz einfachen Kreise von Tonarten und Accorden, ohne schwierige und verwickelte Combinationen, ohne schroffe Uebergänge, weil zu der Ausgleichung dieser in einem so engen Kreise kein Raum sein, und ohne solche umfassendere Ausgleichung die Harmonie des Ganzen, die Einheit des Tones nur gestört werden würde. Dies ist der Begriff des Liedes.

Diesen Begriff hatte Rellstab richtig erfasst, namentlich von den trefflichen Compositionen L. Berger's sich abstrahirt. *Die neuere Zeit aber ist solcher gemüthlichen Genügsamkeit des Liedes feind.* Sie ist fortgegangen zur Darstellung schärferer Contraste, zur Darstellung ganz bestimmter, gesonderter Seelenzustände, zur Darstellung dramatischen Lebens auch im Lied, einer Kunstgattung, die diese Behandlungsweise sonst ganz ausschloss.

Rellstab's Thätigkeit bestand nun darin, den aus Werken früherer Zeit gewonnenen Begriff des Liedes den Componisten der Gegenwart entgegenzuhalten und zu verlangen, dass diese von den Forderungen ihrer Zeit absehen und sich zur Vergangenheit zurückwenden sollten. Ein ganz unersprißliches, wenig erfolgreiches Thun!

Ich bemerkte, dass ich auch der positiven Seite von Rellstab's Wirksamkeit Gerechtigkeit widerfahren lassen müsse; es hat sich jetzt nur ein noch bestimmterer, schärferer Tadel ergeben. Aber die positive, berechnete Seite seiner Kritik schließt sich hieran.

Indem die neuesten Componisten auch im Lied zu *schärferer Charakteristik* fortgingen, verloren sie die, so lange von Kunst irgend die Rede sein soll, stets zu bewahrende Einheit der Stimmung aus dem Auge, und prägten allzusehr einzelne Seiten auf Kosten des Ganzen aus, gingen unter überhaupt in einer allzu materiellen Auffassung.

Ich wähle ein Beispiel. *Franz Schubert's* Erlkönig ist allbekannt. Die Musik an sich ist trefflich, aber als Composition dieses Gedichts ist sie verfehlt.

Göthe's Gedicht hat etwas Phantastisches, Luftiges, Geisterhaftes, Schauerlich-Unheimliches, aus dem nur die Worte des Vaters und Kindes als befreundete menschliche Stimmen entgegentönen und zugleich einen ernsteren, tiefer greifenden Gehalt geben. Das ganze Bild eilt schnell vor unseren Blicken vorüber, und ich denke immer dabei unwillkürlich an eine andere Stelle des Dichters:

Wolkenzug und Nebelflor erhellen sich von oben,

Licht im Laub und Wind im Rohr, und Alles ist zerstoben.

Fr. Schubert lässt den Erlkönig in einer menschlichen lieblichen Melodie singen, um dadurch einen Contrast zu den Schmerzenslauten des Kindes zu gewinnen.

Er hat aber damit gerade das Wesentliche des Gedichtes verkannt. Ist Erlkönig eine so liebliche Erscheinung, so sieht man ja gar nicht ein, warum sich das Kind entsetzt; diese angenehmen Töne sollten es wirklich, was Erlkönig beabsichtigt, locken und gewinnen. Das Unheimliche der Lockung, das Unheimliche der ganzen Erscheinung, was Erlkönig nicht bezwingen kann, verschwindet, und somit ist der eigentliche Mittelpunkt des Ganzen gar nicht zur Darstellung gekommen, die Folge, das Entsetzen des Kindes, ist zur Hauptsache geworden.

Statt eines unheimlichen, von Nebeln verhüllten Bildes hat Schubert eine gewöhnliche dramatische Effectscene gegeben. Das Ganze ist aus einer geisterhaften Region in eine volle materielle Wirklichkeit herabgezogen. Dieses Versinken in eine zu materielle, unpoetische Auffassung in Folge des Strebens nach dramatischer Lebendigkeit in solchen Fällen hat Rellstab richtig herausgefühlt.

Hier hat er viel Beherzigenswertes, Geistreiches zur Sprache gebracht und sich mannichfache Verdienste erworben. Statt aber die einmal durch die Zeitentwicklung gebotene Richtung im Ganzen anzuerkennen und demgemäß Gesichtspunkte aufzustellen, nur vor der allzu großen Zersplitterung, vor einem Zerfallen der Composition in nicht organisch verbundene Theile zu warnen, statt zu leiten, zu orientiren, verwarf er allzusehnlich die ganze Richtung.

Die Kritik hat darum ihren Einfluss auf das Publikum verloren, indem dies zwischen jenen Urtheilen und seinen eigenen Empfindung einen nicht auszugleichenden Widerspruch entdeckte. *Das Publikum hat sich zurückgezogen, über die Werke der Tonkunst sich ein eigenes Urtheil gebildet, und ließ dahingestellt sein, was die Kenner meinten.*

Ich muss hier eine Bemerkung einschalten, um einer möglichen Ungewissheit und Unsicherheit über eine der ausgesprochenen Ansichten zu begegnen. Ich tadelte die neuere Zeit, bemerkte, dass Schubert und andere neuere Liedercomponisten, die seiner Richtung huldigten, in eine zu materielle Auffassung verfallen waren, und behauptete doch zugleich die geschichtliche Berechtigung dieser Talente.

Jede Erweiterung ist beim Sinken der Kunst - und auf dieser Stufe befinden wir uns jetzt wenigstens momentan-, jede Erweiterung, jeder Fortschritt ist beim Sinken der Kunst zugleich ein Rückschritt.

Neue Zeitschrift für Musik 22 (1845) S. 1-12, Zit. nach „Musik Theorie“ 1,2006, S. 48f.

Interpretationsvergleich (Schubert: Erlkönig):

- Siegfried Lorenz / Norman Shetler
- Ingeborg Danz / Michael Gees
- Dietrich Fischer-Dieskau / Gerald Moore 1970
- Margaret Price / Graham Johnson 1993
- Tamara Takács / Jenő Jandó 1991

Es kommt zunächst einmal darauf an, Unterschiede und Besonderheiten wahrzunehmen und zu benennen.

Wichtiges Kriterium ist das Verhältnis zum Notentext.

Ein weiterer Schritt führt dann zu der Frage nach dem Interpretationskonzept:

- Wie verstehen die Interpreten das Lied und einzelne Details?
- Haben sie eher formästhetische Vorstellungen (Einheit des Ganzen, der große Bogen ...) oder ausdrucksästhetische Vorstellungen (plastisches Herausarbeiten von Details, subjektive Akzentsetzungen ...)?

Besonders günstig ist es, wenn man bei der Erarbeitung des Liedes im Unterricht zunächst keine Einspielung benutzt, sondern vom Notentext her selbst Vorstellungen für eine Interpretation entwickelt. Diese brauchen nicht vollständig selbst realisiert zu werden, es genügen Teil-Realisationen. Auf diesem Hintergrund ist man gespannt auf die unterschiedlichen Interpretationen und hellhörig für ihre Besonderheiten. Erfahrungsgemäß werden die Schüler, wenn das Werk anhand einer bestimmten Einspielung erarbeitet wurde, deren Sicht auf das Werk für selbstverständlich halten und Abweichungen davon zunächst eher ablehnen.

Ziel ist nicht die Einigung auf den/die beste(n) Interpretation(en), sondern das Prüfen von Argumenten, das Herausstellen besonders gelungener oder misslungener Aspekte einer Interpretation.

Die Bewertung hängt natürlich sehr zusammen mit liedästhetischen Vorstellungen, wie der obige Text von Franz Brendel zeigt.

Für die genauere Erarbeitung dieses Hintergrundes eignen sich die folgenden Texte, die man natürlich nicht vollständig und an einem Streifen im Unterricht durchziehen kann.

Besonders geeignet sind hintereinander geschnittene kurze Vergleichsstellen. Mit wenig technischem Aufwand geht das beim Vergleich der ersten 32 Takte. Es ist schon erstaunlich, wie wenig die Nuancen, vor allem das plötzliche pp, ernst genommen werden.¹¹ Es verblüfft, wie ein so sensibler und facettenreicher Sänger wie Fischer-Dieskau mit so gewaltigem Pathos einsetzen kann.



eigenhändige Kopie, die Schubert 1816 an Goethe schickte

¹¹ Es ist allerdings auch technisch fast unmöglich, das pp voll zu realisieren. Von Schubert wird überliefert, dass er selbst als Begleiter am Klavier keine Triolen-Achtel, sondern normale Achtel gespielt hat. Auch die Kopie, die er 1816 an Goethe schickte, zeigt diese Light-Version

50. Erlkönig.

C. F. Zelter, 1797 begonnen, 1807 beendet. (1768 - 1832)

Andante.

p Wer rei-let so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Va-ter

poco f

mit seinem Kind. Er hat den Kna-ben wohl in dem Arm, er fasst ihn si-cher, er

poco f, besorgt

hält ihn warm. Mein Sohn, was birgst du so

piu f, ängstlich

bang dein Ge-sicht? Siehst Va-ter, du den Erl-kö-nig nicht? den Erl-len-kö-nig mit

dolce

Kron' und Schweif? Mein Sohn, es ist ein Ne-belstreif.

pp

fei-ner Kna-be, du mit mir gehn? Mei-ne Töch-ter sol-len dich war-ten schön, mei-ne

drängend mf

Töch-ter füh-ren den nächtli-chen Reihn und wie-gen und tan-zen und sin-gen dich ein. Mein

ruhig

Va-ter, mein Va-ter, und siehst du nicht dort Erl-kö-nigs Töch-ter am dü-ster-n Ort? Mein

pp

Sohn, mein Sohn, ich seh es ge-nau, es schei-nen die al-ten Wei-den so grau.

pp

„Ich lie-be dich, mich reizt dei-ne schö-ne Ge-stalt, und

pp

„Du lie-bes Kind, komm, geh' mit mir! gar schö-ne Spie-le

spiel ich mit dir, manch bun-te Blu-men sind an dem Strand, meine Mut-ter hat manch

poco f, unruhig

gül-den Ge-wand.“ Mein Va-ter, mein Va-ter und hö-rest du nicht, was Er-len-kö-nig mir

poco f

lei-se verspricht? Sei ru-hig, blei-be ru-hig, mein Kind, in dür-ren Blät-tern

pp

säu-selt der Wind. „Willst’

cresc.

bist du nicht wil-lig, so brauch ich Ge-walt.“ Mein Va-ter, mein Va-ter, jetzt

cresc. *sf* *sempre piu f*

anwachsend bis zum Schrei Adagio morendo pp

fasst er mich an! Erl-kö-nig hat mir ein Leids-ge-than! Dem

pp

Va-ter grauset, er reitet geschwind, er hält in Ar-men das äch-zen-de Kind, er-

pp

reicht den Hof mit Mü-he und Nöth, in sei-nen Ar-men das Kind wür-

pp

totd.

Zelters Erlkönig (1807) steht nicht nur zeitlich, sondern auch stilistisch zwischen den Vertonungen von Reichardt einerseits und Schubert /Loewe andererseits. Es ist ein stark variiertes Strophenlied, erreicht aber noch nicht die Vermittlung von Detailprofilierung und einheitlicher Form wie Schubert. Und im Ausmalen von Einzelheiten bleibt es noch deutlich hinter Loewe zurück. In dieser Zwischenstellung wäre das Stück gut als Klausurthema geeignet.

Wenn man die weitgehend übereinstimmenden Strophen in einer Synopse untereinander schreibt, zeigt sich, dass Zelter durch kleine Änderungen sich den unterschiedlichen Textgegebenheiten anpasst, z. B.: „Siehst Vater“ (a2) oder „Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm“ ((b1) - die großen Sprünge und der punktierte Rhythmus passen hier genau - gegenüber der weicheren Fassung bei „in dünnen Blättern säuselt der Wind“ (b3) u. Ä. Die stärkste Veränderung zeigt sich in Zeile 5: Der Ausbruch aus der Tonart bei „ächzende“ und die Mollwendung der ganzen folgenden Passage wirken dramatisierend. Die spannende Schlussdehnung („war tot“) nimmt schon Elemente der späteren Gestaltung der Stelle bei Schubert und Loewe vorweg. Gegenüber dem tendenziell fallenden Melodieduktus der Strophen ist die Melodie des Erlkönigs zunächst steigend (von d bis a), das soll wohl seine Annäherung anzeigen. Das Drängen wird unterstützt durch die harmonische Entwicklung, die mit dem D⁷-Akkord (T. 20, bzw. 39) beginnt, sich nach g-Moll orientiert und über zwei

aufeinander folgende D⁷-Akkorde im chromatischen Aufwärtsgang (T. 25/26 bzw. 43/44) überraschend zum hellen A-Dur durchbricht. An dieser Stelle kippt die Melodie um und fällt in 2 Sprüngen (Quarte und Quinte) zum tiefsten Ton des Liedes (a) ab. Das A-Dur ist von der Welt des Vaters und des Kindes ganz entfernt und soll wohl eine verlockende andere Welt symbolisieren. Wie dazu der entschiedene Schlussfall passen soll, bleibt allerdings rätselhaft.¹² Konsequent ist die Gestaltung der letzten Erlkönigspassage (T. 57 ff.). Sie beginnt zunächst wie die früheren, es fehlt aber der Durchbruch zum A-Dur, da ja hier der Erlkönig in die Welt des Kindes direkt eingreift. Außergewöhnlich dramatisch wird der letzte Aufschrei des Kindes gestaltet. Zweimal schraubt sich die Melodie zum höchsten Ton des Liedes (f[♯], als Terz von d-Moll). Nach dem letzten, lange gehalten f[♯] gleitet die Melodie skalisch hinab zum cis[♯] (als ‚schwebender‘ Terz von A-Dur!): Das Kind ist im Reich des Erlkönigs angekommen. Eine nicht unwichtige Besonderheit der Erlkönig-Partie ist die Tatsache, dass die Oberstimme des Klaviers eine Terz über der Singstimme liegt, diese also gewissermaßen überdeckt. Diese Über-Terzung verleiht der Stimme des Erlkönigs eine eindringliche Süße, symbolisiert zugleich vielleicht auch seine ‚Verborgenheit‘. Die letzte Erlkönigspassage (T. 57 ff.) verstärkt das noch durch die Sechzehntel-Schaukelbewegung in der Mittelstimme.

