

Alexander Stankovski

Lyrik - Musik: Annäherung - Entfremdung

Lieder, Chansons, Madrigale, Songs (um die Liste der je nach Epoche, Sprache und Stil verschiedenen Gattungen¹ bewusst kurz zu halten) sind Zwitterwesen: Text und Musik stehen zueinander in einer gleichsam symbiotischen Beziehung. Beide verbinden sich in einer gemeinsamen Form und intensivieren einander in ihrer Wirkung. Dennoch gehen sie nicht restlos ineinander auf, sondern behalten unabhängig voneinander ihre Autonomie. Sie stehen in einem latenten Spannungsverhältnis zwischen größtmöglicher Entsprechung und offenem Widerspruch. Auch wenn die Hörerfahrung prägende Gattungen, vom klassisch-romantischen Klavierlied des 19. Jahrhunderts über Jazzstandards bis zu Rock- und Popsongs, immer noch wirkungsmächtige Paradigmen einer scheinbar selbstverständlichen Deckungsgleichheit beider Medien darstellen: aus einer zeitgenössischen Perspektive ist deren zunehmende Verselbstständigung zu beobachten². Die vorgebliche Einheit von Dichtung und Musik kann nicht mehr ohne weiteres vorausgesetzt werden. Gesang und Wort sind auseinandergefallen, tradierte Konventionen der Übereinstimmung erscheinen fragwürdig. Korrespondenzen zwischen Wort und Ton müssen von Fall zu Fall aufs neue geschaffen werden.

Kompatibilität

*Musikalische Lyrik*¹ ist, auf den kleinsten gemeinsamen Nenner ihrer zahllosen Ausformungen gebracht, als Darstellung lyrischer Texte mit musikalischen Mitteln beschreibbar.

Voraussetzung für die Darstellbarkeit des einen durch das andere ist ihre Kompatibilität: Text und Musik müssen aneinander anschlussfähig sein. Während heute die Entscheidung über die Art und Weise der Anschlusses dem Künstler freisteht, waren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts verbindliche Rahmen vorgegeben, innerhalb derer Text und Musik aufeinander bezogen werden konnten. Die Konstruktion solcher Rahmen konnte auf drei Arten erfolgen:

- 1.) ein gemeinsamer Rahmen für Text und Musik
- 2.) der Text als Rahmen für die Musik
- 3.) die Musik als Rahmen für den Text

ad 1.) Ein historisches Beispiel für die Festlegung sowohl der literarischen als auch der musikalischen Struktur durch ein übergeordnetes Schema ist die französische Chanson des 14. und 15. Jahrhunderts. *Ballade, Rondeau* und *Virelai* sind die wichtigsten *Formes fixes*, bei denen Wiederholungsmuster für den Text und die Musik festgelegt sind.

Beim *Virelai* besteht dieses Muster aus einem Refrain, zwei kürzeren Stollen (*Pedes*) und einem Abgesang (*Cauda*), der sich vom Refrain nur durch einen neuen Text unterscheidet, strukturell und musikalisch aber mit ihm ident ist. Darauf folgt wieder der Refrain, der zugleich Abschluss einer und Anfang der nächsten Strophe ist. Das Schema für Text und Musik lautet also bei z.B. drei Strophen (die Buchstaben stehen für idente Strukturen, Großbuchstaben für identen Text):

```
| 1. Strophe |           | 3. Strophe |
A b b a A b b a A b b a A
           | 2. Strophe |
```

Versmaß und Reimschema des Textes (und damit die Binnenform der musikalischen Abschnitte) sowie die Anzahl der Strophen sind nicht vorgegeben und können von Stück zu Stück variieren.

Trotz enger Verflechtung können sowohl Text als auch Musik auch für sich allein stehen. So unterteilt Guillaume de Machaut, zugleich bedeutender Dichter und Komponist, seine Gedichte ausdrücklich in vertonte und nicht vertonte - nur ein kleiner Teil davon wurde von ihm in Musik gesetzt. Umgekehrt sind auch rein instrumentale Ausführungen ursprünglicher Textvertonungen möglich. Beide Sphären sind autonom bei gleichzeitiger struktureller Übereinstimmung.

1 Von der Musikwissenschaft wird der Begriff „Musikalische Lyrik“ vorgeschlagen, unter dem alle aus lyrischen Texten und Musik zusammengesetzten Einzelgattungen zusammengefasst werden; siehe Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Lyrik*, 2 Bde. (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. v. Siegfried Mauser, 8.1 und 8.2), Laaber 2004. Dieser Begriff wird hier übernommen.

2 Vgl. z.B. Peter Horst Neumann, *Anmerkungen zum gestörten Verhältnis zeitgenössischer Poesie und Musik*, in: *Beziehungszauber – Musik in der modernen Dichtung*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Norbert Miller, München und Wien, 1988

Beispiel 1: Guillaume de Machaut, Virelai *Dame a vous sans retollir* (nur 1. Strophe)³

R 1., S. Dame, a vous sans re - tol - - lir Dong cuer, pen - sé -
4. Vos - - - tre biau - té fait ta - - - rir Toute autre et a -
e, de - sir, Corps et a - mour, Comme a tou - te la mil - lour Qu'on
ni - en - tir, Et vo dou - çour Pas - se tout; rose en cou - lour Vous
puist choi - sir, Ne qui vi - vre ne mo - rir Puist a ce jour.
doi te - nir, Et vo re - gars puet ga - rir Tou - te do - lour.
2. Si ne me doit a fo - lour Tour - ner, se je vous a - our, Car sans men - tir,
3. Bon - té pas - sés en va - lour, Tou - te flour en douce o - dour Qu'en puet sen - tir.

ad 2.) Das italienischen Madrigal der Spätrenaissance verwirklicht das Konzept der *imitazione delle parole*, also der genauen Übersetzung der im Text geschilderten Emotionen und Vorgänge in Musik. Die Musik hat sich nach dem Text zu richten: „Oratio Harmoniae domina absolutissima“ (die Rede ist die absolute Herrin der Musik)⁴. Jedoch ist nicht die Struktur des Textes, sondern die Abfolge gegensätzlicher Affekte für die Vertonung relevant. Diese werden durch ein während des 16. Jahrhunderts stetig anwachsendes Repertoire von Verstößen gegen die Regeln der bis dahin geltenden Kompositionslehre ausgedrückt: chromatische Klangfortschreitungen, Hervorhebung von Dissonanzen, extreme Kontraste, Erweiterung der verwendeten Tönhöhen u.v.m. führen zu einer „experimentellen“ Schreibweise, die sich nur mehr als Abweichung von der Norm definieren lässt⁵. Ihren exzessiven Höhepunkt findet dieser neue Stil in den Madrigalen Gesualdo di Venosas, der bezeichnenderweise - durchaus im Gegensatz zu seinen Kollegen – statt Gedichten in strenger Form stets freie Verse (*rime libere*) vertont hat.

Hier der Text eines der bekanntesten Madrigale aus Gesualdos sechstem Madrigalbuch von 1611:

Moro, lasso, al mio duolo	Ich sterbe, ach, an meiner Qual
E chi mi può dar vita,	Und wer mir Leben geben könnte,
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!	Weh, der [die] tötet mich und will mir nicht helfen!
O dolorosa sorte,	O, schmerzliches Geschick,
Chi dar vita mi può, ahi, mi dà morte!	Wer mir Leben könnte geben, gibt mir, ach, den Tod!

