

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

Im WS 2004/05 biete ich für den Studiengang Lehramt Musik folgende Veranstaltungen an:

Franz Schubert: Winterreise

Aufbaukurs Musikpädagogik I (nach alter Prüfungsordnung C3)

Ort:	Raum 103
Zeit:	Montag, 9.00 - 10.30 Uhr
Beginn:	Montag, 11. Oktober
Leistung für Scheinerwerb:	Klausur

Am Beispiel der Schubertschen Lieder werden verschiedene Konzeptionen von Unterricht sowie die entsprechenden Herangehensweisen und Erarbeitungsmöglichkeiten durchgespielt. Die zentrale Frage wird sein: Wie kann eine (für die meisten Jugendlichen) so ‚ferne‘ Musik in deren Horizont gerückt werden? Wie eine Anbindung an die Erfahrungswelt der Schüler konkret aussehen kann, wird Gegenstand des Seminars sein.

Winterreise. Liederzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller (1794–1827)

1 Gute Nacht

Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh' –
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit:
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb' hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus!
Die Liebe liebt das Wandern,
Gott hat sie so gemacht –
Von Einem zu dem Andern –
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad um deine Ruh,
Sollst meinen Tritt nicht hören –
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib im Vorübergehen
Ans Tor dir: gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab ich gedacht.

2 Die Wetterfahne

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
Auf meines schönen Liebchens Haus.
Da dacht' ich schon in meinem
Wahne,
Sie pffif' den armen Flüchtling aus.

Er hätt es eher bemerken sollen,
Des Hauses aufgestecktes Schild,
So hätt er nimmer suchen wollen
Im Haus ein treues Frauenbild.

Der Wind spielt drinnen mit den
Herzen
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen
Schmerzen?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

3 Gefrorne Tränen

Gefrorne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab?

Ei Tränen, meine Tränen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise
Wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis.

4 Erstarrung

Ich such im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie an meinem Arme

Durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh.

Wo find ich eine Blüte,
Wo find ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
Der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen
schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erfroren,
Kalt starrt ihr Bild darin:
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin.

5 Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore,
Da steht ein Lindenbaum:
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkeln
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

6 Wasserflut

Manche Trän aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.

Wenn die Gräser sprossen wollen,
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in
Schollen,
Und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weißt von meinem
Sehnen:
Sag, wohin doch geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,
Nimmt dich bald das Bächlein auf.

Wirst mit ihm die Stadt
durchziehen,
Muntre Straßen ein und aus –
Fühlst du meine Tränen glühen,
Da ist meiner Liebsten Haus.

7 Auf dem Flusse

Der du so lustig rauschtest,

Du heller, wilder Fluß,
Wie still bist du geworden,
Gibst keinen Scheidegruß!

Mit harter, starrer Rinde
Hast du dich überdeckt,
Liegst kalt und unbeweglich
Im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,
Den Tag, an dem ich ging,
Um Nam und Zahlen windet
Sich ein zerbrochener Ring.

Mein Herz, in diesem Bache
Erkennst du nun dein Bild?
Ob's unter seiner Rinde
Wohl auch so reißend schwillt?

8 Rückblick

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
Tret ich auch schon auf Eis und
Schnee.

Ich möcht nicht wieder Atem holen,
Bis ich nicht mehr die Türme seh,

Hab mich an jedem Stein gestoßen,
So eilt' ich zu der Stadt hinaus;
Die Krähen warfen Ball und Schloßen
Auf meinen Hut von jedem Haus.

Wie anders hast du mich empfangen,
Du Stadt der Unbeständigkeit!
An deinen blanken Fenstern sangen
Die Lerch und Nachtigall im Streit.

Die runden Lindenbäume blühten,
Die klaren Rinnen rauschten hell,
Und, ach, zwei Mädchenaugen
glühten,
Da war's geschehn um dich, Gesell.

Kömmt mir der Tag in die Gedanken,
Möcht ich noch einmal rückwärts
sehn,
Möcht ich zurücke wieder wanken,
Vor ihrem Hause stille stehn.

9 Irrlicht

In die tiefsten Felsengründe
Lockte mich ein Irrlicht hin:
Wie ich einen Ausgang finde?
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

Bin gewohnt das irre Gehen,
's führt ja jeder Weg zum Ziel:
Unsre Freuden, unsre Wehen,
Alles eines Irrlichts Spiel!

Durch des Bergstroms trockne Rinnen
Wind ich ruhig mich hinab –
Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
Jedes Leiden auch sein Grab.

10 Rast

Nun merk ich erst, wie müd ich bin,
Da ich zur Ruh mich lege;
Das Wandern hielt mich munter hin
Auf unwirtbarem Wege.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
Es war zu kalt zum Stehen,
Der Rücken fühlte keine Last,
Der Sturm half fort mich wehen.

In eines Köhlers engem Haus
Hab Obdach ich gefunden;
Doch meine Glieder ruhn nicht
aus:
So brennen ihre Wunden.

Auch du, mein Herz, in Kampf
und Sturm
So wild und so verwegen,
Fühlst in der Still erst deinen
Wurm
Mit heißem Stich sich regen.

11 Frühlingstraum

Ich träumte von bunten
Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai,
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schrieten die Raben vom
Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den
Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb um Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonne und Seligkeit.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Herze wach,
Nun sitz ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.

Die Augen schließ ich wieder,
noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am
Fenster,
Wann halt ich mein Liebchen
im Arm?

12 Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke
Durch heitre Lüfte geht,
Wenn in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:

So zieh ich meine Straße
Dahin mit tragem Fuß,
Durch helles, frohes Leben
Einsam und ohne Gruß.