Der erste Eindruck der Zelterschen Vertonung ist – vor allem, wenn man sie auf dem Hintergrund von Reichardt, Loewe und Schubert hört – etwas befremdlich: Die Dur-Melodie wirkt eher galant-heiter als gespenstisch. Lediglich der Trabrythmus erinnert an Reichardt und Loewe. Erst bei genauerem Hinsehen entdeckt man weitere Gemeinsamkeiten, z. B. die Andeutung eines Lamentobasses im fallenden Bassgang zu Beginn der Strophen. Der Eindruck mangelnden Ernstes wird nicht zuletzt durch die kurzen Nachspiele geweckt, die nach galanter Manier die letzte Zeile wörtlich oder variiert wiederholen. Eine dramaturgische oder semantische Funktion ist dabei nicht erkennbar. Beim Nachspiel ganz am Schluss ist das ein bisschen anders. Hier klingt in den Dissonanzen und der Oberstimme das „war tot“ nach, obwohl man sich dann doch wundert, warum nach dem d-Moll jetzt plötzlich wieder das D-Dur auftaucht.

a



b



¹² Dieses a ist der absolute Tieftone der ganzen Melodie, und versinnbildlicht vielleicht die ‚dunkle‘ Macht. (Man denkt an die tiefen Töne Osmins in Mozarts ‚Entführung‘, die ja auch den Eindruck von Überlegenheit und Macht vermitteln sollen.)



Rapversion („Vater und Sohn Mix“) der Gruppe „Sturm und Drang“, 1993

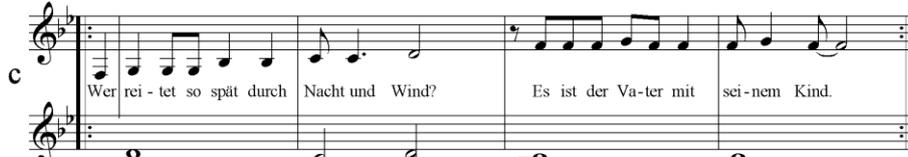
Wieder g-Moll (reines Moll, bzw. Äolisch).
Vier Akkorde: c, g, B, F (+ F mit Quartvorhalt).

Rapmusik ist keine Musik für ein Hören, wie es bei Schuberts Erlkönig angemessen ist. Der Schwerpunkt liegt auf dem rhythmisierten, schnellen Sprechen zu einfachen, stur-geraden rhythmischen Begleitpatterns, deren Funktion ausschließlich motorisch-reflexive Stimulation ist. Man reagiert also eher körperlich (z. B. mit Tanzen) als mit empathischer Zuwendung zum Gehörten. (Auf dem Cover heißt es „Erlentanzversion“.) Auch der Text simuliert nicht mehr einen geschlossenen, in sich zusammenhängenden, logischen Ablauf. Das belegt die refrainartige Wiederholung der beiden Anfangszeilen, die sozusagen als Motto dienen, und das sogar – von der Geschichte her gedacht, völlig widersinnig – am Schluss. Es geht nicht mehr, wie bei der aristotelischen Ästhetik (des Dramas), um „Nachahmung“/Simulation eines Geschehens, um *Einführung* des Zuschauers/Hörers und dessen *Katharsis* (Reinigung, Bestärkung seiner Wertvorstellungen). Letzteres gibt es allerdings in anderer Form auch beim Rap, der nicht

selten politische Botschaften enthält. Diese Botschaft liegt aber fast ausschließlich im Text, auch wenn die Vermittlung im Kontext der Musik und der Szene erfolgt. Das vorliegende Stück enthält keine Botschaft. Es spielt mit dem alten ‚Kulturgut‘, entdeckt in ihm eine Nähe zum eigenen Stil (dem rhythmisierten Sprechen) und führt es distanziert-ironisch vor. Dennoch gibt es auch hier noch Sedimente der alten Ästhetik. Am Anfang wird mit windähnlichen Geräuschen über dem Bordunton f eine szenische Vorstellung evoziert. Sie bleibt aber als Zitat isoliert und ohne Folgen. Die ersten Zeilen des Gedichts werden in eher herkömmlicher Weise gesprochen, dann folgt der verfremdende Bruch mit dem Einsatz der Hiphop-Musik und des schnoddrigen Rap-Tons, die jeden psychologisierenden Bezug zur Geschichte vermissen lassen. Man bleibt eben ‚cool‘. ‚Normal‘

a 

b 

c 

d 

e 

gesungen wird dann das Motto (b), sogar mit einer Trennung von Männer- und Knabenstimmen. Letzteres versteht man als ‚herkömmlicher‘ Hörer als eine Anspielung auf Vater und Sohn. Mit der bewegten Figur d kann man verlockende Stimmen aus dem Erlkönigreich assoziieren.

Das Montageprinzip ist an sich nicht zu kritisieren, ist es doch seit 100 Jahren, seit den Zeiten des Kubismus und der Collage, in Musik und Kunst etabliert. Solche (nur scheinbar respektlosen) Aneignungs- und Zurichtungsformen von Tradition gab es schon immer, man denke etwa an die neoklassizistische Phase bei Strawinsky, an Satie u. A. Wichtiger wäre es, die Ästhetik des Stückes positiv zu verstehen. Dazu einige Hinweise.

Der Begriff „Mix“ (s. o.) zeigt vielleicht am deutlichsten den Unterschied zur ‚klassischen‘ Musik. Er verträgt sich grundsätzlich nicht mit der Vorstellung eines beziehungsreich organisierten, organischen Werks. Ein solches Stück liegt nicht in einer festgelegten Werkgestalt vor, sondern wird gleich in verschiedenen Versionen (Mixes) veröffentlicht. Die Mischung gesampelter Klänge ist nicht zu vergleichen mit den kommunizierenden Schichten eines klassischen Werks. Sie beansprucht dementsprechend auch nicht Autonomie und Zuwendung, sondern ist – als Teil einer umfassenden, auch kommerzialisierten Jugendkultur – ein Mittel der Selbststilisierung wie das Outfit, das Piercing, die Droge, vor allem ein Mittel der Verortung im sozialen Kontext, aber auch – wie die klassische Musik – ein Mittel der Transzendierung der alltäglichen Welt, allerdings nicht in eine quasi-metaphysische Sphäre. Trotz der grundlegenden Unterschiede benutzt auch diese Musik – gewollt oder ungewollt – musikalische Strukturen und Wirkmechanismen, die – genetisch oder kulturell – unserem Gehirn eingeschrieben sind: Der Offenheit und Beliebigkeit des Umgangs mit dem Textinhalt entspricht die offene Tonalität ohne Leitton und ohne festes Zentrum (Äolisch, Pentatonik der Melodie in Teil c). Der formale Zusammenhalt wird – fast nach Art der Chaconne – subkutan von den beiden Kadenzformen (a/e, bzw. c/d) gewährleistet. Und auch die über diesem Grundraster montierten einzelnen Segmente bleiben in der Wahrnehmung ja nicht völlig isoliert, sondern ergänzen sich zu einem Gesamtbild, in dem wesentliche Inhalte des Gedichts und seiner Rezeptionsgeschichte – z. B. der ‚Balladenton‘ in der gesungenen Passage c, das herkömmliche Deklamieren in a – aufgehoben sind. Auch das Coverbild bleibt ja auffallend in der Tradition von historischen Erlkönig-Darstellungen. Lediglich die direkte Darstellung des Todes geht über sie hinaus.

Das Stück könnte als Anregung für Eigengestaltungen der Schüler dienen. Auf „Youtube.de“ findet man (unter dem Stichwort „Erlkönig“) von Schülern erstellte Videobeispiele dafür, z. B.:

<http://de.youtube.com/watch?v=N9TkiFGNRXQ>

<http://de.youtube.com/watch?v=FJw2LsXHzY>

Hintergrundtexte zur Liedästhetik

Heinrich Bessler:

„Der Hörer fasst das Werk nicht mehr als einen Gegenstand, der sich vor ihm aufbaut, sondern erlebt es unmittelbar. Er wird gewissermaßen identisch mit der Musik. Es handelt sich also nicht mehr um Synthesis nach der Art des 18. Jahrhunderts, sondern um mystische Versenkung in das Werk...“

Das romantische Lied geht auf Franz Schubert zurück. Er war es, der 1814 mit *Gretchen am Spinnrad* das entscheidende technische Mittel fand: die Spielfigur in (der) Klavierbegleitung. Ihr Rhythmus, vom ersten bis zum letzten Takt wiederholt, gibt dem Werk eine neue Eindringlichkeit. Zunächst nur eine Technik neben anderen, rückt die Spielfigur 1820/21 in den Mittelpunkt. Der Grund liegt in Schuberts endgültiger Wendung zum Lyrischen, zum Naturlied und zur Naturstimmung. Charakteristisch für diese Werke ist der ... »Einheitsablauf«. ... Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker. ... Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand. Sie ist eine bestimmte Gesamtfärbung des Daseins, bei der das Leibliche und Seelische, auch das Innere und Äußere im Sinne von Mensch und Natur, gleichsam auf denselben Ton »abgestimmt« sind. ... Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen »Stimmung« werden lassen.“

Aus: H. Bessler: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, S. 150 ff.

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. 35 f., 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. 166 f.

Georg Wilhelm Friedrich Hegels Liedästhetik (ca. 1820-1824)

"Die begleitende Musik

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

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

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

Die menschliche Brust, die Stimmung des Gemüts macht überhaupt die Sphäre aus, in welcher sich der Komponist zu bewegen hat, und die Melodie, dies reine Ertönen des Inneren, ist die eigenste Seele der Musik. Denn wahrhaft seelenvollen Ausdruck erhält der Ton erst dadurch, dass eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt. In dieser Rücksicht ist schon der Naturschrei des Gefühls, der Schrei des Entsetzens z. B., das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermütiger Lust und Fröhlichkeit usf. höchst ausdrucksvoll, und ich habe deshalb auch oben schon diese Äußerungsweise als den Ausgangspunkt für die Musik bezeichnet, zugleich aber hinzugefügt, dass sie bei der Natürlichkeit als solcher nicht darf stehenbleiben. Hierin besonders unterscheiden sich wieder Musik und Malerei. Die Malerei kann oft die schönste und kunstgemäße Wirkung hervorbringen, wenn sie sich ganz in die wirkliche Gestalt, die Färbung und den Seelenausdruck eines vorhandenen Menschen in einer bestimmten Situation und Umgebung hineinlebt und, was sie so ganz durchdrungen und in sich aufgenommen hat, nun auch ganz in dieser Lebendigkeit wiedergibt. Hier ist die Naturtreue, wenn sie mit der Kunstwahrheit zusammentrifft, vollständig

an ihrer Stelle. Die Musik dagegen muss den Ausdruck der Empfindungen nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen und insofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei sich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechsel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodisch abgerundet wird.

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

Wenn daher die *Besonderheit* der Empfindung dem Melodischen nicht fehlen darf, so soll die Musik dennoch, indem sie Leidenschaft und Phantasie in Tönen hinströmen lässt, die Seele, die in diese Empfindung sich versenkt, zugleich darüber erheben, sie über ihrem Inhalte schweben machen und so eine Region ihr bilden, wo die Zurücknahme aus ihrem Versenktsein, das reine Empfinden ihrer selbst ungehindert statthaben kann. Dies eigentlich macht das recht Sangbare, den Gesang einer Musik aus. Es ist dann nicht nur der Gang der *bestimmten* Empfindung als solcher, der Liebe, Sehnsucht, Fröhlichkeit usf., was zur Hauptsache wird, sondern das Innere, das darüber steht, in seinem Leiden wie in seiner Freude sich ausbreitet und seiner selbst genießt. Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend singt, um zu singen, als reine Naturproduktion, ohne weiteren Zweck und bestimmten Inhalt, so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht auch die italienische Musik, in welcher dies Prinzip insbesondere vorwaltet, wie die Poesie häufig in das melodische Klingen als solches über und kann leicht die Empfindung und deren bestimmten Ausdruck zu verlassen scheinen oder wirklich verlassen, weil sie eben auf den Genuss der Kunst als Kunst, auf den Wohlklang der Seele in ihrer Selbstbefriedigung geht. Mehr oder weniger ist dies aber der Charakter des recht eigentlich Melodischen überhaupt. Die bloße Bestimmtheit des Ausdrucks, obschon sie auch da ist, hebt sich zugleich auf, indem das Herz nicht in anderes, Bestimmtes, sondern in das Vernehmen seiner selbst versunken ist und so allein, wie das Sichselbstanschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von seliger Innigkeit und Versöhnung gibt.