Schon die ersten beiden Verse enthalten gegensätzliche Affekte. Entsprechend den Schlüsselworten *moro/duolo* und *vita* kontrastierten in der Musik homophone mit polyphoner Satzweise, Chromatik mit Diatonik, lange mit kurzen Notenwerten, hohes mit tiefem Register (vgl. Beispiel 2, Takt 1-10). Innerhalb des dritten Verses sind die gegensätzlichen Affekte der beiden Vershälften (*ahi/m'ancide* und *aita*) musikalisch umgesetzt durch die unterschiedliche Satzweise (polyphon-homophon), sowie durch Chromatik und querständige Harmonik, die in der zweiten Texthälfte durch die Dehnung der vorletzten Silbe (*aita*) und durch die Wiederholung der ganzen Phrase abgemildert wird. Außerdem werden die Schlüsselworte musikalisch besonders gekennzeichnet: *mio duolo* mit einem Tritonusprung in der 2. Stimme (T.2/3), *vita* mit einem belebenden Melisma als Bestandteil eines quer durch alle Stimmen imitierten soggettos, *ahi* mit einerseits durch die unerwartete Tonhöhe (es in der 3. Stimme, T.10), andererseits durch die extreme Lage (zweigestrichenes g in der 1. Stimme, T.11) hervorstechenden Haltetönen, *aita* mit einer die vorausgehende Chromatik stabilisierenden diatonischen Akkordfolge G (Sextakkord) – D.

3 Zitiert nach Guillaume de Machaut, *Œuvres complètes*, Volume II (hg. von Leo Schrade), Éditions de l'oiseau-lyre, Monaco

4 Cesare Monteverdi, Nachwort zu Claudio Monteverdis *Scherzi musicali* (Venedig, 1607)

5 Zur Bezeichnung dieses Gegensatzes prägte Claudio Monteverdi in der Auseinandersetzung mit dem konservativen Musiktheoretiker Artusi die Begriffe *Prima* und *Seconda pratica*.

XVII

The musical score consists of five systems, each with five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom four staves represent the lute accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
 E chi mi può dar vi-
 Mo - ro, las - so, al mio duo - lo E chi mi può dar
 Mo - ro, las - so, al mio duo - - - lo
 Mo - ro, las - so, al mio duo - - - lo
 Mo - ro, las - so, al mio duo - lo

System 2 (starts at measure 5):
 - ta, e chi mi può dar vi- - - ta,
 vi- - - ta, e chi mi può dar vi- - -
 E chi mi può dar vi- - - ta, e chi mi può dar
 E chi mi può dar vi- - - ta, e chi mi può
 E chi mi può dar vi- - -

System 3 (starts at measure 9):
 Ahi, che m'an-ci-de e non vuol dar-mi a-i -
 - - - ta, Ahi, che m'an-ci-de e non vuol dar-mi a-i -
 vi- - - ta, Ahi, che m'an-ci- - - de e non vuol dar - mi a -
 dar vi- - - ta, Ahi, che m'an-ci-de e non vuol dar - mi a -
 - - - ta, Ahi, che m'an-ci- - - de e non vuol dar - - mi a -

System 4 (starts at measure 13):
 - - ta, e non vuol dar-mi a-i- - - tal Mo - ro, las - so, al
 - - ta, e non vuol dar-mi a-i- - - tal Mo - ro, las - so, al mio
 i - ta, e non vuol dar - mi a - i - tal Mo - ro, las - so, al mio
 i - ta, e non vuol dar - mi a - i - tal Mo - ro, las - so, al
 i - ta, e non vuol dar - mi a - i - tal

⁶ Zitiert nach Gesualdo di Venosa, *Sämtliche Werke, Madrigale/Sechstes Buch* (hg. von Wilhelm Weismann, Glenn Watkins), Deutscher Verlag Leipzig

Allerdings ist die musikalische Gesamtstruktur dieses Madrigals nicht das genaue Abbild der Textstruktur. Im Text folgen auf einen siebensilbigen Vers zwei Verspaare aus je einem Sieben- und einem Elfsilber, das Reimschema lautet a-bc-bc: das Gedicht lässt sich also in 1+2+2 Verse gliedern. Demgegenüber wiederholt die Musik die ersten drei Verse (ab T.16, siehe Beisp.2) und den vierten und fünften Vers separat. Die Musik unterteilt den Text also in 3(+Wh.)+1(+Wh.)+1(+Wh.) Verse. Die sich so ergebenden drei Teile sind zahlenmäßig genau proportioniert: die Verse 1-3 (44 Semibreven) verhalten sich zu Vers 4 (8 Semibreven) und 5 (34 Semibreven) wie 22:4:17 (die Verse 4 und 5 sind um eine Semibrevis kürzer als die Verse 1-3, eine in der alten Musik häufige Abweichung). Die musikalische Binnenform ist zwar bis ins Detail von den im Text vorgegebenen Affekten abhängig, die Großform jedoch ist autonom strukturiert.

ad 3.) Eine durch die Jahrhunderte bis in die Gegenwart gebräuchlich ist die Technik der Kontrafaktur bzw. Parodie⁷, also das nachträgliche Umtextieren bereits vorhandener Melodien, sei es, um sie mehrmals verwenden zu können, sei es, um deren Bekanntheit propagandistisch zu nutzen, sei es, um satirische oder parodistische Wirkung zu erzielen. Als Umkehrung des üblicheren In-Musik-Setzens präexistenter Texte spielt dieses Verfahren zwar eine vergleichsweise geringere Rolle, doch zeugen prominente Beispiele wie Goethes *Schäfers Klage*, das auf eine alte Volksliedmelodie verfasst und dann seinerseits von mehreren Komponisten (u.a. Schubert) vertont wurde⁸, von seiner Relevanz.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die "Vertextung" von Instrumentalmusik - von den sogenannten "Sing-Menuetten" des 18. Jahrhunderts⁹ bis zur Textierung von Themen aus Instrumentalwerken Beethovens¹⁰. Ein berühmtes Beispiel ist Gounods als "Ave Maria" bekannte *Méditation sur le premier prélude de Bach*, die den (fast) originalen Notentext zur Begleitung einer hinzugefügten Singstimme umfunktioniert. Auch Schumanns *Kinderszenen* wurden mit Texten versehen und als Liederzyklus herausgegeben. Die typisch romantische Gattung des instrumentalen Charakterstücks ist so weitgehend von der Struktur und Poetik des Liedes geprägt, dass sich das eine mühelos in das andere überführen lässt.

Beispiel 3: Nr.1 aus *Robert Schumann's Kinderszenen mit Text von Lorenz Fels und Singstimme von Heinrich Hofmann* (Berlin, um 1895)¹¹

Von fremden Ländern und Menschen

M. M. ♩ = 108



Wenn ich a - bends still in mein Zim - mer will,
Was ich da er - schau in den Bü - chern grau,
hab' ich heim - lich wohl mei - nen Grund,
thu' ich Schwe - ster - lein, jetzt dir kund.

7 Zur genauen musikwissenschaftlichen Unterscheidung dieser Begriffe vgl. *Parodie und Kontrafaktur*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd.7, Kassel, 1997

8 vgl. Heinrich W. Schwab, *Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert*, in: Danuser / Bd.1 (2004), a.a.O., S. 359-365

9 vgl. z.B. die Sammlungen *Sperontes Singende Muse an der Pleisse* von Johann Sigismund Scholze (Leipzig 1736) bzw. *Ohrenvergnügendes und Gemüthergötzendes Tafelconfect* von Valentin Rathgeber (Augsburg 1733-46)

10 Friedrich Silcher, *Melodien aus Beethovens Sonaten und Sinfonien zu Liedern für eine Singstimme eingerichtet* (um 1830)

11 Zitiert nach: Reinhold Brinkmann, *Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert*, in: Danuser / Bd.2 (2004), a.a.O., S.24

Inkongruenz

In den bisherigen Beispielen sind Text und Musik deckungsgleich, d.h. einander angemessen, so weit das bei zwei verschiedenen Medien möglich ist. Das Einander-Angemessen-Sein betrifft allerdings nur einen Teilbereich des Beziehungsgeflechts von Text und Musik: bei Machaut sind sie auf struktureller Ebene deckungsgleich, die Semantik des Textes spielt für die Musik keine Rolle. Bei Gesualdo bringt umgekehrt die Semantik das Wort und dessen musikalischen Ausdruck zur Deckung, die Musik aber bildet parallel zum Text eine zweite Struktur aus. Im dritten Beispiel ist der hinzugefügte Text sowohl strukturell als auch semantisch der musikalischen Vorlage "angemessen", gerade diese Angemessenheit jedoch gereicht dem Text (und der mit ihm ergänzten Singstimme) nicht unbedingt zum Vorteil. Er kann nicht mehr sein als ein Kommentar zur Musik. Hier wird deutlich: peinlich genaue Rücksichtnahme des einen Mediums auf das andere bürgt nicht für Stimmigkeit, sondern kann im Gegenteil der Entfaltung der spezifisch musikalischen oder dichterischen Qualitäten im Wege stehen. Stimmigkeit resultiert eher aus der Synthese zweier in sich durchartikulierter Ebenen; ein gewisses Maß an Nichtübereinstimmung ist dabei nicht nur unvermeidlich, sondern sogar wünschenswert.