Wie nun in der Skulptur die idealische Schönheit, das Beruhen-auf-sich vorherrschen muss, die Malerei aber bereits weiter zur besonderen Charakteristik her-

ausgeht und in der Energie des bestimmten Ausdrucks eine Hauptaufgabe erfüllt, so kann sich auch die Musik nicht mit dem Melodischen in der oben geschilderten Weise begnügen. Das bloße Sichselbstempfinden der Seele und das tönende Spiel des Sichvernehmens ist zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt und läuft Gefahr, sich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgesprochenen Inhalts zu entfernen, sondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht usf. in der Melodie widerklingen, so hat die wirkliche, konkrete Seele in der ernstesten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhalts, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen usf. ... Dadurch erhält die Musik die fernere Aufgabe, in betreff auf den bestimmten Inhalt und die *besonderen* Verhältnisse und Situationen, in welche das Gemüt sich eingelebt hat und in denen es nun sein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck selber die *gleiche Besonderung* zu geben. Denn die Musik hat es nicht mit dem Inneren als solchem, sondern mit dem erfüllten Inneren zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so dass nun nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüt, je mehr es sich mit seiner ganzen Macht auf irgendeine Besonderheit wirft, um so mehr zur steigenden Bewegung der Affekte und, jenem seligen Genuss der Seele in sich selbst gegenüber, zu Kämpfen und Zerrissenheit, zu Konflikten der Leidenschaften gegeneinander und überhaupt zu einer Tiefe der Besonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entsprechend ist. Das Nähere des Inhalts ist nun eben das, was der *Text* angibt. Bei dem eigentlich Melodischen, das sich auf dies Bestimmte weniger einlässt, bleiben die spezielleren Bezüge des Textes mehr nur nebensächlich. Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und 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. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modifiziert sind, dieselbe bleiben und durch diese Wiederkehr gerade, statt dem Eindruck Schaden zu tun, die Eindringlichkeit erhöhen. Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muss auch im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt. Bei vielen Kompositionen dagegen, welche bei jedem neuen Verse mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und selbst in Tonart von der vorhergehenden verschieden ist, sieht man gar nicht ein, warum, wären solche wesentliche Abänderungen wirklich notwendig, nicht auch das Gedicht selbst in Metrum, Rhythmus, Reimverschlingung usf. bei jedem Verse wechseln müsste."...

Solch einem Inhalt nun hat sich die ebenso in ihrem Ausdruck charakteristische als melodische Musik gemäß zu machen. Damit dies möglich werde, muss nicht nur der Text den Ernst des Herzens, die Komik und tragische Größe der Leidenschaften, die Tiefen der religiösen Vorstellung und Empfindung, die Mächte und Schicksale der menschlichen Brust enthalten, sondern auch der Komponist muss seinerseits mit ganzem Gemüte dabeisein und diesen Gehalt mit vollem Herzen durchempfinden und durchgelebt haben.

Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen und das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, dass dem Melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestrebte

charakteristische Züge. So sucht z. B. die heutige dramatische Musik oft ihren Effekt in gewaltsamen Kontrasten, indem sie entgegengesetzte Leidenschaften kunstvollerweise kämpfend in ein und denselben Gang der Musik zusammenzwingt. Sie drückt so z. B. Fröhlichkeit, Hochzeit, Festgepränge aus und presst dahinein ebenso Hass, Rache, Feindschaft, so dass zwischen Lust, Freude, Tanzmusik zugleich heftiger Zank und die widrigste Entzweiung tobt. Solche Kontraste der Zerrissenheit, die uns einheitslos von einer Seite zur anderen herüberstoßen, sind um so mehr gegen die Harmonie der Schönheit, in je schärferer Charakteristik sie unmittelbar Entgegengesetztes verbinden, wo dann von Genuss und Rückkehr des Innern zu sich in der Melodie nicht mehr die Rede sein kann. Überhaupt führt die Einigung des Melodischen und Charakteristischen die Gefahr mit sich, nach der Seite der bestimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Grenzen des musikalisch Schönen herauszuschreiten, besonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbstsucht, Bosheit, Heftigkeit und sonstige Extreme einseitiger Leidenschaften auszudrücken. Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einlässt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu missbrauchen. Das Ähnliche findet in Ansehung der *besonderen* charakterisierenden Züge statt. Werden diese nämlich für sich festgehalten und stark prononciert, so lösen sie sich leicht ab voneinander und werden nun gleichsam ruhend und selbständig, während in dem musikalischen Entfalten, das wesentlich Fortbewegung und in diesem Fortgang ein steter Bezug sein muss, die Isolierung sogleich in schädlicher Weise den Fluss und die Einheit stört.

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

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

Wagner: Der fliegende Holländer

<p>Zweiter Aufzug (Ein großes Zimmer im Hause Dalands; an den Wänden Bilder von Seegegenständen, Karten usw.; an der Hinterwand das Bildnis eines bleichen Mannes mit dunklem Barte, in schwarzer spanischer Tracht. Mary und die Mädchen sitzen um den Kamin herum und spinnen. Senta, in einem Großvaterstuhl zurückgelehnt, ist in träumerisches Anschauen des Bildnisses an der Hinterwand versunken.)</p>	<p>Denn Erik hat gar heißes Blut, — dass er nur keinen Schaden tut! Sagt nichts! Er schießt sonst wutentbrannt den Nebenbuhler — von der Wand! Ha ha ha ha ha ha!</p>
<p>CHOR DER MÄDCHEN Summ und brumm, du gutes Rädchen, munter, munter dreh dich um! Spinne, spinne tausend Fädchen, gutes Rädchen, summ und brumm! Mein Schatz ist auf dem Meere draus, er denkt nach Haus ans fromme Kind; — mein gutes Rädchen, braus und saus! Ach! gäbst du Wind, er käm' geschwind! Spinnt! Spinnt! Fleißig, Mädchen! Brumm! Summ! Gutes Rädchen! Tralarala la la la la!</p>	<p>SENTA (<i>heftig auffahrend</i>) O schweigt! Mit eurem tollen Lachen wollt ihr mich ernstlich böse machen? (<i>Die Mädchen fallen ff ein, indem sie im komischen Eifer die Spinnräder in geräuschvolle Bewegung setzen, gleichsam um Senta nicht Zeit zum Schmälern zu lassen.</i>)</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Summ und brumm, du gutes Rädchen, munter, munter dreh dich um! Spinne, spinne tausend Fädchen, gutes Rädchen, summ und brumm!</p>
<p>MARY Ei, fleißig! Fleißig, wie sie spinnen! Will jede sich den Schatz gewinnen.</p>	<p>SENTA Oh! Macht dem dummen Lied ein Ende! Es brummt und summt nur vor dem Ohr. Wollt ihr, dass ich mich zu euch wende, so sucht was Besseres hervor!</p>
<p>CHOR DER MÄDCHEN Frau Mary, still! Denn wohl ihr wisst, das Lied noch nicht zu Ende ist.</p> <p>MARY So singt! Dem Rädchen läßt's nicht Ruh! (<i>zu Senta</i>)</p>	<p>CHOR DER MÄDCHEN Gut! Singe du! SENTA Hört, was ich rate! Frau Mary singt uns die Ballade. MARY Bewahre Gott! Das fehlte mir! Den fliegenden Holländer — lasst in Ruh! SENTA Wie oft doch hört' ich sie von dir! MARY Bewahre Gott! Das fehlte mir! SENTA Ich sing' sie selbst! Hört, Mädchen, zu! Lasst mich's euch recht zu Herzen führen, — des Ärmsten Los — es muss euch rühren!</p>
<p>CHOR DER MÄDCHEN Du aber, Senta! schweigst dazu?</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Summ und brumm, du gutes Rädchen, munter, munter dreh dich um! Spinne, spinne tausend Fädchen, gutes Rädchen, summ und brumm! Mein Schatz da draußen auf dem Meer, im Süden er viel Gold gewinnt: Ach! gutes Rädchen, saus noch mehr! Er gibt's dem Kind, wenn's fleißig spinnt! Spinnt! Spinnt! Fleißig, Mädchen! Brumm! Summ! Gutes Rädchen! Tralarala la la la la! Tralarala la la la la la la la la!</p>	<p>CHOR DER MÄDCHEN Uns ist es recht! SENTA Merkt auf die Wort!</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Dem Spinnrad Ruh! MARY (<i>ärgerlich</i>) Ich spinne fort! (<i>Die Mädchen rücken, nachdem sie ihre Spinnräder beiseite gesetzt haben, die Sitze dem Großvaterstuhl näher und gruppieren sich um Senta. Die Amme bleibt am Kamin sitzen und spinn fort.</i>)</p>
<p>MARY (<i>zu Senta</i>) Du böses Kind! Wenn du nicht spinnst, vom Schatz du kein Geschenk gewinnst!</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Sie hat's nicht not, dass sie sich eilt; ihr Schatz nicht auf dem Meere weilt: — bringt er nicht Gold, bringt er doch Wild, — man weiß ja, was ein Jäger gilt! Ha ha ha ha ha ha ha! (<i>Senta singt leise für sich.</i>)</p>	<p>SENTA Johohoe! Johohohoe! Johohoe! Johoe! Traft ihr das Schiff im Meere an, blutrot die Segel, schwarz der Mast? Auf hohem Bord der bleiche Mann, des Schiffes Herr — wacht ohne Rast. Hui! Wie saust der Wind! Johohe! Hojohe! Hui! Wie pfeift's im Tau! Johohe! Hojohe! Hui! Wie ein Pfeil fliegt er hin, ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh! Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden, fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden: Ach! wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden! Betet zum Himmel, dass bald ein Weib Treue ihm halt!</p>
<p>MARY Da seht ihr! Immer vor dem Bild! Willst du dein ganzes junges Leben verträumen vor dem Konterfei?</p> <p>SENTA (<i>ohne ihre Stellung zu verlassen</i>) Was hast du Kunde mir gegeben, — was mir erzählet, wer er sei! — (<i>seufzend</i>) Der arme Mann!</p> <p>MARY Gott sei mit dir!</p>	<p>Bei bösem Wind und Sturmes Wut umsegeln wollt' er einst ein Kap; er flucht' und schwur mit tollem Mut: «In Ewigkeit lass' ich nicht ab!» Hui! Und Satan hört's! Johohe! Hojohe! Hui! Nahm ihn beim Wort! Johohe! Hojohe! Hui! Und verdammt zieht er nun durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh! Doch, dass der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden, zeigt' Gottes Engel ihm, wie sein Heil ihm einst könne werden: Ach! möchtest du, bleicher Seemann, sie finden! Betet zum Himmel, dass bald ein Weib Treue ihm halt! (<i>Die Mädchen haben mit immer steigender Teilnahme zugehört; Mary hat ebenfalls das Spinnrad beiseite gesetzt.</i>)</p>
<p>CHOR DER MÄDCHEN Ei, ei! Ei, ei! Was hören wir! Sie seufzet um den bleichen Mann!</p> <p>MARY Den Kopf verliert sie noch darum!</p>	<p>CHOR DER MÄDCHEN Da sieht man, was ein Bild doch kann! Nichts hilft es, wenn ich täglich brumm! Komm! Senta! Wend dich doch herum!</p>
<p>CHOR DER MÄDCHEN Sie hört euch nicht! Sie ist verliebt! Ei, ei! Wenn's nur nicht Händel gibt!</p>	<p>CHOR DER MÄDCHEN Sie hört euch nicht! Sie ist verliebt! Ei, ei! Wenn's nur nicht Händel gibt!</p>

<p>CHOR DER MÄDCHEN Ach! möchtest du, bleicher Seemann, sie sie finden! Betet zum Himmel!</p> <p>SENTA Vor Anker alle sieben Jahr', ein Weib zu frei'n geht er ans Land: — Er freite alle sieben Jahr' ... noch nie ein treues Weib er fand! (mit zunehmender Exaltation) Hui! «Die Anker los!» Johohe! Hojohe! Hui! «Die Segel auf!» Johohe! Hojohe! Hui! «Falsche Lieb! Falsche Treu!» Auf in See! Ohne Rast! Ohne Ruh!» (Sie sinkt wie erschöpft zurück. Lange Pause.)</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Ach! wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen? Wo triffst du sie, die bis in den Tod dein bliebe treueigen?</p> <p>SENTA (von plötzlicher Begeisterung hingerissen) Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöset! Mög' Gottes Engel mich dir zeigen! (mit Kraft) Durch mich sollst du das Heil erreichen! (Erik ist eingetreten.)</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN (erschrocken aufspringend) Hilf, Himmel! Senta! Senta!</p> <p>MARY Hilf, Himmel! Senta!</p> <p>ERIK Senta! Senta! Willst du mich verderben?</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Helft, Erik, uns! Sie ist von Sinnen!</p>	<p>MARY Ich fühle mir das Blut gerinnen! Abscheulich Bild, du sollst hinaus! Kommt nur der Vater erst nach Haus!</p> <p>ERIK (düster) Der Vater kommt.</p> <p>SENTA (die in ihrer letzten Stellung verblieben und von allem nichts vernommen hatte, wie erwachend und freudig auffahrend) Der Vater kommt!</p> <p>ERIK Vom Felsen sah sein Schiff ich nahn.</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN (voll Freude) Sie sind daheim!</p> <p>MARY (außer sich) Nun seht, zu was das Treiben frommt! Im Hause ist noch nichts getan!</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Auf, eilt hinaus!</p> <p>MARY (die Mädchen zurückhaltend) Halt! Halt! Ihr bleibet fein im Haus! Das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen; in Küch' und Keller säumet nicht! Lasst euch nur von der Neugier plagen! Vor allem geht an eure Pflicht!</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Ach! wie viel hab' ich ihn zu fragen! Ich halte mich vor Neugier nicht! Schon gut! Sobald nur aufgetragen, hält hier uns länger keine Pflicht. (Mary hat die Mädchen hinausgetrieben und ist ihnen gefolgt.)</p>
---	--

Nº 4. Lied, Scene, Ballade u. Chor.

(Ein großes Zimmer im Hause Dalands; an den Wänden Bilder von Seegegenständen, Karten u.s.w. An der Hinterwand das Bildnis eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und in schwarzer spanischer Tracht. Mary und die Mädchen sitzen um den Kamin herum und spinnen; Senta, in einem Großvaterstuhle zurückgelehnt, ist in träumerisches Anschauen des Bildnisses an der Hinterwand versunken.)

Allegretto moderato. ♩ = 66.

The musical score is divided into two columns of systems. The left column contains the instrumental introduction and the beginning of the girls' chorus. The right column contains the vocal lines for Senta and the girls' chorus, along with the instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f), articulation (tr, accents), and performance instructions (un poco).

Chor der Mädchen.
 Sopran.
 Summ' und brumm' du gu-tes Räd-chen,
 Alt.
 Summ' und brumm' du gu-tes Räd-chen,
 Horn.
 Fag.
 Str.
 Ob.
 Clar.
 Viol.
 Horn.
 Fag.
 Viol.
 Viol.

Ballade der Senta

Wie die Erlkönigballade beinhaltet auch Sentas Ballade die Begegnung mit der Geisterwelt. Das junge Mädchen begegnet ihr nicht direkt, sondern über die Ballade, die ihre Amme Mary ihr immer vorgesungen hat, und in dem an der Wand hängenden Bild des Fliegenden Holländers. Sie singt die Ballade nun selbst und verliert sich so intensiv in der Suggestion, dass sie selbst sich als die ‚Erlöserin‘ sieht.

Wie beim ‚Fremd bin ich eingezogen‘ zu Beginn von Schuberts Winterreise fällt die Melodie wie ein Verhängnis herunter. Viermal wiederholt sich der Vorgang (T. 16-23). Dreimal wiederholt sich auch (T. 24-32) der Riesenseufzer d‘‘-cis‘‘ in der rezitativisch gehaltenen Passage der Singstimme (vgl. die Bedeutung des d-cis in Loewes Erlkönig!).

Die Senta-Ballade teilt mit Loewes Erlkönig nicht nur die Tonart g-Moll,¹³ sondern auch viele weitere Gestaltungsmittel:

- geisterhaft leere Quinten (z. B.: Geisterruf: hoe!)
- Naturtöne (leere Klänge und Dreiklangbrechungen). In T. 38-41 werden sie erweitert zur Pentatonik, die wegen der fehlenden ‚Leittöne‘ auch aus der gewohnten Tonalität herausfällt.
- Tremoli (als ‚Zitter‘- und Schreckensfiguren)
- Dissonanzfiguren (z. B. verm. Septakkord als ‚Schmerz‘figur)
- fallende Chromatik (speziell die Lamentofigur im Quartrahmen: d-cis-c-h-b-a in T. 32-35 oder T. 1-8). Die tonmalerischen Tiratafiguren (schnelle skalische Bewegungen - ‚wie ein Pfeil‘-, die in T. 24 ff. den Sturm, die Wellen und überhaupt die ganze unheimliche Szenerie darstellen) gibt es nicht bei Loewe. Bei Wagner stehen sie hier im Tritonusrahmen (T. 24/25), der ja immer ‚Teufelszeug‘ anzeigt.
- verschiedene harmonische Plateaus für unterschiedliche Wirklichkeitsebenen: bei Loewe das G-Dur als Ebene des Erlkönigs, bei Wagner das B-Dur (Mediante¹⁴ nach dem vorhergehenden D-Dur-Klang) als Ebene der Erlösung.

Senta ist durch Ihre Verfallenheit an die Erlösungs-Idee der realen sozialen Umwelt entrückt. Die Enge der Spinnstube und die biedermeierliche Harmlosigkeit des volksliedhaften Spinnerliedes mit seinen Terzenparallelen und Dreiklangstönen passen nicht zu ihr.

Meyers Konversationslexikon von 1888-1890:

„Licht- oder Spinnstuben sind Orte einer sehr lebendigen dörflichen Kultur, die darauf abzielte, Arbeit und Leben miteinander zu versöhnen. Die Spinnstube wird abwechselnd auf dem einen oder anderen Hof abgehalten, die Frauen und Mädchen spinnen, die Burschen machen Musik, oder es werden Volkslieder gesungen, Hexen- und Gespenstergeschichten erzählt und allerlei Kurzweil dabei getrieben.“

¹³ Übrigens stehen auch die Erlkönigvertonungen von Schubert Reichardt original in dieser Tonart.

¹⁴ Medianten sind in der Romantik Mittel der Transzendierung. Ein frühes Beispiel ist in Beethovens 9. Sinfonie die Stelle ‚und der Cherub steht vor (A-Dur) / Gott (F-Dur). Es ist, als ob ein Vorhang weggezogen und eine neue Dimension sichtbar wird.

Weill: Die Dreigroschenoper

DAS HOCHZEITSLIED FÜR ÄRMERE LEUTE

Bill Lawgen und Mary Syer
 Wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.
 Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
 Als sie drin standen vor dem Standesamt
 wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt
 Aber sie wußte seinen Namen nicht genau.
 Hoch!

Wissen Sie, was Ihre Frau treibt? Nein!
 Lassen Sie Ihr Lüstlingsleben sein? Nein!
 Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
 Billy Lawgen sagte neulich mir:
 Mir genügt ein kleiner Teil von ihr!
 Das Schwein. Hoch!

MAC: Ist das alles? Kärglich!
 MATTHIAS *verschluckt sich wieder*: Kärglich, das ist das
 richtige Wort, meine Herren, kärglich.
 MAC: Halt die Fresse!
 MATTHIAS: Na, ich meine nur, kein Schwung, kein Feuer
 und so was.

Polly: Meine Herren, wenn keiner etwas vortragen will,
 dann will ich selber eine Kleinigkeit zum besten geben,
 und zwar werde ich ein Mädchen nachmachen, das ich
 einmal in einer dieser kleinen Vier-Penny-Kneipen in
 Soho gesehen habe. Es war das Abwaschmädchen, und
 Sie müssen wissen, dass alles über sie lachte und dass
 sie dann die Gäste ansprach und zu ihnen solche Dinge
 sagte, wie ich sie Ihnen gleich vorsingen werde. So,
 das ist die kleine Theke, Sie müssen sie sich verdammt
 schmutzig vorstellen, hinter der sie stand morgens und
 abends. Das ist der Spüleimer und das ist der Lappen,
 mit dem sie die Gläser abwusch. Wo Sie sitzen, saßen
 die Herren, die über sie lachten. Sie können auch
 lachen, dass es genauso ist; aber wenn Sie nicht
 können, dann brauchen Sie es nicht. *Sie fängt an,
 scheinbar die Gläser abzuwaschen und vor sich hin zu
 babbeln.* Jetzt sagt zum Beispiel einer von Ihnen, *auf
 Walter deutend* Sie: Na, wann kommt denn dein
 Schiff, Jena?

WALTER: Na, wann kommt denn dein Schiff, Jenny?
 Polly: Und ein anderer sagt, zum Beispiel Sie: Wäschst du
 immer noch die Gläser auf, du Jenny, die See-
 räuberbraut?
 MATTHIAS: Wäschst du immer noch die Gläser auf, du
 Jenny, die Seeräuberbraut?
 Polly: So, und jetzt fange ich an.
*Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird
 illuminiert. An einer Stange kommen von oben drei Lampen
 herunter und auf den Tafeln steht:*

DIE SEERÄUBER-JENNY

1

Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen
 Und ich mache das Bett für jeden.
 Und Sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich
 schnell
 Und sehen Sie meine Lumpen und dies lumpige Hotel
 Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden.
 Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen
 Und man fragt: Was ist das für ein Geschrei?
 Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern
 Und man sagt: Was lächelt die dabei?
 Und ein Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird liegen am Kai.

2

Und man sagt: Geh, wisch deine Gläser, mein Kind
 Und man reicht mir den Penny hin.
 Und der Penny wird genommen und das Bett wird gemacht.
 (Es wird keiner mehr drin schlafen in dieser Nacht)
 Und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin.
 Denn an diesem Abend wird ein Getös sein am Hafen
 Und man fragt: Was ist das für ein Getös?
 Und man wird mich stehen sehen hinterm Fenster
 Und man sagt: Was lächelt die so böse?
 Und das Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird beschießen die Stadt.

3

Meine Herren, da wird wohl ihr Lachen aufhören
 Denn die Mauern werden fallen hin
 Und die Stadt wird gemacht dem Erdboden gleich
 Nur ein lumpiges Hotel wird verschont von jedem Streich
 Und man fragt: Wer wohnt Besonderer darin?
 Und in dieser Nacht wird ein Geschrei um das Hotel sein
 Und man fragt: Warum wird das Hotel verschont?
 Und man wird mich sehen treten aus der Tür gen Morgen
 Und man sagt: Die hat darin gewohnt?
 Und das Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird beflaggen den Mast.

4

Und es werden kommen hundert gen Mittag an Land
 Und werden in den Schatten treten
 Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür
 Und legen ihn in Ketten und bringen vor mir
 Und fragen: Welchen sollen wir töten?
 Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen
 Wenn man fragt, wer wohl sterben muß.
 Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!
 Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!
 Und das Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird entschwinden mit mir.
 MATTHIAS: Sehr nett, ulkig, was? Wie die das so hinlegt,
 die gnädige Frau!
 MAC: Was heißt das, nett? Das ist doch nicht nett, du Idiot!
 Das ist doch Kunst und nicht nett. Das hast du großartig
 gemacht, Polly. Aber vor solchen Dreckhaufen,
 entschuldigen Sie, Hochwürden, hat das ja gar keinen
 Zweck. *Leise zu Polly*: Übrigens, ich mag das gar nicht
 bei dir, diese Verstellerei, laß das gefälligst in Zukunft.

Kurt Weill: Die Dreigroschenoper:

Nr. 6. SEERÄUBERJENNY

(Polly)

Allegretto (♩ = 92)

Meine Herrn heut seh'n Sie mich Glä - ser auf-wa-schen und ich
Man sagt, Gehwisch dei - ne Glä - ser mein Kind' und man

5
ma - che das Bett für je - den und Sie ge - ben mir ei - nen Pen - ny und ich be -
reicht mir den Pen - ny hier, und der Pen - ny wird ge - nom - men und das

8
dan - ke mich schnell und Sie so - nen mei - ne Lum - pen und das lum - pi - ge Ho - tel und Sie
Bett wird ge - macht, es wird kei - ner mehr drin woh - nen in die - ser Nacht und sie

11
wis - sen nicht mit wem Sie re - den, und sie wis - sen nicht mit wem Sie re - den.
wis - sen im - mer noch nicht wer ich bin, und sie wis - sen im - mer noch nicht, wer ich bin.

15
A - ber ei - nes A - bends wird ein Ge - schrei sein am Ha - fen und man fragt: „Was ist das für ein Ge -
A - ber ei - nes A - bends wird ein Ge - töß sein am Ha - fen und man fragt: „Was ist das für ein Ge -

18
schreie“ Und man wird mich li - cheln seh'n bei meinen Glä - sern, und man sagt: „Was li - chelt die da -
töse“ Und man wird mich ste - hen seh'n bei meinen Fen - ster, und man sagt: „Was li - chelt die so

21 **Breit**
baß“ Und ein Schiff mit acht Se - geln und mit fünf - zig Ka - no - nen wird lie - gen am Kai.
bis“ Und das Schiff mit acht Se - geln und mit fünf - zig Ka - no - nen wird beschießen die Stadt.

27 **Meno mosso (wie ein langsamer Marsch)**
Und es wer - den kom - men Hun - dert gen Mit - tag an Land und

31
wer - den in den Schat - ten tre - ten und fan - gen ei - nen Jög - li - chen vor Jög - li - cher Tür und

35
li - gen in Ket - ten und brin - gen vor mir und fra - gen: Wel - chen sol - len wir

38
ti - ten? Und fra - gen: Wel - chen sol - len wir ti - ten? *Trpt.* Und an dis - sem Mit - tag wird es

42
stül - sein am Ha - fen, wenn man fragt, wer wohl ster - ben muß. Und dann

45 *(frei gesprochen)*
„Alle!“ Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich *(pp)*
wer - den sie mich sa - gen hö - ren: Hopp - hi! Und das

49 **Breit**
Schiff mit acht Se - geln und mit fünf - zig Ka - no - nen wird ent - schwin - den mit mir.

Wagner beschreibt in seiner „Mitteilung an meine Freunde“, wie er im Ringen um den neuen Menschen, dem „wahrhaft Weiblichen“ auf die Spur gekommen ist, das die überkommene starre Rollenverteilung von Mann und Frau überwindet: „...das Weib...hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht ... dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefeierte Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, - sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.“

In Wagners berühmtem „Ring des Nibelungen“ ist es schließlich diese neue heroisch-liebende Frauengestalt, Brünnhilde, die die alten Götter und selbst den Tod ihres geliebten Mannes Siegfried überwindet und so den neuen Anfang der Menschheit ermöglicht.