Im Folgenden drei Beispiele struktureller Inkongruenz, in denen die Textvorlage durch die musikalische Konzeption zum Teil beträchtlich modifiziert wird.

Zunächst Mozarts berühmte Vertonung von Goethes Romanze *Das Veilchen* aus dem Singspiel *Erwin und Elmire* (1775): drei Strophen im Volksliedton, statt der von Goethe zweifellos intendierten strophischen Vertonung hat Mozart die drei Strophen "durchkomponiert", d.h. jede Textstrophe ist musikalisch anders gestaltet. Dadurch ergibt sich die Notwendigkeit einer musikalischen Abrundung. Mozart ergänzt eine Schlusspointe, bestehend aus einer frei erfundenen und einer wörtlich samt zugehöriger Musik wiederholten Zeile. Diese Reprise schließt den Bogen zum Anfang und "entschädigt" so gewissermaßen für die "Einheit der Empfindung", die durch simple Strophen hätte erreicht werden können – auf die Mozart zugunsten einer um vieles reichhaltigeren Musik aber verzichtet hat¹².

Beispiel 4: Johann Wolfgang Goethe, *Das Veilchen* [mit Mozarts Zusätzen]

Ein Veilchen auf der Wiese stand
Gebückt in sich und unbekannt;
Es war ein herzigs Veilchen.
Da kam eine junge Schäferin,
Mit leichtem Schritt und munterm Sinn,
Daher, daher,
Die Wiese her und sang.

Ach! denkt das Veilchen, wär ich nur
Die schönste Blume der Natur,
Ach, nur ein kleines Weilchen,
Bis mich das Liebchen abgepflückt
Und an dem Busen matt gedrückt!
Ach nur, ach nur
Ein Viertelstündchen lang!

Ach! aber ach! das Mädchen kam
Und nicht in acht das Veilchen nahm,
Ertrat das arme Veilchen.
Es sank und starb und freut' sich noch:
Und sterb ich denn, so sterb ich doch
Durch sie, durch sie,
Zu ihren Füßen doch.

[Armes Veilchen!
Es war ein herzigs Veilchen.]

Weiter als Mozart geht Franz Schubert bei der Behandlung eines Gedichts seines Freundes Johann Baptist Mayrhofer. Der Text verschränkt Naturimpressionen mit der dreimaligen Anrede einer imaginierten Geliebten. Die beiden Stränge unterscheiden sich in Versmaß und Reimschema und werden am Schluss des Gedichtes sowohl inhaltlich als auch verstechnisch kombiniert. Schubert streicht 22 von 36 Zeilen des Originals und behält lediglich die Naturidylle für seine Vertonung (nur das Ende der ersten Zeile erinnert noch an den unterdrückten Rest des Gedichts). Dafür werden die ersten beiden Zeilen am Schluss wörtlich wiederholt und die sich so ergebende Dreiteiligkeit noch

¹² Zu Verhältnis von Strophenlied und „Durchkomponierung“ und Goethes ablehnende Haltung letzterer gegenüber vgl. Schwab a.a.O., S. 381-388

zusätzlich durch zahlreiche Binnenwiederholungen gefestigt. Das Ergebnis dieser Eingriffe ist eine "solide" dreiteilige Liedform mit verkürzter Wiederholung. Das Gedicht wird in eine musikalisch bestimmte Form gegossen. Der Komponist vereinfacht die Textvorlage, in dem er für seine musikalischen Absichten Unwesentliches weglässt bzw. das dafür Notwendige ergänzt.

Beispiel 5: *Erlafsee* (Johann Baptist Mayrhofer/Franz Schubert):

Johann Baptist Mayrhofer: <i>Erlafsee</i> ¹³	Dichterische Form	Franz Schubert, D 586 (op. 8, Nr. 3)	Musikalische Form
Mir ist so wohl, so weh Am stillen Erlafsee. Heilig Schweigen In Fichtenzweigen. Regungslos Der dunkle Schooß; Nur der Wolken Schatten flieh'n Ueberm glatten Spiegel hin.	A	: Mir ist so wohl, so weh' am stillen Erlafsee. : Heilig Schweigen in Fichtenzweigen, regungslos der blaue Schoss, : nur der Wolken Schatten flieh'n über'm glatten Spiegel hin. :	A a b
Feenbild, was willst du mir, So umschwebst du mich auch hier? Weiche aus dem Land der Hirten. Hier gedeihen keine Myrthen; Schilfgras nur und Tannenwucht Kränzen diese stille Bucht.	B1		
Frische Winde Kräuseln linde Das Gewässer; Und der Sonne Güldne Krone Flimmert blässer.	C1	: Frische Winde kräuseln linde das Gewässer [das Gewässer;] : und der Sonne güld'ne Krone flimmert blässer [flimmert blässer]. Frische Winde kräuseln linde das Gewässer [das Gewässer;] : und der Sonne güld'ne Krone : flimmert blässer.	B c d c' d'
Ach, weine nicht, du süßes Bild! Der Wellendrang ist bald gestillt, Und glatter See, und Lüfte lau, Erheitern dich, du Wunderfrau.	B2		
Des Sees Rand Umschlingt ein Band, Aus lichtem Grün gewunden; Es ist der Fluß, Der treiben muß Die Sägemühlen unten.	C2		
Unwillig krümmt er sich am Steg Von seiner schönen Mutter weg, Und fließt zu fernen Gründen. Wirst, Liebe! auch mit holder Hand, Des Sängers ernstes Felsenland, Mit Blüthenroth umwinden?	B/C	: Mir ist so wohl, so weh' am stillen Erlafsee. :	A a

Gustav Mahler schließlich verwendet in seinem Wunderhornlied *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (siehe Beispiel 6) einen auf den barocken Prediger Abraham a Sancta Clara zurückgehenden Text, in dem auf satirische Weise die Folgenlosigkeit des Predigers für ein zwar unterhaltungsbedürftiges, aber unverständiges Publikum geschildert wird - von Mahler sinnfällig als musikalisches *perpetuum mobile* angelegt. Die neun Textstrophen des originalen Textes werden zu fünf Liedstrophen zusammengefasst. Jede Liedstrophe wird mit einem Refrain abgeschlossen, auf den (außer nach der ersten Liedstrophe) ein instrumentales Zwischenspiel folgt. Wie aus dem Tonartplan ersichtlich, bilden die erste, zweite und dritte Liedstrophe zusammen einen A-Teil, die vierte - als einzige nicht in der Grundtonart d-moll - einen kontrastierenden B-Teil und die fünfte eine Reprise des A-Teiles und somit ähnlich wie bei Schubert eine übergeordnete dreiteilige Form ABA´. Die dritte und vierte Liedstrophe sind durch musikalische Einschübe erweitert, da in ihnen ja auch mehr Text (zwei bzw. drei Textstrophen) enthalten sind.

Bereits an der Art, wie Mahler die regelmäßige Struktur des Textes aufbricht und neu zusammensetzt, kann man auf die Komplexität der musikalischen Form schließen. Eine detaillierte musikalische Analyse würde zeigen, dass keine der fünf Liedstrophen gleich gebaut ist, dass überhaupt – typisch für Mahlers Kompositionstechnik – gleiches Material nie exakt gleich wiederkehrt. Ein Vergleich der Refrains kann eine ungefähre Vorstellung davon geben: in der ersten Liedstrophe ist der Refrain noch nicht in der Form ausgeprägt, in der er später erscheint (man könnte dies als Analogie zu dem "atypischen" Abschluss der ersten Textstrophe verstehen). Die beiden folgenden Refrains sind zwar musikalisch weitgehend gleich, unterscheiden sich aber durch die Musik davor: in der zweiten Liedstrophe ist der Refrain durch instrumentale Zwischentakte vom Rest des Textes abgetrennt, in der dritten wird er direkt angeschlossen. Die vierte Liedstrophe, der Mittelteil des Liedes, enthält zwei tonal variierte Refrains, der erste von G-Dur nach F-Dur modulierend und eher am Text (*kein Predigt niemalsen...*) als an der Musik als Refrain zu erkennen, der zweite wörtlich um eine Quint transponiert, dafür aber wie zu Beginn wieder mit einem "atypischen" Text.

Man hat es hier, bedingt durch das starke Gefälle zwischen einer sehr einfach strukturierten Textvorlage und einer extrem beziehungsreichen Musik, mit einer starken Inkongruenz zwischen Text und Vertonung zu tun. Es geht nicht mehr um augenzwinkernde Pointen oder pragmatische Anpassung der Mittel an den Zweck, sondern um den Ausdruck einer inneren Widersprüchlichkeit zwischen einer sich immer weiter ausdifferenzierenden Kompositionstechnik und einer Sehnsucht nach dem Einfachen und Ursprünglichen – nicht umsonst hat Mahler gerade dieses Lied in seiner 2. Symphonie zu einer Allegorie auf das "moderne Leben" ausgearbeitet.

Beispiel 6: *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (*Des Knaben Wunderhorn*/Gustav Mahler):

Originaltext (<i>Des Knaben Wunderhorn</i> ¹⁴)		Gustav Mahler, <i>Des Antonius von Padua Fischpredigt</i>		Tonart
1. Textstrophe	Antonius zur Predig Die Kirche findt ledig, Er geht zu den Flüssen Und predigt den Fischen; Sie schlag'n mit den Schwänzen, Im Sonnenschein glänzen.	1. Liedstrophe	Antonius zur Predigt Die Kirche findt ledig! Er geht zu den Flüssen und predigt den Fischen! Sie schlag'n mit den Schwänzen! im Sonnenschein glänzen, im Sonnenschein glänzen, sie glänzen, sie glänzen, glänzen!	d-moll
2. Textstrophe	Die Karpfen mit Rogen Sind all hierher zogen, Haben d'Mäuler aufrissen, Sich Zuhörens beflissen: Kein Predig niemalsen Den Karpfen so g'fallen.	Zwischentakte 2. Liedstrophe	Die Karpfen mit Rogen seind all hierher zogen; hab'n d'Mäuler aufrissen, sich Zuhör'n's beflissen.	
3. Textstrophe	Spitzgoscchete Hechte, Die immerzu fechten, Sind eilend herschwommen Zu hörn den Frommen: Kein Predig niemalsen Den Hechten so g'fallen.	Zwischentakte Refrain + Interludium (instr.) 3. Liedstrophe	Kein Predigt niemalsen den Fischen so g'fallen! Spitzgoscchete Hechte, die immerzu fechten, sind eilend herschwommen, zu hören den Frommen! Auch jene Phantasten die immerzu fasten, die Stockfisch ich meine, zur Predigt erscheinen. Kein Predigt niemalsen	"D-Dur"
4. Textstrophe	Auch jene Phantasten So immer beim fasten, Die Stockfisch ich meine, Zur Predigt erscheinen. Kein Predig niemalsen	Einschub Refrain	Auch jene Phantasten die immerzu fasten, die Stockfisch ich meine, zur Predigt erscheinen. Kein Predigt niemalsen	"D-Dur"

14 Achim von Arnim und Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn*, Band 1, Stuttgart u.a. 1979

5. Textstrophe	Dem Stockfisch so g'fallen. Gut Aalen und Hausen, Die Vornehme schmausen, Die selber sich bequemen, Die Predig vernehmen: Kein Predig niemalen Den Aalen so g'fallen.	+ Interludium (instr.) 4.Liedstrophe [quasi Mittelteil]	den Stockfisch so g'fallen! Gut Aalen und Hausen, Die Vornehme schmausen, Die selber sich bequemen, Die Predig vernehmen! Auch Krebsen, Schildkroten, Sonst langsame Boten, Steigen eilend vom Grund, Zu hören diesen Mund!	G-Dur
6. Textstrophe	Auch Krebsen, Schildkroten, Sonst langsame Boten, Steigen eilend vom Grund, Zu hören diesen Mund: Kein Predig niemalen Den Krebsen so g'fallen.	Refrain variiert Einschub	Kein Predigt niemalen den Krebsen so g'fallen! Fisch große, Fisch kleine! Vornehm' und gemeine, erheben die Köpfe wie verständ'ge Geschöpfe! Auf Gottes Begehren die Predigt anhören!	G-Dur → F-Dur
7. Textstrophe	Fisch große, Fisch kleine, Vornehm und gemeine, Erheben die Köpfe Wie verständige Geschöpfe: Auf Gottes Begehren Antonium anhören.	Refrain transponiert + Interludium (instr.) 5. Liedstrophe [quasi Reprise] Zwischentakte	Die Predigt geendet, ein Jeder sich wendet!	"A-Dur"
8. Textstrophe	Die Predig geendet, Ein jedes sich wendet, Die Hechte bleiben Diebe, Die Aale viel lieben. Die Predig hat g'fallen. Sie bleiben wie alle.		Die Hechte bleiben Diebe, die Aale viel lieben; die Predigt hat g'fallen, sie bleiben wie Allen! Die Krebs' geh'n zurücke, die Stockfisch bleib'n dicke, die Karpfen viel fressen, die Predigt vergessen, vergessen!	d-moll
9. Textstrophe	Die Krebs' gehn zurücke, Die Stockfisch bleiben dicke, Die Karpfen viel fressen, Die Predig vergessen. Die Predig hat g'fallen. Sie bleiben wie alle.		Die Predigt hat g'fallen. sie bleiben wie Allen! Die Predigt hat g'fallen, hat g'fallen!	"D-Dur"

Kontradiktion

Von der inneren Widersprüchlichkeit von Text und Musik in Mahlers *Fischpredigt* ist es nur ein kleiner Schritt zum offenen Bruch. Hierzu zwei Beispiele:

Das erste Lied aus Anton Weberns *Drei Liedern op. 18* (siehe Beispiel 6), für eine an österreichische Volksmusik erinnernde Besetzung¹⁵, nach einem Liebesgedicht von Weberns Lieblingsdichter Peter Rosegger: stilisierte Volkstümlichkeit, Pflanzensymbolik, tiefkatholischer Hintergrund, dargestellt mit der von Schönberg entwickelten Kompositionsmethode *mit zwölf nur aufeinander bezogenenen Tönen*, die Webern nach anfänglicher Skepsis übernahm und fortan ausschließlich verwendete.