<http://www.muslima-aktiv.de/mannufruamedina.htm>

Eine in etwa vergleichbare Funktion hat Polly bzw. die von ihr ‚gespielte‘ Jenny in Weills Dreigroschenoper. Überhaupt lässt sich die „Seeräuberjenny“ als ‚Parodie‘ (im positiven Sinne) der Spinnstubenszene und Sentaballade aus dem „Fliegenden Holländer“ verstehen.

Senta und Jenny haben gemeinsam, dass sie sich mit ihrer Situation bzw. Rolle (als eines der vielen Mädchen in der Spinnstube, die ihrer ‚häuslichen‘ Pflichten nachgehen, bzw. als Abwaschmädchen in einer billigen Kneipe im Dirnenviertel von London) nicht abfinden: Beide träumen von dem ‚Erlöser‘, der aus den Weiten des Meeres kommt.

Sentas Lebenswelt wird durch den Volksliedton adäquat abgebildet, die Jennys wird von Weill im Stil der vom Jazz angehauchten Tanzmusik der 20er Jahre realitätsgetreu gestaltet.

Allerdings wird der Tanzmusikstil verfremdet in Richtung auf die aktuelle Kunstmusik (Strawinsky, Bartók). An die Stelle der Kadenz treten teilweise längere Klangflächenpassagen, die hin und her geschoben werden. Sekundschärfungen sind die Regel. Am Anfang steht eine c-Moll-Fläche. In T. 6 wird sie abgelöst von der ‚Dominante‘ G, die aber gekoppelt ist mit F. In dieser Doppelfunktion (D + S) hört man die alte Kadenz noch durch. Die Rückung nach es-Moll (gekoppelt mit As) in T. 9 ist aber nicht mehr als logischer Kadenzschritt zu hören. In T. 11-14 konstituiert sich aber mit dem Quintsextakkord auf as (als Subdominante von es-Moll) ein deutliches Kadenzierungsgefühl, das dann auch mit der Dominante B und deren Auflösung nach es-Moll (T. 15) bestätigt, zugleich aber wieder in Frage gestellt wird durch das „Des“ im Bass.

Ganz anders verhält es sich in der ‚Traumszene‘ (T. 22-26).

- Hier gibt es nur ‚reine‘ Akkorde und eine klare Kadenzierung: h-Moll mit phrygischer Wendung (e⁶→Fis). Dieses ‚Fis‘ ist allerdings ein terzloser ‚Geister‘-Klang, der ziemlich deutlich auf entsprechende Stellen in Loewes Erlkönig und Wagners Senta-Ballade verweist.
- Das Tempo ist ‚breit‘, die Akkorde sind lang, die durch rhythmische Patterns gequantelte Zeit weicht einem anderen Zeitgefühl. Das piano unterstützt die Vorstellung des Wechsels der Dimension.

Die Spannung zwischen realer Situation und Vision verdeutlicht die Tritonusspannung c-fis (vgl. T. 1, 26, 27).

Sie kommt ebenso in dem unterschiedlichen Gesangsstil zum Ausdruck. In den Strophen herrscht ein engmelodischer Rezitativstil vor, den Refrain charakterisiert eine ausgreifende melodische Linie. Wichtig ist die Notation in T. 12/13. Die hohlen Notenköpfe verweisen auf den von Schönberg im Pierrot lunaire geprägten Stil der „Sprechmelodie“, die nicht gesungen, sondern halb gesprochen werden soll. Auch das bedeutet eine Annäherung an die Realität.

Beim Vergleich verschiedener Interpretationen ist es interessant, wie weit die Interpretinnen hier gehen. Carola Neher (1929) gestaltet die ganze Partie im Sinne der Diseusen (Vortragskünstlerinnen), die in den damals beliebten Melodramen auftraten.

Kurt Weill über seine Opernintentionen:

Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Es will nicht schildern, sondern berichten. Es will seine Handlung nicht mehr nach Spannungsmomenten formen, sondern es will vom Menschen erzählen, von seinen Taten und dem, was ihn dazu treibt. Die Musik im neuen Operntheater verzichtet darauf, die Handlung von innen her aufzupumpen, die Übergänge zu verkitten, die Vorgänge zu untermalen, die Leidenschaften hochzutreiben. Sie geht ihren eigenen, großen, ruhigen Weg, sie setzt erst an den statistischen Momenten der Handlung ein...

Das Theater der vergangenen Epoche war für Genießer geschrieben. Es wollte seinen Zuschauer kitzeln, erregen, aufpeitschen, umwerfen. Es rückte das Stoffliche in den Vordergrund und verwandte auf die Darstellung eines Stoffes alle Mittel der Bühne vom echten Gras bis zum laufenden Band.(...) Die andere Form des Theaters, die sich heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der in der ruhigen Haltung des denkenden Menschen den Vorgängen folgt und der, da er ja denken will, eine Beanspruchung seiner Genussnerven als Störung empfinden muss. Dieses Theater will zeigen, was der Mensch tut. (...) Dieses Theater ist im stärksten Maße unromantisch. Denn "Romantik" als Kunst schaltet das Denken aus, sie arbeitet mit narkotischen Mitteln, sie zeigt den Menschen nur im Ausnahmezustand, und in ihrer Blütezeit (bei Wagner) verzichtet sie überhaupt auf die Darstellung des Menschen.

Wenn man diese beiden Formen des Theaters auf die Oper anwendet, so zeigt sich, dass der Komponist heute seinem Text gegenüber nicht mehr die Stellung des Genießenden einnehmen darf. In der Oper des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bestand die Aufgabe der Musik darin, Stimmungen zu erzeugen, Situationen zu untermalen und dramatische Akzente zu unterstreichen.

Nur die Oper verharrt noch in ihrer "splendid isolation". Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar außerhalb des großen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden "Oper" und „Theater“ als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. (...) Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet worden, und alles, was man "Tradition der Oper" nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters dieser Gattung. (...)

Was wir machen wollten, war die Urform der Oper. Bei jedem musikalischen Bühnenwerk taucht von neuem die Frage auf. Wie ist Musik, wie ist vor allem Gesang im Theater überhaupt möglich? Diese Frage wurde hier einmal auf die primitivste Art gelöst. Ich hatte eine realistische Handlung, musste also die Musik dagegensetzen, da ich ihr jede Möglichkeit einer realistischen Wirkung abspreche. So wurde also die Handlung unterbrochen, um Musik zu machen, oder sie wurde bewusst zu einem Punkte geführt, wo einfach gesungen werden musste. (...)

Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann.

Wie kommen mit der *Dreigroschenoper* an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.

David Drew (Hg.): Kurt Weill. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a/M 1975 passim

Virtuosität im Zwielficht:

Klangausschnitt: Marcella Sembrich 1907

Video (Cecilia Bartoli): <http://de.youtube.com/watch?v=PVRDoGRaBUY>Video (Teresa Berganza, Urtext): <http://de.youtube.com/watch?v=RvW9UCuPQI>

G. Rossini: Kavatine der Rosina

Aus „Der Barbier von Sevilla“ (1816)

G. Rossini

Andante

4

7

9

13

18

22

26

30

32

34

38

heißt es, in dies Herz hat Lin - do.ro Brand ge - legt.
do - ro mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce - rò.

Sagt der Vor.mund grämlich nein! hat doch mei - ne Lie.be
Il tu - tor ri - cu - se - rà, io l'in - gegno a - guz - ze

Mut, mein Lin.do.ro, und ich sein, trotz' ich der Gewalt und
al - la fin s'ac - che - te - rà e con - ten - ta io re - ste

Wut; mein Lin - do - ro, e - wig mein, er mir alles, Glück und
rò, si, Lin - do - ro mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce -

in der Lie.be Schmerz im - mer seh - non der sich regt, ja dann
cor fe - ri - to è già, e Lin - dor fu che il pia - gò, si Lin -

heit es, in dies Herz hat Lin - do.ro Brand ge - legt, ja, dann
do - ro mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce - rò, si Lin -

Una voce poco fa
Qui nel cor mi risuonò;
Il mio cor ferito è già,
E lindor fu che il piagò.
Sì, lindoro mio sarà;
Lo giurai, la vincerò.
Il tutor ricuserà,
Io l'ingegno aguzzerò.
Alla fin s'accheterà
E contenta io resterò.
Sì, lindoro mio sarà;
Lo giurai, la vincerò.
Io sono docile,
Son rispettosa,
Sono obbediente,
Dolce, amorosa;
Mi lascio reggere,
Mi fo guidar.
Ma se mi toccano
Dov'è il mio debole
Sarò una vipera
E cento trappole
Prima di cedere
Farò giocare.

Eine Stimme vor kurzem
hier im Herzen mir ertönte.
Mein Herz ist verwundet schon,
und Lindoro war's, der mich verwundete.
Ja, Lindoro wird mir gehören,
das habe ich mir geschworen, das werde ich schaffen.
Der Vormund wird es ablehnen,
ich aber werde meinen Verstand schärfen.
Am Ende wird er sich beruhigen,
und ich werde zufrieden sein.
Ja, Lindoro wird mir gehören,
das habe ich mir geschworen, das werde ich schaffen.
Ich bin gelehrig,
bin respektvoll,
bin gehorsam,
sanft und liebevoll,
ich lasse mich lenken,
lasse mich führen.
Doch wenn man mich da anrührt,
Wo ich verletzlich bin,
werde ich eine Viper sein
und hundert Fallen,
bevor ich weiche,
werde ich stellen.

Volker Scherliess:

„Daß die Oper — eine Kunstform, «wo man bei der Zerstörung einer Stadt Arien singen und um ein Grab tanzen muß» (Voltaire) — es dem rationalistischen Nachdenken schwermacht, ist eine alte Last ... Sowohl Natürlichkeit und Realität als auch literarisch anspruchsvolle Sprachgestaltung sind in der Oper unmöglich. Sie ist von vornherein antirealistisch. Es geht in ihr ja nicht um alltägliches Sprechen und Agieren, nicht um logische Zusammenhänge, sondern um festliches, allegorisches Spiel, um Künstlichkeit und Stilisierung. Der Wirklichkeit des Lebens wird, als eine höhere Wahrheit, die Schönheit des Augenblicks gegenübergestellt. Und man trieb das Paradox der Gattung, das darin liegt, sich auf denkbar unnatürliche Art, nämlich durch äußerst schwierigen Gesang, zu äußern, auf die Spitze: im Belcanto nämlich, der gedacht war als Triumph menschlicher Kunstfertigkeit.

Der Belcanto war eine spezifische Kunst, die sowohl die Technik als auch den Stil des Singens betrifft. Seine erste Forderung lautet: schöner Ton, schön gebildete Linie, vollkommene Beherrschung der Stimme und stilistisch richtige Anwendung der Verzierungen. Erst danach geht es um Qualitäten wie Ausdruck, Charakterisierung und ähnliches. Was aber heißt «schön», was heißt «richtig»? Das waren nicht nur Geschmacksfragen, sondern es gab durchaus Maßstäbe für die Beurteilung eines Sängers, sowohl auf die materielle Seite bezogen (Klang und Technik der Stimme) als auch auf die ästhetische (ihren stilistisch angemessenen Einsatz). Beides hatte eine lange Schultradition. Lehrbücher wie die von Manuel Garcia oder Mathilde Marchesi bildeten die Grundlage der Gesangsausbildung. Auch Rossini, der ja selbst von Haus aus Sänger war, hat in späteren Jahren entsprechende Übungen, *gorgheggi vocalizzati* publiziert. Für alles gab es Regeln, Maßstäbe, Vorbilder...

Zur Kunst des Belcanto gehörte es, jede Melodie spontan auszuführen. Nicht das Notierte eines Stücks, sondern die jeweils unterschiedliche Ausführung war entscheidend. Die Komponisten spielten also *eine ziemlich untergeordnete Rolle und lieferten den Sängern gewöhnlich nur Skizzen, welche jene nach Belieben ausfüllten*. Der Notentext wurde als Gerüst verstanden, das erst von den Sängern mit Leben erfüllt wurde... Natürlich wurde oft genug des Guten zuviel getan. Der berühmte Giovanni Battista Velluti sang beispielsweise die Kavatine aus dem *Aureliano* so, daß der Komponist persönlich sie nur sehr schwer wiedererkannte. Ähnliches wird immer wieder erzählt. Es führte dazu, daß Rossini (seit *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, 1815) die Koloraturen in den Noten meist ausschrieb — wohlgerne nicht etwa (wie man aus heutiger Sicht meinen möchte), um sie besonders schwierig zu gestalten, sondern im Gegenteil: um sie vor der Willkür der Sänger, die oft noch sehr viel mehr oder stilistisch unangebrachte Fiorituren anbrachten, zu bewahren.

Bei solchen ausgeschriebenen Verzierungen handelte es sich nicht um sklavische Vorschriften, sondern um stilistische Anleitungen für die Ausführung. Die Primadonnen und Primi uomini hatten (und haben) weiterhin das Recht, ihre jeweiligen Fähigkeiten in die Gestaltung des Gesangs einzubringen.“

G. Rossini, Reinbek 1991, S. 38 ff.

Alternative Verzierungsvorschläge der Sängerin Mathilde Marchesi zu Takt 25 bis 28 in Rossinis Cavatine «Una voce poco fa»

Jürgen Kesting;**Rouladen**

Gioacchino Rossini hat sie in seiner Küche seltener serviert als in seinen Opern. Die ästhetischen Scharfrichter haben keinen Geschmack an den virtuoseren Delikatessen gefunden. Zwar warnte Heinrich Heine die „Verächter der italienischen Musik“, dass sie „einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen“ und verdammt sein würden, „die lange Ewigkeit nichts anderes zu hören als Fugen von Sebastian Bach“; aber Richard Wagner urteilt in höchster Instanz, Rossini habe nur „amüsante Gaukeleien“ angerichtet.

Sänger, die sie makellos vokalisieren können, wurden und werden „bloßer Kehlbarkeit“ geziehen, Hörer, die sie mögen, als „Genießer von Nachtigallenzungen und Pfauenhirnen“ (Ernest Newman) verspottet. Die Ästhetik des Musikdramas und die Gegenästhetik des Verismo führten dazu, dass nach 1900 im Gesang die Balance des Dekorativen und des Expressiven preisgegeben wurde.

Als die Sopranistin Adelina Patti erstmals zu einer *soirée musicale* in den Salon Gioacchino Rossinis geladen wurde, sang sie Rosinas Arie „Una voce poco fa“. Der Komponist zollte ihr liebenswürdigste Komplimente und fragte: „Von wem ist die Arie, die Sie soeben für uns gesungen haben?“ Einige Tage später sagte er gegenüber Camille Saint-Saëns: „Ich weiß, dass meine Arien Verzerrungen haben müssen. Dafür sind sie geschrieben. Aber keine Note stehen zu lassen, die ich geschrieben habe, wirklich, das ist zuviel.“ Also besorgte er für die Reumütigen, die er als „vollkommene Künstlerin“ schätzenlernen sollte, eine neue Fassung von „Una voce“. Diese Maßanfertigung, durch eine Platte von Marcella Sembrich auf die Nachwelt gekommen, ist ein Fünfgängemenü mit vokalen Feinessen. Darunter sind Rouladen, Skalen und Triller, die den Namen Lindoro und den ganzen ersten Teil in eine köstlich-irritierende Arabeske verwandeln.

Der Begriff „Roulade“ findet sich weder unter den rund einhundertfünfzig Ornamenten, die in „Grove's Dictionary“ aufgelistet werden, noch in „Musik in Geschichte und Gegenwart“. In Riemanns Musiklexikon wird zumindest das Wort recht plastisch übersetzt: „Roller“ oder „Läufer“. Gemeint sind damit Passagen aus der großen Familie der Divisionen oder Diminutionen: die Teilung einer Grundnote („Ground“) in Ketten, in „fioretti“, „passaggi“, „gorgia“ oder „volate“. Händels Arien borden über vor solchen Teilungen. Ob „Why do the nations rage“ oder Polyphems „I rage“ - die Nationen im „Messias“ wie der liebesgierige Polyphem rasen mit rasanten Koloraturen, hier in Sechzehntel-Quartolen, dort in Triolen. Zauberinnen wie Armida werden mit Koloratur-Eclats eingeführt, Helden wie Rinaldo duettieren in „Tromba“-Arien mit Trompeten. Die schon beim Lesen atemraubenden Rouladen in den Vokalpartituren des Kastraten Farinelli sehen aus, als könnten sie allenfalls von Jascha Heifetz gespielt werden.

Nur virtuose Tändeleien? Seit Mitte des siebzehnten Jahrhunderts stand die Oper im Dienst des Sängers. Die Partitur war nicht sakrosankt; sie war der Ausgangspunkt der Aufführung, ihre Ausformung die Aufgabe phantasievoll-virtuoser Sänger. Die Primadonnen und die *primi uomini* wurden einer Tugend gerühmt: ihrer Virtuosität. Und eines Lasters bezichtigt: ihrer Virtuosität. Legion sind die Berichte über ihre Launen, ihre Kapriolen, ihre Eitelkeiten. Charles Burney berichtete, dass Giovanni Carestini - neben Farinelli der berühmteste Kastrat in den dreißiger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts - mit der wunderbaren Arie „Verdi prati“ („Alcina“, 1735) unzufrieden war. Er bedrängte den Komponisten, ihm die Noten für ein virtuoseres Feuerwerk zu liefern. Dass sängerische Kunstfertigkeit zum Maßstab für die Anlage einer Rolle werden konnte, zeigt ein während der Arbeit an der „Entführung“ geschriebener Brief Mozarts an den Vater. Er habe „die aria von der konstanze ein wenig der geläufigen gurgel der Madelle aufgeopfert“. Er sprach abschätzig von „wälscher Bravour“; an anderer Stelle bezeichnete er Koloraturen als „geschnittne Nudeln“. Gleichwohl sollte er die zweite Arie der Donna Anna („Non mi dir“) zu einer *parte seria* im *dramma giocoso* des „Don Giovanni“ werden lassen - mit endlos-rollenden Sechzehntelketten am Ende des Allegretto moderato.

Schon 1723 hat sich Pier Francesco Tosi in seinem Traktat („Osservazioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato“, 1723) gegen virtuose Exzesse gewandt - die endlosen Messa-di-voce-Effekte, die Trillerketten, die koloraturprunkenden Kadenzen. Seine Kritik richtete sich nicht gegen technisches Unvermögen, sondern gegen eine kunsttötende Kunstfertigkeit - gegen den Stil. Der Sänger möge sich bewusst sein, dass er sich durch den Ausdruck der Worte vom Instrumentalisten unterscheidet. Wo die Leidenschaft redet, so forderte Tosi, hätten Triller und Passaggien zu schweigen. Rossini berichtete Wagner von Sänger-Subjekten, „die wirklich die Taktzahl ihrer Arien zählten und mir dann erklärten, sie sängen nicht, weil einer ihrer Kameraden eine Arie mit soundsoviel mehr Takten habe, ungerechnet die größere Zahl von Trillern und Doppelschlägen“. Dass er sich nach 1813 entschloss, das Auszieren nicht den Sängern zu überlassen, sondern Ornamente weitestgehend auszuschreiben, hat Stendhal in seiner Biographie („La Vie de Rossini“) phantasievoll mit einem Ego Trip von Giambattista Velluti vor der Uraufführung von „Areliano in Palmfra“ (1813) erklärt. Der Kastrat hatte eine Arie zunächst „come scritto“ gesungen, sie aber bei der Uraufführung exzessiv ausgeziert - und mit der zur Unkenntlichkeit entstellten Musik mehr Erfolg gehabt als der Komponist. Fortan sorgte Rossini selbst für die Verbrämungen in seinen Bravourarien.

Nicht allein aus Erschöpfung hat sich Rossini nach 1830 von der Opernbühne zurückgezogen. Vielmehr spürte er, „dass sein Werk wie die von ihm bewunderten Kastraten zum Anachronismus geworden waren. Die *evirati* mit ihren stilisierten Stimmen waren die Sänger eines absolutistischen Zeitalters, das sich eine ideale Welt erträumte und im höchsten Prunk verklärte. 1868 schrieb Rossini an den Kritiker Filippo Filippi, die italienische Vokalmusik sei „ideal und expressiv“, nicht „imitativ“. Der Versuch, ständig „dem Sinn der Worte zu folgen“, führe zu einer Musik, die nicht aus sich selbst expressiv sei.

Ähnlich dachte Honore de Balzac: „Die Koloratur“, heißt es in „Massimila Doni“, „ist die höchste Ausdrucksform der Kunst... Es ist beklagenswert, dass die vulgäre Masse die Musiker gezwungen hat, die Äußerungen ihrer Kunst an Worte zu heften. Aber leider ist es richtig: Sie würden sonst von der Masse nicht verstanden werden. Die Koloratur ist daher das einzige, was den Freunden der absoluten Musik noch geblieben ist.“ Auch Nietzsche sah in der Verkümmern der Melodie ein Zeichen der Decadence.

Maria Callas, Joan Sutherland, Marilyn Horne, Teresa Berganza und ihre Nachfolger haben Rouladen wieder genussfähig gemacht. Das Werk Rossinis ist editorisch und musikalisch ebenso rehabilitiert worden wie die *Seria*-Opern Georg Friedrich Händels, die nach dem Tod des Komponisten einhundertsechzig Jahre lang nirgends gespielt waren. Das Publikum begeistert sich für die erlesene Künstlichkeit des verzierten Gesangs und hört aus den stilisierten Stimmen von Countertenören wie David Daniels und Andreas Scholl ein Echo der Kastraten.

FAZ 23. 11. 00, S. 56

Wilhelm Busch
Der Virtuos (um 1880)
Ein Neujahrskonzert

*Zum neuen Jahr begrüßt euch hier
Ein Virtuos auf dem Klavier.
Er fährt euch mit Genuß und Gunst
Durch alle Wunder seiner Kunst.*



Piano



Forte vivace



Silentium



Smorzando



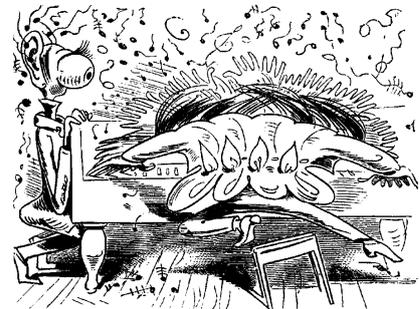
Fortissimo vivacissimo



Introduzione



Maestoso



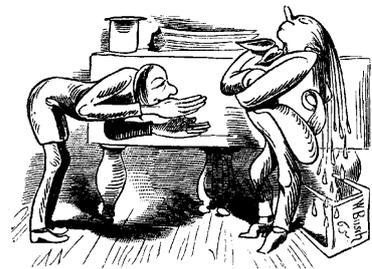
Finale furioso



Scherzo



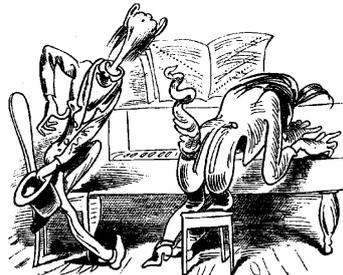
Capriccioso



Bravo, bravissimo!



Adagio



Passagio chromatico



Adagio con sentimento



Fuga del diavolo

Franz Liszt
 Spinnerlied
 aus dem **F**liegenden **H**olländer
 Erschienen 1862

Allegretto
p
leggero, non legato, capriccioso

4

7
dim.
pp tranquillo

10

13
piu dim.
non legato

34
a tempo
dolce

Summ und brumm du gu - tes Räd -

37
sempre p
marc.

- chen, mun - ter, mun - ter dreh

40
col Ped. simile

dich um! Spin - ne,

43
col Ped. simile

spin - no tau - send Fäd - chen, gu - tes Räd - chen

46
marc.
un poco rit.

summ und brumm! Mein

16
pp

19
pp

22
p dolce sempre scherzando e grazioso

25
la melodia marcato

28

31
riton.
dim.

49
riton.
dim.

Schatz ist auf dem Mee - re drauß, er denkt nach Haus ans

Ossia:
Pod. simile

from - me Kind: mein gu - tes Räd - chen, braus und saus! Ach

52
p dolce
cresc.
poco a poco

55
piu riten.
p
smorzando
molto rit.
pp

gibst du Wind, er käm ge - schwind! Ach gibst du Wind,

vgl.: Arthur Rubinstein spielt Mendelssohns Spinnerlied (Lieder ohne Worte Nr. 34, 1843)
http://de.youtube.com/watch?v=wQuDkZj67_c

Charles Rosen:

Unter den Komponisten von Musik für Tasteninstrumente besaß Liszt in der Zeit zwischen Scarlatti und Debussy das größte klangliche Gespür, und er übertraf beide noch an Kühnheit. Kritiker schreiben häufig, dass Liszts Neuerungen in der Klaviertechnik keine neuen Klanginventionen seien, sondern nur Mittel zum Zweck, viele Töne in kürzerer Zeit spielen zu können. Seine Beherrschung verschiedener Fingersätze für Tonleitern ist ein Paradebeispiel: Tonleitern spielte er manchmal mit fünf, dann wieder mit vier Fingern oder auch mit nur drei Fingern. Allein ersteres war eine Erfindung Liszts; die anderen Spielweisen erwähnte Beethoven in einem Brief an Carl Czerny (dem hervorragendsten von Liszts Klavierlehrern), als er erklärte, wie er sich die Studien seines Neffen am Klavier vorstelle. Der Fingersatz mit drei Fingern war am besten dazu geeignet, einen leichten, abgehobenen, »perlenden« Anschlag zu erzeugen, der zu Beethovens Jugendzeit, mithin also Mozarts Lebzeiten, beliebtesten Technik. Der Fingersatz mit vier Fingern unterstützte ein kontrolliertes, singendes Legato. Liszts Praxis, eine Tonleiter mit fünf aufeinanderfolgenden Fingern — 12345, 12345 — zu spielen, ermöglichte ihm eine außergewöhnliche Geläufigkeit, ein Glissando-ähnliches Verwischen. Der Trick besteht in einer schnellen Rückung der Hand am Ende jeder Fünfergruppe zwischen dem fünften Finger und dem Daumen auf der nächsten Note. Liszt erweiterte die Vielfalt des Anschlags.

Mit diesen Neuerungen erzielte Liszt nicht nur neue Arten des Klavierklangs, sondern unterschiedliche, kontrastierende Klangschichten. In der letzten Strophe seiner Bearbeitung von Schuberts »Lindenbaum« wird das Thema in der rechten Hand in Oktaven über und unter einem durchgehaltenen Triller präsentiert, dazu imitiert die linke Hand einen Pizzicato-Baß und setzt gleichzeitig Schuberts einfache fließende Begleitung um, als würde sie von einem Horntrio ausgeführt.