Aus Weberns Sicht gibt es keinen Widerspruch zwischen traditionellem Text und avancierter Kompositionstechnik; eine Verfremdung des Volksmusikidioms (wie z.B. bei Strawinsky) lag nicht in seiner Absicht und wohl auch außerhalb seiner Vorstellungswelt. *Zusammenhang* und *Fasslichkeit* sind die zentralen Anforderungen in Weberns Ästhetik¹⁶, und eben die fand er auch in der bewusst schlichten Lyrik Roseggers. So erscheint die durchgehende Verwendung einer einzigen Zwölftonreihe als musikalisches Pendant zur kunstvollen Verschränkung der Textstrophen, die von Webern präzise in drei jeweils durch ein ritardando getrennten Viertaktern umgesetzt werden. Wie in einem Kaleidoskop werden dieselben Figuren, Akkorde, Rhythmen immer auf andere Weise präsentiert – *dasselbe immer anders*.

“Die Logik der Töne ist nicht die Logik der Sprache, Form ist aber beiden ein gemeinsamer Nenner.”¹⁷ Eine gemeinsame Form garantiert aber noch lange nicht eine gemeinsame Rede: Musik und Text reden hier konträr, nicht nur wegen der stilistischen Abstandes zwischen Volkstext und

¹⁵ Die Kombination von Es-Klarinette und Gitarre erinnert an die Standardbesetzung der Wiener Schrammelmusik, in der die extrem hohe G-Klarinette (das sogenannte „picksüsse Hölzl“) mit einer Kontragitarre (eine Gitarre mit einem zweiten Hals mit zusätzlichen Basssaiten) und zwei Geigen kombiniert werden.

¹⁶ Vgl. Anton Webern, *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1969

¹⁷ Joachim Noller, *Das dodekaphone Volkslied*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, 1984

Dodekaphonie, sondern auch und vor allem wegen der Schreibweise für die Stimme und Instrumente. Besonders der Vokalpart ist von einer halbsbrecherischen Schwierigkeit; schnelle und weite Sprünge sind der Normalfall, Töne in derselben Lage die Ausnahme, dazu eine für das Zusammenspiel äußerst diffizile Rhythmik - eine tour de force, die in scharfem Kontrast steht zur vom Text suggerierten Einfachheit (die Lieder wurden erst neun Jahre nach Weberns Tod uraufgeführt und sind auch heute noch kaum zu hören). Stimmig sind diese Lieder - als Psychogramm einer kulturellen und persönlichen Verstörung. Unter der formalen Stimmigkeit lauert die Absurdität, und genau darin liegt die Bedeutung dieser Musik.

Beispiel 6: Anton von Webern, Drei Lieder op.18¹⁸

DREI LIEDER

für Gesang, Es-Klarinette und Gitarre

I

Anton Webern, Op.18

Sehr ruhig (♩ = ca 54) rit. - - - tempo

Gesang

Schat - zerl klein, mußt nit
trau - rig sein, eh' das Jahr ver - geht, — bist du
mein. Eh' das Jahr ver - geht, — grünt der Ros - ma - rin, — sagt der

Es-Klarinette*)

Gitarre*)

Kl.

Gi.

*) Klingt wie notiert
Copyright 1927 by Universal Edition

Universal Edition Nr. 8684

1925 entstehen sowohl Weberns *Drei Lieder op. 18* als auch ganz anders geartete Lieder, nämlich die *Zeitungsausschnitte op. 11* von Hanns Eisler. Im Gegensatz zu Webern ist der Bruch zwischen

Musik und Text bei Eisler gewollt: er wählt absichtsvoll eine im traditionellen Lied unmögliche Textsorte und vertont sie nach allen Regeln der Kunst. Die Vortragsanweisung „Ohne Parodie, Humor, Witz etc. vorzutragen“, die abrundende Reprise am Schluss (siehe Beispiel 4!), die melodische Emphase auf der ersten Silbe des Kennwortes der Heiratsannonce (*Heiliges Bündnis*) sind Indizien dafür, dass es Eisler nicht darum geht, den Text durch die Musik zu karikieren, sondern am Objekt vorzuführen, wie unglaublich die Gattung des Kunstliedes geworden ist. Form wird als erstarrte Konvention, Ausdruck als Klischee wahrnehmbar.

Eislers hintergründiger Kommentar dazu: „Es ist Lyrik, nur die Lyrik hat gewissermaßen blasse Wangen und seltsame Zustände, obwohl doch noch alles in Ordnung ist. Die Melodie und die sorgfältige Klavierbegleitung. Da hat jemand dran gedreht. Nämlich nicht ich.“¹⁹ Es ist ein „Abschied von der bürgerlichen Konzertlyrik“²⁰, allerdings nicht von der Lyrik schlechthin, wie sein späteres, sehr umfangreiches Liedschaffen zeigt.

Warum wird ein lyrischer Text gesungen?

Eislers *Zeitungsausschnitte* sind nur ein Beispiel der kompositorischen Kritik am Kunstlied. Das „lyrische Ich“ des Gedichtes als Instanz subjektiven Ausdrucks wird seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, vollends aber nach dem ersten Weltkrieg, fragwürdig. Komponisten wählen verstärkt entweder pointiert ironische, anonym-kollektive oder alyrische Texte: Alban Berg vertont „Ansichtskartentexte“ von Peter Altenberg²¹, Maurice Ravel und Francis Poulenc Tiergedichte, Igor Strawinsky und Belá Bartók Volkstexte, Darius Milhaud Verkaufskataloge. Der einsame Dichter taugt nur mehr sehr eingeschränkt zur Identifikationsfigur.

Umgekehrt stehen Dichter Vertonungen ihrer Texte zunehmend reserviert gegenüber. „Darf eigentlich jeder Komponist alles Gedicht, was ihm gerade passt, nehmen und in seinen Musikkonserven einlegen?“ fragt Rainer Maria Rilke verärgert²².

Auch Jules Renard war von Ravels Absicht, Auszüge aus seinen *Histoires naturelles* zu vertonen, mässig begeistert. „Un jour qu'il demandait à Ravel ce que la musique pouvait ajouter à ses poèmes, Ravel lui répondit: 'Mon dessein n'était pas d'y ajouter, mais d'interpréter... Dire avec de la musique ce que vous dites avec des mots.'“ (Eines Tages fragte er Ravel, was seine Musik seinen Gedichten hinzufügen könne. Ravel antwortete: 'Mein Ziel war nicht, etwas hinzuzufügen, sondern zu übersetzen... Das mit Musik zu sagen, was Sie mit Worten sagen.')²³ Im Gegensatz zur Blütezeit der bürgerlichen Liedkultur wird das Gedicht vom Autor nicht mehr als ergänzungsbedürftig, sondern als hermetisch in sich abgeschlossen betrachtet. Musik stört nur die Konzentration auf den Text. Auf Ravels Antwort wird noch zurückzukommen sein.

Was veranlasst einen Komponisten zu dieser Zeit überhaupt dazu, sich fremde Texte musikalisch anzueignen? Keiner hat darauf so klar geantwortet wie Arnold Schönberg, der ganz offen zugibt, „dass ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben [habe] und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei.“²⁴ Und so kann man sich dort, wo Schönberg anspruchsvolle Texte vertont (und das ist nicht immer Fall), die Frage stellen, was ein Gedicht durch seine Vertonung gewinnt, aber auch, was es verliert. Namentlich in seinen Orchesterliedern op.8 und op.22 (letztere sind

musikalisch zukunftsweisend) werden hochartifizielle Texte von Petrarca und Rilke zum Katalysator für expressiven Klangrausch – wird hier der Wort-Sinn durch Musik transzendiert, oder wird er auf dem Altar des Klangs geopfert?

19 Zitiert nach: Nathan Notowicz, *Eisler und Schönberg*, in: *Sinn und Form*, Berlin (Ost), 1964

20 Theodor W. Adorno, *Eisler, Zeitungsausschnitte. Für Gesang und Klavier op. 11*, in: ders., *Gesammelte Schriften Bd. 18*, Frankfurt am Main 1984, S. 524.