Das ist zugegebenermaßen eine ziemlich üble Behandlung eines Schubert-Liedes, doch kann man nicht umhin, die Größe und den Reichtum der Idee zu bewundern — beziehungsweise den Pianisten, der dies spielen kann und es so vulgär-schön wie beabsichtigt klingen lassen kann, vor allem die spektakuläre Passage, in der der Triller auf den vierten und fünften Finger gelegt wird und die begleitenden Triolen mit dem Daumen gespielt werden müssen, die Melodie dagegen mit der linken Hand. Um Liszts Größe begreifen zu können, muss man sein Missfallen zurückhalten, seine musikalischen Skrupel für einen Moment unterdrücken.

Diese Art der Zurückhaltung fällt heutzutage nicht leicht, und sie ist niemals leichtgefallen. Liszt war der große Philister unter den Musikern. Rechtschaffene Musikliebhaber sahen mit Schaudern, was ihnen als seine Scharlatanerie erscheinen musste. Und Liszt war in der Tat ein Scharlatan und wusste es auch und machte sich manchmal darüber lustig. Darüber hinaus war er ein Komponist und Pianist höchster Güte und Originalität. Der große Musiker lässt sich nicht vom Scharlatan trennen; der eine braucht den anderen, um selbst existieren zu können.

1844, als sich Liszts Karriere als Pianist auf ihrem Höhepunkt befand, klagte ein Bachliebhaber aus Montpellier, Jules Laurens, Liszt der Scharlatanerie an und bat ihn dann, seine berühmte Bearbeitung von Bachs Präludium und Fuge für Orgel in a-Moll zu spielen:

»Wie soll ich es spielen?«

»Wie? Nun, wie es eben gespielt werden soll.«

»Hier ist es zunächst, wie es der Autor verstanden und gespielt haben muss oder wünschte, dass es gespielt würde.«

Und Liszt spielte. Und es war bewundernswert, die Vollkommenheit des klassischen Stils selbst, exakt im Einklang mit dem Original.

»Hier ist es ein zweites Mal, wie ich es fühle, mit einer etwas malerischen Bewegung, einem modernen Stil und den Effekten, die ein verbessertes Instrument erfordert.« Und es war mit diesen Nuancen anders ... aber nicht weniger bewundernswert.

»Schließlich ein drittes Mal, hier ist es, wie ich es für die Öffentlichkeit spielen würde — um zu erstaunen, wie ein Scharlatan.« Er zündete sich eine Zigarre an, die gelegentlich von seinen Lippen zu seinen Fingern wanderte, und führte mit seinen zehn Fingern den für Orgelpedale geschriebenen Part aus und vergnügte sich mit anderen tours de force und Fingerfertigkeiten, er war wunderbar, unglaublich, sagenhaft und wurde dankbar und voller Enthusiasmus aufgenommen.¹⁵

...

Laurens bestätigt hier klar die stilistische Vielfalt, mit der Liszt ein einziges Werk ausführen konnte und die auch absolut mit der Vielfalt der Stile übereinstimmt, über die er als Komponist verfügte, den verschiedenen Arten, in denen er ein eigenes Werk oder das eines anderen Komponisten aussetzen oder transkribieren konnte. Laurens bezeugt auch Liszts bereits früh in seiner Karriere gegebene Fähigkeit, ein Werk mit der größten Texttreue aufzuführen. Gelegentlich heißt es, Liszt habe sich um textgetreue Darstellungen erst in seinen späteren Lebensjahren bemüht und sei früher in seiner Behandlung der Werke anderer Komponisten doch ausgesprochen frech und unbekümmert verfahren. Berlioz bekundet jedoch ebenfalls, dass der junge Liszt Beethovens Hammerklavier-Sonate mit absoluter Treue zum Notentext ausgeführt habe — keine Note, keine dynamische Angabe wurde verändert. Vielleicht war es nur eine Frage der Größe der Herausforderung; es war schwierig, die Hammerklavier-Sonate und die Chopin-Etüden wie notiert auszuführen, und Liszt behandelte diese Stücke in seiner Interpretation mit allem Respekt. Andere Werke waren vielleicht zu einfach, oder irgend etwas an ihnen reizte Liszt und er nahm sie in Beschlag, als seien sie sein persönliches Eigentum. Seine eigenen Kompositionen behandelte er in derselben rücksichtslosen Manier. ...

Ich halte es für nicht besonders sinnvoll, Liszts Fassungen der Werke anderer Komponisten in die zwei Kategorien »textgetreue Transkriptionen« und »freie Paraphrasen« einzuordnen, wie dies viele Kritiker tun — und auch die neue, derzeit in Ungarn entstehende Edition — unter der Annahme, dass die freien Paraphrasen interessanter seien, die Transkriptionen dagegen lediglich reine Routinearbeit. ... Die Vorstellung, dass viele der Bearbeitungen wie etwa die der Schubert-Lieder nur deshalb entstanden, um diese Werke einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich und bekannter zu machen, ist absurd: Nur wenige von Liszts Zeitgenossen hätten sich an eine Transkription von Schuberts »Lindenbaum« herangewagt.

Einige von Liszts ausgefallensten freien Paraphrasen sind tatsächlich unerwartet texttreu, ein ehrlicher und oft erfolgreicher Versuch, in die Haut des originalen Komponisten zu schlüpfen, sein Werk in einem neuen Medium zu intensivieren, als ob Liszt es selbst geschrieben hätte.

Musik der Romantik, Salzburg 2000, S. 569-572

¹⁵ Zitiert von Jean-Jacques Eigeldinger in »L'interprete de Bach«, Silences 3 Liszt, 1984.

Michael Stegemann:

"Wollte man in den Werken Frédéric Chopins die melodietragenden Stimmen auf ihre für die Stabilität des musikalischen Gerüsts hinreichende Substanz reduzieren, so bliebe - von wenigen Ausnahmen abgesehen - nur ein verhältnismäßig grober Canevas (franz.: Stickgaze, Entwurf) zurück. Syntaktisch und semantisch wäre die Phrase zwar nach wie vor verständlich, gleichsam als objektive Aussage eines thematischen Tatbestands, doch erst in der Subjektivierung durch das >Adjektiv< des Ornaments erweist sich die Tonsprache des Komponisten als unverwechselbar. Überhaupt ist die mathematische Lösung für die kürzeste Verbindung zweier (melodischer) Punkte bei aller Funktionalität künstlerisch unbefriedigend: die schöpferische Idee erfüllt sich nicht im direkten, von Tonhöhe zu Tonhöhe geradlinig fortschreitenden Weg, sondern in dessen mehr oder weniger reicher Auszierung gemäß einer Tradition, die sich bis in die Frühzeit nicht nur der abendländischen Musik zurückverfolgen lässt.

Auf dem Feld der Instrumentalmusik steht Chopin an einem entscheidenden Wendepunkt dieser Tradition: mit ihm vollzieht sich die Emanzipation der Verzierung vom bloß akzidentiellen Beiwerk einer melodischen Linie (ohne unmittelbaren Einfluss auf ihre Aussagekraft) zum integrierenden Bestandteil der Komposition. In demselben Maße, in dem der Spannungsverlauf einer Intervallfolge an Identität verlor, gewann die ornamentale Gestaltung des melodischen Raums an Bedeutung...

Das Ornament entspringt einem Gestaltungswillen der Interpreten, der als aufführungspraktische Eigenart seinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gefunden hatte. In Ausnahmen mögen dabei affektive Erwägungen ausschlaggebend gewesen sein, in der Regel aber verstand man die >ausgesetzten< (und häufiger noch improvisierten) >Manieren< als zulässiges Mittel, den Effekt eines musikalischen Textes zu steigern...

Als dann aber im 19. Jahrhundert das Zeitalter der Virtuosen anbrach, kam es zu einer verhängnisvollen Verlagerung der Schwerpunkte, zur Eskalation des ornamentalen Gebarens der Vokalistinnen und - in ihrer Folge - der Instrumentalisten. Die virtuose Willkür nahm keinerlei Rücksicht auf die musikalische Grammatik eines Werkes: die Ornamente wurden wichtiger als die Melodie, wucherten aus, umrankten jeden Pfeiler der sie tragenden Intervalllinie und drohten schließlich, sie zum Einsturz zu bringen. Zugleich veränderte sich aber auch das Verhältnis der Komponisten zu ihrem Werk: sie entzogen es der gestalterischen Freiheit ihrer Interpreten, präzisierten den Notentext und pochten auf seine Integrität. Der erste, der das ad libitum zum obligatum erhob, war Giacchino Rossini, >indem er seine Melodien gleich so üppig auskräuselte, dass die Sängerinnen kaum einen weiteren Schnörkel mehr hinzuthun konnten< (Riehl 1875)...

Für Chopin waren die italienische Oper im allgemeinen und das Œuvre Rossinis im besonderen ein primäres schöpferisches Movens; er hatte durch Aufführungen am Warschauer Nationaltheater schon früh Zugang zu diesem Repertoire erhalten und seine eigene musikalische Sprache an ihm geschult...

... Über die beiden *Nocturnes* op. 37 ... schrieb Robert Schumann 1841 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: >Sie unterscheiden sich von seinen früheren wesentlich durch einfacheren Schmuck, durch stillere Grazie. Man weiß wie Chopin sonst sich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersät. Er ist schon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es ist der innigere, hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdiger durchschimmert.<

Im Urteil Schumanns offenbart sich bereits das tiefe Missverständnis, das das Bild Chopins bis in unsere Zeit hinein verzerrt hat, die Trennung von Inhalt und Form, von Musikalität und Technik, von Geist und Materie, von Künstler und Virtuosen, >der, klassischer Gestaltung im Grunde fern, dort brilliert, wo, prosaisch gesprochen, möglichst viele Noten in möglichst kurzer Zeit bewältigt werden müssen< (Alfred Brendel 1977)...

Die Verzierung also als artifizielle Übersteigerung eines Affekts, bei der sich Sensibilität in Sentimentalität verkehrt, oder ein schillerndes, sich stets erneuerndes Blendwerk, hinter dem sich >die unendliche Tiefe der Leere< (Rahel Varnhagen) verbirgt... Für Robert Schumann jedenfalls steht ganz außer Frage, dass die Verzierungen Chopins (wie natürlich auch - und mehr noch - die anderer Virtuosen) ihre Existenzberechtigung nicht so sehr einer werkimmanenten Idee verdanken, sondern der Reverenz vor einem philiströsen, gegen subtile Reize abgestumpften Publikum. >Einer Komposition auf den Grund zu kommen, entkleide man sie vorher allen Schmucks. Dann erst zeigt sich ob sie wirklich schön geformt, dann erst, was Natur ist, was die Kunst dazu tat. Und bleibt dann noch ein schöner Gesang übrig, trägt ihn auch eine gesunde, edle Harmonie, so hat der Komponist gewonnen und verdient Beifall.<

Es ist vielleicht dieses strenge Festhalten an weitgehend schmucklosen Phrasen und Formen, in dem sich die deutsche Romantik grundlegend von der französischen unterscheidet. Ein Cantus firmus-Ideal, das die Intervallfolge als absolute Größe versteht und in jedem Hinzufügen a priori eine künstliche (und nicht künstlerische) Gestaltung des >natürlichen< melodischen Raums sieht, kann das Ornament nie als substantiell begreifen. Die Diskrepanz zwischen einem neutralen Material und seiner Verzierung einerseits und der Verzierung als integrierendem Bestandteil des Materials andererseits wird in Deutschland schon früh zu einem Streitpunkt der musikalischen Wertästhetik; die Haltung E. T. A. Hoffmanns zu dieser Frage darf als repräsentativ gelten: >Was hilft aller Prunk, aller Schimmer, aller Glanz, wenn er nur dazu dienen soll, einen toten Leichnam zu umhüllen.< ...

... Zeitgenössische Zeugnisse und die handschriftlichen Nachträge - von Chopin selbst oder, mutmaßlich auf seine Anweisungen hin, von fremder Hand - in den Druckausgaben seiner Schülerinnen und Schüler beweisen, dass der Komponist den (notabene dem Manuskript folgenden) edierten Text seiner Werke keineswegs als definitiv und sakrosankt ansah, und dass er gerade hinsichtlich der Ornamentik dem Interpreten weitaus mehr Freiheiten zugestand, als man sich heute - im Zeitalter blinder Werktreue und Urtext-Gläubigkeit - zu nehmen wagte. In besonderem Maße scheint dies für seine *Nocturnes* und *Mazurken* zu gelten, die er selbst mit improvisierten Verzierungen vorzutragen pflegte, wie Zeugen seines Spiels zu berichten wissen."

Immanenz und Transzendenz. Chopin, Skrjabin, Szymanowski und die pianistische Ornamentik. In: *Musik-Konzepte* 45, Fryderyk Chopin, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehl, München 1985, edition text + kritik, S. 80ff.

- Wie beurteilen wir – unter Beachtung der in den obigen Texten enthaltenen Kriterien - die Virtuosität in Liszts Spinnerlied?
- Wie verhält sich seine Komposition zum Originaltext? Wir hören den Anfang des Stückes und lesen dabei den Notenauszug von Wagners Spinnerlied mit. Danach vergleichen wir genauer die beiden Notentexte.
- Sind die Änderungen nur eine effekthascherische Demonstration von Virtuosität oder stellen sie eine akzentuierte Interpretation dar?