21 Bergs *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg op.4* führen bei ihrer Uraufführung am 31.3.1913 zu einem der größten Konzertsandale der Musikgeschichte.

22 Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger*, Wiesbaden 1949. Allerdings hat Rilke in Einzelfällen Vertonungen zugelassen, ja sogar dazu ermuntert, wie im Falle der von Ernst Krenek vertonten drei „O Lacrimosa“ - Gedichte. Siehe dazu Kreneks Aufsatz *Zur Entstehungsgeschichte der Trilogie "O Lacrimosa"*, in: G. Buchheit (Hg.) *RMR – Stimmen der Freunde*, Freiburg 1931.

23 Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genf 1945. Die Übersetzung der Texte Renards in Musik ist Ravel zweifellos sehr gut gelungen, am besten vielleicht im vierten Lied des Zyklus (*Le martin-pêcheur*) mit seiner außerordentlichen Zeitgestaltung. Übrigens riefen auch diese Lieder lauten Protest hervor. Ravel hatte sich erlaubt, die hehren Gesetze der Prosodie zu missachten und umgangssprachliche Passagen in Renards Text auch umgangssprachlich singen zu lassen.

24 Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik [1909–1950]. Gesammelte Schriften 1*, Frankfurt, 1976

Beispiel 7: Hanns Eisler, Zeitungsausschnitte op.11²⁵

Liebeslied eines Kleinbürgermädchens = Heiratsannonce

Leicht bewegte (ohne Parodie, Humor, Witz etc. vorzutragen)

p dolce

Ped.

a tempo (nicht schleppen)

*
Ängst - lich und schüch - tern richt' ich mei - ne

mf

p

acc.
Hand ge - gen Sie, da - mit Sie mich aus dem

sehr kurz

rit.
Ei - tern - hau - se hin - aus - fñh - ren. Bin

a tempo

26

neun - und - zwan - zig Jah - re alt, aus Grund - be - sit - zers - fa -

pp

20
mi - lie, an - geblich schön, ge - sund, häss - lich er - zo - ge - nes Mäd - chen,

p

24
Tempo I
An - trä - ge un - ter.

acc.
 $\frac{3}{4}$ ($\frac{3}{8}$)

p

27
breit
Hei - li - ges Bünd - nis' an die Ex - pe - di - tion.

pp

25 Hanns Eisler, Lieder für eine Singstimme und Klavier (= EGW Band I/16), hrsg. von Manfred Grabs, Leipzig, 1976

Was kann Musik einem Text dazugeben? Was nimmt sie ihm?

Es kommt weniger darauf an, auf diese Fragen eine Antwort zu geben – sie werden von Fall zu Fall sehr verschieden ausfallen – als vielmehr darauf, sie zu stellen. Das Bewusstsein dafür, dass Musik für einen Text auch einen Verlust bedeuten kann, scheint gerade unter Musikern wenig ausgeprägt. Allzu gern verlässt man sich immer noch auf das in Ehren ergraute Konzept der Überhöhung: "Wo Worte nicht mehr hinreichen, sprechen die Töne."²⁶ Allerdings reichen auch Töne nicht überall hin. Und nicht selten sprechen Texte am beredtesten durch Worte.

Die Idee, den emotionalen Gehalt eines Textes durch Musik zu intensivieren, geht bis zur *Seconda Pratica* des ausgehenden 16. Jahrhunderts zurück²⁷. Sie hat ihren historischen Ort und ist eine Möglichkeit unter mehreren, mit Text musikalisch umzugehen. Aber sie hat auch ganz klar ihre Grenzen, nämlich dort, wo die Intensivierung der Emotion zu einem Verlust so gut wie aller semantischen und strukturellen Textqualitäten führt. Wenn Gesang nur mehr den Zweck der obligaten Daueremotionalisierung erfüllt, sind literarisch hochwertige Texte unnötig. Hier reichen auch ein paar Schlüsselworte, um den entfesselten musikalischen Energien einen „Sinn“ zuzuweisen.

... dire avec de la musique ce que vous dites avec des mots

Wenn man also nicht von vornherein davon ausgehen kann, dass sich Wort und Musik ideal ergänzen: was sind dann Kriterien für ihre Zusammenführung? Kann man „Bedingungen der Möglichkeit für geglückte musikalische Lyrik“ definieren oder „Grenzen der Vertonbarkeit“ ziehen?

Ich kann es nicht. Ich kann nur Beispiele sammeln und versuchen, aus ihnen Schlüsse zu ziehen.

Beispiel 8: Arnold Schönberg, 2. *Streichquartett op. 10* (1907/08)

Dieses Stück markiert den Bruch mit der harmonischen Tonalität. Der erste Satz beginnt in fis-moll, der letzte Satz verzichtet auf tonikale Bindung und vollzieht den Schritt zur sogenannten „Atonalität“. Im dritten und vierten Satz tritt ein Sopran hinzu, die Verse Stefan Georges lesen sich wie eine Paraphrase dessen, was in der Musik vor sich geht. Als ob der Dichter die Situation des Komponisten hätte ahnen können: den Moment der Preisgabe alles Vertrauten, im Bewusstsein, dass der entscheidende Schritt getan werden muss. Schönberg hatte bei der Textwahl wahrhaftig eine „Glückliche Hand“.

Entrückung

Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehen.

Und bäume und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne (...)

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend, (...)
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.
(...)

Beispiel 9: Pierre Boulez, *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)* für Sopran und Orchester (1957-62/rev. bis 1989)

Boulez hat in dem fünfteiligen Zyklus *Pli selon pli* drei Sonette Stéphane Mallarmés vertont, besser gesagt: die drei Mittelsätze des Zyklus (*Improvisations sur Mallarmé I-III*) sind immer genauere Analysen der Textstruktur durch die Musik. Die erste *Improvisation* folgt grob den vier Strophen des Sonetts, allerdings ohne Differenzierung des Gesangsstils. Die zweite *Improvisation* wechselt von Strophe zu Strophe bzw. von Zeile zu Zeile zwischen syllabischer und melismatischer Vertonungsart (und damit auch zwischen verschiedenen Graden der Textverständlichkeit), und die dritte analysiert die Binnenstruktur jedes Verses und schafft für jede Zeile des Gedichts eine eigene Form.

Zwei weitere Sonette sind in die orchestralen Rahmenteile des Zyklus, *Don* und *Tombeau*, eingegangen. Gesungen wird von ihnen nur eine einzige Zeile, der Rest des Gedichtes ist das abwesende Zentrum der Musik. Der Titel stammt aus einem weiteren Sonett.

Mallarmés Einfluss ist auch in den zeitlich benachbarten Instrumentalwerken präsent, namentlich in

²⁶ Franz Grillparzer, "Der Freischütze. Oper von Maria Weber (sic!)", in ders., *Sämtliche Werke/Bd.3*, München 1964

²⁷ Vgl. Anmerkung 4

der bis heute unabgeschlossenen *Dritten Klaviersonate* (1955-57) und den *Structures II* für zwei Klaviere (1961).

Der zentrale Punkt der Übereinstimmung des seriellen Komponisten Boulez und des symbolistischen Dichters Mallarmé ist die Erforschung der Form. Boulez fand in Mallarmé ein literarisches Pendant zu seinen eigenen Bemühungen um neue Arten der Formbildung und des musikalischen Zusammenhanges.²⁸

Beispiel 10: Luigi Nono: *Das atmende Klarsein* für kleinen Chor, Bassflöte, Live-Elektronik und Tonband (1980-83)

Seit seinem Streichquartett *Fragmente. Stille an Diotima*²⁹ (1979/80) war das Fragmentieren kompositorischer Zusammenhänge ein wesentliches Moment von Nonos Komponieren – weniger eine Kompositionstechnik als das beständige In-Frage-Stellen des technisch Machbaren. Schon die Textvorlage zu *Das atmende Klarsein* besteht aus Fragmenten. Massimo Cacciari hat sie aus Rilkes *Duineser Elegien* und „orphischen Blättchen“ zusammengestellt, antiken Gebeten und Sprüchen, die Verstorbenen ihren Weg ins Jenseits erleichtern sollten.