Hänschen klein - und die weite (fremde) Welt

Aus: Helmut Lachenmann: Ein Kinderspiel (1980)

... wobei es eben mehr um die Demonstration
am Kindermodell als um die Beschreibung von Kindheit geht...
(Theodor W. Adorno an Walter Benjamin über
sein Singspiel „Der Schatz des Indianer-Joe“)

1. Hänschen klein

*♩ = ca. 108
(zwei Oktaven höher)*

15ma

Klavier

5 15ma

Cluster stumm
niederdrücken

8va bassa

9 loco

mf 8va

(c)

13

mf

18

p

8va bassa

22

f

mp

15ma

mf sempre

(8va bassa)

27 15ma

racco

mf rit.

p

(stumm)

8va

1' 10''

Franz Wiedemann 1821-1882

1. Hänschen klein
 Geht allein
 In die weite Welt hinein.
 Stock und Hut
 Steht im gut,
 Ist gar wohlgenut.
 Aber Mama weinet sehr,
 Hat ja nun kein Hänschen mehr!
 "Wünsch dir Glück!"
 Sagt ihr Blick,
 "Kehr' nur bald zurück!"

2. Sieben Jahr
 Trüb und klar
 Hänschen in der Fremde war.
 Da besinnt
 Sich das Kind,
 Eilt nach Haus geschwind.
 Doch nun ist's kein Hänschen
 mehr.
 Nein, ein großer Hans ist er.
 Braun gebrannt
 Stirn und Hand.
 Wird er wohl erkannt?

3. Eins, zwei, drei
 Geh'n vorbei,
 Wissen nicht, wer das wohl sei.
 Schwester spricht:
 "Welch Gesicht?"
 Kennt den Bruder nicht.
 Kommt daher die Mutter sein,
 Schaut ihm kaum ins Aug hinein,
 Ruft sie schon:
 "Hans, mein Sohn!
 Grüß dich Gott, mein Sohn!"

Gebräuchliche Fassung

1. Hänschen klein
 Ging allein
 In die weite Welt hinein;
 Stock und Hut
 Steht im gut,
 Ist gar wohlgenut.
 Aber Mama weinet sehr,
 Hat ja nun kein Hänschen mehr!
 Da besinnt
 Sich das Kind,
 Kehrt nach Haus geschwind.

2. Lieb' Mama,
 Ich bin da,
 Ich dein Hänschen, hopsasa!
 Glaube mir,
 Ich bleib hier,
 Geh nicht fort von dir!
 Da freut sich die Mutter sehr
 Und das Hänschen noch viel mehr!
 Denn es ist,
 Wie ihr wisst,
 Gar so schön bei ihr.

Johann Nepomuk Vogl, 1802-1866

„Das Erkennen“

Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand
 Kommt wieder heim aus dem fremden Land.
 Sein Haar ist bestäubt, sein Antlitz verbrannt,
 Von wem wird der Bursch' wohl zuerst erkannt?

So tritt er ins Städtchen durchs alte Tor,
 Am Schlagbaum lehnt just der Zöllner davor.
 Der Zöllner, der war ihm ein lieber Freund,
 Oft hatte der Becher die beiden vereint.

Doch sieh - Freund Zollmann kennt ihn nicht,
 Zu sehr hat die Sonn' ihm verbrannt das Gesicht;
 Und weiter wandert nach kurzem Gruß
 Der Bursche und schüttelt den Staub vom Fuß.

Da schaut aus dem Fenster sein Schätzel fromm,
 "Du blühende Jungfrau, viel schönen Willkomm!"
 Doch sieh - auch das Mägdlein erkennt ihn nicht,
 Die Sonn' hat zu sehr ihm verbrannt das Gesicht.

Und weiter geht er die Straße entlang,
 Ein Tränlein hängt ihm an der braunen Wang.
 Da wankt von dem Kirchsteig sein Mütterchen her,
 "Gott grüß euch!" so spricht er, und sonst nichts mehr.

Doch sieh - das Mütterchen schluchzet vor Lust;
 "Mein Sohn!" und sinkt an des Burschen Brust.
 Wie sehr auch die Sonne sein Antlitz verbrannt,
 Das Mutteraug' hat ihn doch gleich erkannt.

T: nach H. A. Kampe (1818)
 M: volkstümlich (19. Jh.)



1. Hänschen klein ging allein in die weite Welt hinein.
 Stock und Hut steht ihm gut, ist gar wohlgenut.
 Aber Mama weinet sehr, hat ja nun kein Hänschen mehr.
 Da besinnt sich das Kind, läuft nach Haus geschwind.

„Hänschen klein“ ist eine relativ junge Variante einer alten Liedthematik. Das zeigt der Vergleich mit Johann Nepomuk Vogls „Das Erkennen“. Die Textfassung von Wiedemann hat den notwendigen Ablöseprozess eines Menschen zum Thema, der Voraussetzung für die Entwicklung eines selbständigen Ichs ist. Der „große Hans“ kann dann auch wieder heimkehren zur Mutter. Bindungswunsch und Autonomiestreben, Abhängigkeit und Unabhängigkeit koexistieren in einem harmonisch austarierten Spannungsbogen. Die abgekürzte, gebräuchliche Fassung von „Hänschen klein“ blendet die Ablösung aus und stellt die klammernde Mutter in den Mittelpunkt. Das „ging“ erscheint so als ein Relikt der Ursprungsfassung, das in den neuen Kontext nicht mehr recht passt. Das

Weggehen ist hier nur eine Projektion, bei der Hänschen seine Unabhängigkeitswünsche sofort wieder abwehrt. Kennzeichnend für das 19. Jahrhundert ist, dass die beiden Pole der angesprochenen Dichotomie den Geschlechterrollen zugewiesen (Vater / Befreiung - Mutter / Abhängigkeit) und nicht als unterschiedliche Bestandteile des Selbst gesehen werden.

1-2: abwärts sequenziertes Terzmotiv g-ee / f-dd¹⁶. Die Melodie ‚hängt‘ an der Oberquintachse. Das Abwärtsgleiten und die Terzen vermitteln das Gefühl wohliger Harmonie, der man sich gerne hingibt, von der man sich tragen lässt. Sie entspricht dem ‚kindlichen‘, ‚weiblichen‘ Bindungsaspekt des Textes. Diese Konnotation wird verstärkt durch den – im Kontext des Liedes – als bremsend empfundenen Rhythmus (das Stoppen der Bewegung auf der 3. Taktzeit).

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

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

9-12: Verstärkung der insistierenden Gegenkraft: 5fache Repetitionen; das Terzmotiv des Anfangs wird umgekehrt und skalisch ausgefüllt. Krebs der Anfangskonstellation (Anfang: g-ee f-dd / Krebs: dddd-e-f eeeee-f-g)

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

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

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

Obwohl für meinen Sohn David geschrieben und - in Teilen - von meiner damals siebenjährigen Tochter Akiko zum ersten Mal öffentlich gespielt, ist Kinderspiel keine pädagogische Musik und nicht unbedingt für Kinder. Kindheit und daran gebundene musikalische Erfahrungen sind tiefer Bestandteil der inneren Welt jedes Erwachsenen. Im übrigen sind diese Stücke entstanden aus den Erfahrungen, die ich in meinen letzten größeren Werken (Tanzsuite mit *Deutschlandlied und Salut für Caudwell*) entwickelt hatte, nämlich Erfahrungen strukturellen Denkens, projiziert auf bereits vertraute, in der Gesellschaft bereits vorhandene Formen und Muster wie etwa Kinderlieder, Tanzformen und einfachste grifftechnische Modelle. Wichtig erschien mir also, die in meinen Stücken angebotene Veränderung des Hörens und des ästhetischen Verhaltens hier nicht in einen Bereich des Abstrakten zu verdrängen, sondern mit der „Provokation“ dort zu beginnen, wo der Hörer (wie auch der Komponist) sich zuhause fühlt, wo er sich geborgen weiß. Was herauskommt, ist leicht zu spielen, leicht zu verstehen: ein Kinderspiel, aber ästhetisch ohne Kompromisse ...

Vor hundertfünfzig Jahren ließ Georg Büchner seinen Woyzeck sagen:

„Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einen, wenn man hinabsieht.“ Kunst heute muss sich entscheiden, ob sie den Blick in solchen Abgrund vermitteln, aushalten, lehren und ihr Selbstverständnis durch solche Erfahrung prägen lassen will, oder ob sie durch Missbrauch und unter Berufung auf eine zurechtinterpretierte Tradition das Wissen um den Abgrund verdrängen und sich die Werke der Tradition als warme Bettdecke über den Kopf ziehen will. ...

Und so ist es ein feiner und gar nicht so kleiner Unterschied zwischen der Musik, die „etwas ausdrückt“, die also von einer vorweg intakten Sprache ausgeht, und dem Werk, welches „Ausdruck“ ist, also gleichsam stumm zu uns spricht wie die Falten eines vom Leben gezeichneten Gesichts. ...

Gerade in einer Zeit der inflationären Sprachfertigkeit, der billig abrufbaren Expressivität, empfinden wir umso stärker die Bedeutung von Sprachlosigkeit in Bezug auf das, was unsere Zeit uns an inneren Visionen und Empfindungen zumutet und abfordert.

...

Musik als sprachlose Botschaft von ganz weit her - nämlich aus unserem Innern.

Covertext zu „Ein Kinderspiel“

¹⁶ vgl. Beethovens 5. Sinfonie: ggg-es / fff-d

Analyse:

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

2 Oktaven höher

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

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

25 1 Oktave tiefer

fff

Ganz verliert aber auch diese Stelle nicht den Zusammenhang mit der dichten Struktur des Ganzen, denn auch diese letzte Abwärtslinie umfasst wie der Anfangsteil (T. 1-4) 13 Töne, füllt also wie dieser den Oktavrahmen aus. Das Stück hat einen extremen Ambitus: höchster (c⁵) und tiefster Ton (A₂) des Instruments sind Ausgangs- und Zielton. Die Verbindung wird hergestellt in einem stetigen chromatischen Abwärtsgang.

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

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

9

mf
(A - ber Ma - ma weint so sehr)

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

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

Ab T. 15 verdickt sich die Linie zu großen Terzen (verfremdete „Küchenmädchenterzen“?).

Die bisherige Analyse der Grob- oder Gerüststruktur legt noch weitere semantische Komponenten nahe:

Der riesige chromatische Abwärtsfang erinnert an einen überdimensionierten passus duriusculus, einen schmerzlichen Abwärtsgang. In der Strenge der Struktur liegt etwas Zwangsläufiges, Unaufhaltsames, Gewaltiges. Begriffe wie Katastrophe, Absturz, Vernichtung erscheinen am Horizont.¹⁷

¹⁷ Schon einmal hat das Lied „Hänschen klein“ eine solche Funktion gehabt, in der deutschen Fassung von Stanley Kubricks Film „2001-Odyssee im Weltraum“, 1968. (Wurde Lachenmann davon vielleicht angeregt?)

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

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

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

Der wichtigste Ton des Stückes ist das „fis“. Er ist die Mitte der beiden C-Leitern. Als Tritonus ist er bedeutungsgeladen: mittelalterlicher „diabolus in musica“ und spätere Figur des Grauens und des Schmerzes. Relativ unabhängig von den bisher analysierten Strukturen tritt er auffallend an drei Stellen auf: In T. 9 leitet er in Gestalt eines Fis-Dur-Sextakkords – in der ‚Mitte‘ der Klaviatur - in Form eines kurzen Vorschlags die 2. Strophenhälfte ein („Aber Mama weinet sehr“). Hat diese eindeutige Beziehung des „fis“ zur Mutter eine sarkastische Komponente [die „fi(e)s(e)“ Mutter]? Darauf könnte hinweisen, dass die enharmonische Umdeutung dieses Klanges (die Sexte ges/b) in T. 13 – ist die Zahl 13 an dieser Stelle etwa auch kein Zufall? - die Rückkehr zum harten Staccatostil des 1. Teils markiert.



Und am Schluss, nachdem alle anderen Linien versunken sind bzw. abgebrochen wurden, klingen als Reflex des Ganzen die stumm gedrückten Tasten b-es-ges nach – wieder ein fis/ges-Klang, jetzt in der Form des Moll-Quart-Sextakkords. Die zentrale Bedeutung des „fis“, vielleicht auch der Zahl 13, ergibt sich strukturell aus dem Anfang. Die beiden Anfangszeilen umfassen 13 Silben und damit 13 Töne. Sie füllen damit den Oktavrahmen $C^5 - C^4$. Dessen Mitte ist das „ges“ (= fis), das die 2. Zeile einleitet: „in die weite Welt hinein“. Diese Zeile (T. 3-4) wird also zu dem zentralen Strukturkern des Stückes, denn sie markiert auch schon den Tritonus-Rahmen ($ges^4 - c^4$) und enthält mit den Tönen b, es und des alle Bestandteile der Mehrtonklänge, die mit dem Ton fis gebildet werden ($ais-cis-fis$, $b-ges$ und $b-es-ges$). Im Text benennen diese Zeile („in die weite Welt hinein“) und ihr Gegenpol „Aber Mama weinet sehr“ (T. 9-10) den Kernkonflikt. Genau das geschieht auch in Lachenmanns Stück, denn in Takt 9 erscheint die gleiche Konstellation wieder in dem Sukzessivcluster $c^3 - fis^2$ („Aber Mama weint so sehr“). Als obere Hälfte der chromatischen C-Leiter setzt er sich einerseits von T. 3-4 ab, wo die untere Oktavhälfte ($ges-c$) benutzt wurde. Andererseits wird in dieser strukturellen Beziehung die unaufbrechbare Einheit der beiden Aspekte deutlich.

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

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

Grafische Verdeutlichung der Raumstruktur des Stückes