Die ausgewählten Bruchstücke, im deutschen bzw. altgriechischen Original und auch in italienischer Übersetzung, wurden von Nono während des Kompositionsprozesses noch einmal fragmentiert. Übrig bleibt ein auf einzelne, zum Teil im Lauf des Stückes immer wieder auftauchende Schlüsselworte oder Wortgruppen reduzierter Extrakt, dessen Bedeutungsinhalt mit Musik aufgeladen wird. Hier ein Vergleich von Cacciari's Textentwurf (Rilkes Text und seine Übersetzung sind unterstrichen) und die von Nono tatsächlich komponierten Ausschnitte daraus³⁰:

TESTI / TEXTS / TEXTE

Nach spätem Gewitter... das atmende Klarsein ...

Εἰς Ἄϊδαο δόμους εὐήρεας
ἔστ' ἐπὶ δοξία ΚΡΗΝΑ
Πὰρ δ' αὖτ' ἄν εστακῶ λευκὰ
ΚΥΠΑΡΙΣΣΟΣ

Anche NOI
Verso le case di ADE
Troveremo una FONTE

EIN REINES
FRUCHTLANDS
INS FREIE

ES WÄRE EIN PLATZ
ZEIGTEN DIE LIEBENDEN
IHRE TÜRME
AUS LUST

πρόσθεν δὲ εὐρήσεις
τάς Μναμοσύνας ἀπὸ λίμνας
ψυχρὸν ὕδωρ προρέον
INS FREIE

DÍ:
Son figlio di Terra
e di Cielo stellato
Son arso di sete
καὶ ἀπόλλυμαι

SIEHE:
Da rief ich die Liebenden
Es kämen aus Gräbern
INS FREIE

EIPEIN:
τῆς γῆς παῖς εἰμί
καὶ οὐρανοῦ ἀστερόευστος
δότε μοι
πιεῖν ἀπὸ τῆς ΚΡΗΝΗΣ

Ascolta:
Viene Uno dei Messi
Leva frutti gloriosi
AUS LUST
INS FREIE

UN ATTIMO EINE STUNDE χαῖρε χαῖρε χαῖρε
NEPPURE UN ATTIMO NICHT GANZ EINE STUNDE παθῶν τὸ πάθημα
E TUTTO DIVENTA KAUM MESSLICHES χαῖρε χαῖρε
IN SEINEM FÜHLENDEN SÜDEN VOLL DASEIN χαῖρε

UN ATTIMO ZWISCHEN ZWEI WEILEN παθῶν
IMMISURABILE HIER SEIN IST VIEL τὸ πάθημα

AUS DUNKEL STEIGT EIN BUNTES OFFENBARES
ZWISCHEN STROM UND GESTEIN
das atmende Klarsein
INS FREIE

Abbildung 3: Die von Nono komponierten Textausschnitte
(© G. Ricordi & Co., Milano 1987)

Testo musicato

nach spätem Gewitter, das atmende Klarsein

KPHNA / Anche noi
εὐήρεας
ein reines Fruchtländ(s)
Εἰς Ἄϊδαο δόμους / ins Freie
ΚΡΗΝΑ / Es wäre ein Platz
ψυχρὸν ὕδωρ προρέον ὁ
Μναμοσύνας
reines Fruchtländs / ihre Türme
die Liebenden
aus Lust / ins Freie
siehe / εἰπεῖν
εὐρήσεις / Ascolta
ΚΡΗΝΑ λευκὰ προρέον

Ascolta / siehe / εἰπεῖν
Γῆς παῖς εἰμί
da rief ich die Liebenden
es kämen aus Gräbern
ins Freie
arso di sete / δότε μοι πιεῖν
(Son figlio...) di cielo stellato
οὐρανοῦ ἀστερόευστος
(fammi bere) ἀπὸ τῆς ΚΡΗΝΗΣ

siehe / Ascolta / χαῖρε
ein reines Fruchtländ(s)
ΚΡΗΝΑ λευκὰ
παθῶν τὸ πάθημα

Hiersein / voll Dasein / Un attimo
παθῶν τὸ πάθημα

Hiersein / voll Dasein / χαῖρε
nicht ganz eine Stunde
kaum Meßliches

un attimo
καῖρε
aus Lust / ins Freie
καῖρε / παθῶν τὸ πάθημα

buntes Offenbares
aus Lust / ins Freie
καῖρε / zwischen Strom und Gestein

καῖρε
aus Lust
ins Freie

²⁸ Vgl. Pierre Boulez, *Zu meiner Dritten Klaviersonate*, in: *Werkstatt-Texte*, hrsg. Von Josef Häusler, Frankfurt/Main u.a. 1972

²⁹ Das Quartett ist selbst ein Beispiel musikalischer Lyrik. Insgesamt 53 Textbruchstücken Friedrich Hölderlins durchziehen die Partitur, nicht, um als solche gehört zu werden, sondern um einen geistigen Raum hinter den Noten anzudeuten, als über rein Technisch-Musikalisches hinausgehende Vortragsanweisungen für die Interpreten.

³⁰ Zitiert nach: Hella Melkert, *Far del silenzio cristallo, Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des „Prometeo“*, Saarbrücken 2001

Beispiel 11: Gérard Grisey, L'icône paradoxale für Sopran, Mezzosopran und Orchester (1992-94)

Dieses Stück ist eine Hommage an Piero della Francesca, und eines von nur drei Stücken, in denen Grisey Text verwendet hat. Der Text ist kein lyrischer Text, fällt also streng genommen nicht unter das hier behandelte Thema. Dennoch gewinnt er durch seine Vertonung lyrische Qualitäten. Im ersten Teil der Komposition werden verschiedene Signaturen gesungen, mit denen Piero seine Bilder gekennzeichnet hat: *Petrus de Burgo pictor*, *Petrus pictor Burgensis*, *Opus Petri de Burgo pictor*, *Piero della Francesca Burgensis*. Eine simple Liste von Unterschriften wird durch die Vertonung zur Anrufung magischer Namen, vom Orchester durch instrumentierte Sonogramme einzelner Silben kontrapunktiert. Musikalisch ist das gesamte Stück eine Überlagerung dreier Zeitebenen: eine in gleichen Zeitabständen sich bewegende Schicht (*temps linguistique*), eine sich stetig verlangsamende Schicht, die die bisher verklungene Musik quasi im Zeitraffer wiedergibt (*temps contracté*), und eine in langsamen Wellen anlaufende, sich nach und nach verschnellernde und bis zum Paroxysmus steigende Schicht (*temps étalé*). In der Mitte dieses Prozesses wechselt der Text: statt der „Anrufung“ der Namen Piero della Francescas werden Auszüge aus seinem Traktat *De prospectiva pingendi* gesungen. Aus einer nüchternen Anleitung zur Konstruktion perspektivischer Abbildung wird die Beschreibung dessen, was sich gleichzeitig musikalisch ereignet. Ebenso in der einem gewaltigen Höhepunkt folgenden Coda, die sozusagen die harmonische Inhaltsangabe des Stückes darstellt: zum Text *Chiari et uscuri / secondo che i lumi le divariano* (Helle und dunkle [Farben], je nachdem, wie das Licht sie verändert) folgen mikrotonale Spektren in fein abgestufter Instrumentation aufeinander.

Beispiel 12: Wolfgang Rihm, Wölfl-Liederbuch für Bassbariton und Klavier / zwei große Trommeln ad libitum (1980/81)³¹

Das Lied beginnt scheinbar in F-Dur, im 4/4-Takt, fast wie ein Schubert-Lied. Aber der 4/4-Takt ist keiner, die Singstimme steht quer zur Begleitung und die Harmonik unterläuft die Regeln funktionaler Akkordfortschreitungen. Es folgt eine Serie immer neuer Schocks: der erste ist der Ausbruch ins *fortissimo* Ende der ersten Zeile; im selben Moment, in dem die durchlöchernte Begleitung sich erneut stabilisiert und mit der Stimme metrisch zusammenkommt, der zweite Schock; *Ich scheiss Dir in die Augen!* Die Harmonik für kurze Zeit scheinbar gezähmt, während dessen gleich der nächste Schock: der dynamisch herausgehobene Sprung in die hohe Lage (*mich*). Danach „falsche“ Bässe und verschmutzte Akkorde, verkürzte und verlängerte Phrasenenden und plötzlich ein Abrutschen nach fes- bzw. e-moll, eine harmonisch

I

Andante (♩ = 80)

Stimme

Klavier

Ich ha-be Dich, ge--lie--bet! Ich Lie-be Dich, nicht mehr.

Ich scheiss Dir in die Augen! Dann siehst Du mich nicht mehr. Du bist ein Gottes-,

Leug-ner! Bringst mich zum Bettel, -Staub! Und hast auch keine, Futter! Drumm

meno mosso

off -- ne mir, das Graab. Ich lie-be dich, nicht mehr.

verhaltensauffällige Katabasis ins ideosynkretisch geschriebene *Graab*. Nach dem nächsten *fortissimo* – Schock ein vorübergehendes Verweilen im tiefen Register bis zur letzten Störung: dem harmonisch querstehenden abschließenden *b* im Klavier. Das unmittelbar anschließende zweite Lied wird nicht viel Neues bringen, sondern sich dort festkrallen, wo das erste geendet hat. Er habe „nur Gereimte herausgegriffen, weil dort das Ungereimte als Musik möglich wird“, schreibt der Komponist.³² Reim und Versmaß in Wölfli's Text sind ebenso wie Tonalität, Metrik, Periodik und Besetzung in Rihms Musik ein Indikator für gestörte Konvention.

Anhand dieser hier nur begonnenen Beispielsammlung und fernab eines Resumés hier ein Versuch, drei „Modi“ der in Wahrheit unauflösbar dichten Interaktion zwischen Wort (die Grenzen der Gattung Lyrik werden fallweise überschritten) und Musik zu unterscheiden:

- Musik und Text spiegeln sich gegenseitig, es entsteht eine Art struktureller oder/und semantischer Rückkopplung (Schönberg, Boulez, Grisey).
- Der Text wird bewusst zurückgenommen (Boulez) oder zerschlagen (Nono), um Raum für die Entfaltung der Musik zu schaffen; er löst sich in Musik auf.
- Text und Musik greifen auf historische Urbilder zurück und machen so den Abstand zu ihnen deutlich (Rihm).

Gemeinsam ist ihnen die Übersetzung des Wortes in Klang - das mit Musik zu sagen, was der Text mit Worten sagt.

Postskriptum

Zu guter Letzt ein eigener Beitrag.

lieder um kreisen um formen für Sprecher, Sopran und Klavier ist in Zusammenarbeit mit der Lyrikerin Christine Huber entstanden. Zehn Lieder von Robert Schumann sowie die darin vertonten Texte von Eichendorff, Rückert, Chamisso u.a. dienen als gemeinsamer Bezugspunkt. Text und Musik reagieren unabhängig voneinander auf die Vorlage, können wie im traditionellen Lied miteinander verwachsen, aber auch voneinander isoliert werden: als klassisches Duo für Gesang und Klavier, als „Lied ohne Worte“ für Klavier allein, als Sopransolo, als Kombination von Sprecher und Klavier oder als Dreiecksbeziehung aller Beteiligten.

³² Wolfgang Rihm, *Notizen und Einführungen zum eigenen Werk*, in: ders., *ausgesprochen* Bd.2, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997

Das siebente Lied bezieht sich auf Eichendorffs Gedicht *Zwielicht* und Schumanns Vertonung desselben aus dem *Liederkreis*. Der Text ist in zwei Stränge geteilt. Der Sprecher, ungestört von musikalischen Zusätzen auf sich selbst konzentriert, trägt eine verknappte, umformulierte, verfremdete Paraphrase des Eichendorff-Textes vor, während die Sängerin zusammen mit dem Klavier einige wenige (fast) originale „Reizworte“ des Originals musikalisch intensiviert. Gesprochener und gesungener Text als zwei selbstständige Schichten, die zwei Modi der Wahrnehmung von Sprache aktivieren: Sprache als syntaktisch-semantischer Zusammenhang und Sprache als klangliches Ereignis.

Text und Musik als getrennte Räume: Ein Raum ist vom anderen aus betrachtet nicht zur Gänze einsehbar. Die Räume kommunizieren (vorausgesetzt, es gibt eine Verbindung zwischen ihnen - eine Glaswand, ein Fenster, ein Spalt), aber nicht in ihrer Gesamtheit. Ein Teil des Raumes bleibt dem Blick entzogen.

Beispiel 14: Eichendorffs originaler Text und die daraus gewonnene Liedgrundlage Christine Hubers

Joseph von Eichendorff: <i>Zwielicht</i> ³³	Christine Huber
Dämmerung will die Flügel spreiten, Scharig rühren sich die Bäume, Wolken ziehn wie schwere Träume — Was will dieses Graun bedeuten?	den abend breiten spreiten ziehen rühren schwere bäume graun bedeuten oder wolken
Hast ein Reh du, lieb vor andern, Lass es nicht alleine grasen, Jäger ziehn im Wald und blasen, Stimmen hin und wieder wandern.	deuten lass es stimmen wandern
Hast du einen Freund hienieden, Trau ihm nicht zu dieser Stunde, Freundlich wohl mit Aug und Munde, Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.	liebes trauen vom verändern ziehen los
Was heut müde gehet unter, Hebt sich morgen neugeboren. Manches bleibt in Nacht verloren — Hüte dich, bleib wach und munter!	die andern morgen hüten argen stimmung wider sachen bist du hier? nicht zu trauen ist den stunden versunken fallen blick und grund
	in dunkelheit das feindliche vergessen
	zum morgen dann verloren
	da geht die nacht auch wieder unter

³³ Aus: Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Nürnberg 1815

VII

Die Rezitation des folgenden Textes ist von den beiden anderen Partien unabhängig, lediglich ihr Einsatzpunkt ist fixiert. Bei ungefährender Berücksichtigung der angegebenen Dauern werden Singstimme und Klavier 10-20'' nach dem Sprecher enden.

Sprecher:

- 15'' den abend breiten
ziehen
rühren
schwere bäume
oder wolken
deuten
lass es
- 5'' liebes
- 10'' vom verändern
ziehen los
die ändern
argen
stimmung wider
- 5'' sachen
- 10'' bist du hier?
nicht zu trauen
ist den stunden
versunken fallen
blick und grund
- 20'' in dunkelheit
das feindliche vergessen
zum morgen dann
verloren
- da geht die nacht
auch wieder
unter

→ Einsatz Sopran+Klavier

Beispiel 15: Alexander Stankovski, *lieder um kreisen um formen* (Text: Christine Huber) für Sopran, Klavier und Sprecher (1999-2001)

Sprecher: schwere bäume

Sopran

Klavier

Sprechstimme
sotto voce

hören
morgen
unter

so hoch wie möglich (dünnere, brüchiger Ton)

Seiten vollig abdämpfen

Stimmhaft geflüchtet

Stimmen wandern

Seiten nach und nach einzeln abdämpfen