Ach! daß die Luft so ruhig,
Ach! daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht.

13 Die Post

Von der Straße her ein Posthorn
klingt.
Was hat es, daß es so hoch
aufspringt,
Mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für
dich,
Was drängst du denn so
wunderlich,
Mein Herz?

Nun ja, die Post kommt aus der
Stadt,

Wo ich ein liebes Liebchen hatt',
Mein Herz!

Willst wohl einmal hinübersehn
Und fragen, wie es dort mag gehn,
Mein Herz?

14 Der greise Kopf

Der Reif hatt' einen weißen Schein
Mir übers Haar gestreuet;
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein,
Und hab mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,
Hab wieder schwarze Haare,
Daß mir's vor meiner Jugend graut –
Wie weit noch bis zur Bahre!

Vom Abendrot zum Morgenlicht
Ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's? und meiner ward es
nicht
Auf dieser ganzen Reise!

15 Die Krähe

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr gehn
An dem Wanderstabe,
Krähe, laß mich endlich sehn
Treue bis zum Grabe.

16 Letzte Hoffnung

Hie und da ist an den Bäumen
Manches bunte Blatt zu sehn,
Und ich bleibe vor den Bäumen
Oftmals in Gedanken stehn.

Schau nach dem einen Blatte,
Hänge meine Hoffnung dran,
Spielt der Wind mit meinem Blatte,
Zittr' ich, was ich zittern kann.

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
Fällt mit ihm die Hoffnung ab,
Fall ich selber mit zu Boden,
Wein auf meiner Hoffnung Grab.

17 Im Dorfe

Es bellen die Hunde, es rasseln die
Ketten,
Es schlafen die Menschen in ihren
Betten,
Träumen sich manches, was sie
nicht haben,
Tun sich im Guten und Argen
erlaben,
Und morgen früh ist alles zerflossen.

–
Je nun, sie haben ihr Teil genossen
Und hoffen, was sie noch übrig
ließen,
Doch wieder zu finden auf ihren
Kissen.

Bellt mich nur fort, ihr wachen
Hunde,
Laßt mich nicht ruhn in der
Schlummerstunde!
Ich bin zu Ende mit allen
Träumen,
Was will ich unter den Schläfern
säumen?

18 Der stürmische Morgen

Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid,
Die Wolkenfetzen flattern
Umher in mattem Streit.

Und rote Feuerflammen
Ziehn zwischen ihnen hin,
Das nenn ich einen Morgen
So recht nach meinem Sinn.

Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eignes Bild,
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter kalt und wild.

19 Täuschung

Ein Licht tanzt freundlich vor mir
her;
Ich folg ihm nach die Kreuz und
Quer.
Ich folg ihm gern und seh's ihm
an,
Daß es verlockt den
Wandersmann.
Ach, wer wie ich so elend ist,
Gibt gern sich hin der bunten List,

Die hinter Eis und Nacht und Graus
Ihm weist ein helles, warmes Haus
Und eine liebe Seele drin –
Nur Täuschung ist für mich Gewinn.

20 Der Wegweiser

Was vermeid ich denn die Wege,
Wo die andern Wanderer gehn,
Suche mir versteckte Stege
Durch verschneite Felsenhöhn?

Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheun,
Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?

Weiser stehen auf den Straßen,
Weisen auf die Städte zu,
Und ich wandre sonder Maßen
Ohne Ruh, und suche Ruh.

Einen Weiser seh ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick,
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück.

21 Das Wirtshaus

Auf einen Totenacker
Hat mich mein Weg gebracht.
Allhier will ich einkehren,
Hab ich bei mir gedacht.

Ihr grünen Totenkränze
Könnt wohl die Zeichen sein,
Die müde Wanderer laden
Ins kühle Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause
Die Kammern all besetzt?
Bin matt zum Niedersinken,
Bin tödlich schwer verletzt.

O unbarmherz'ge Schenke,
Doch weistest du mich ab?
Nun weiter denn, nur weiter,
Mein treuer Wanderstab!

22 Mut!

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing ich hell und munter.

Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren.

Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Torenen.

Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter;
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter!

23 Die Nebensonnen

Drei Sonnen sah ich am
Himmel stehn,
Hab lang und fest sie angesehen.
Und sie auch standen da so
stier,
Als wollten sie nicht weg von
mir.
Ach, meine Sonnen seid ihr
nicht,
Schaut andern doch ins
Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl
drei:
Nun sind hinab die besten zwei.
Ging nur die dritt' erst
hinterdrein,
Im Dunkeln wird mir wohler
sein.

24 Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern
Dreht er, was er kann,

Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her,
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an;
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann,

Und er läßt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?

Franz Schubert: Die Forelle.

Hubert Wißkirchen WS 2004

Etwas lebhaft. Schubert. Op. 82. *dim.*

4 In ei - nem Bächlein hel - le, da

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

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

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

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

25 kla - - ren Bächlein zu.

29 Ein Fi - scher mit der Ru - - te wohl

33 an dem U - fer stand, und sah's mit kal - tem Blu - - te, wie

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

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

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

49 sei - - ner An - gel nicht.

53 Doch end - lich ward dem Die - be

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

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

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

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

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

77 *dim.* *pp*

<p>C.F.D. Schubart:</p> <p>Die Forelle (1783)</p> <p>In einem Bächlein helle, Da schoß in froher Eil' Die launige (=witzige) Forelle Vorüber wie ein Pfeil. Ich stand an dem Gestade, Und sah in süßer Ruh', Des muntern Fisches Bade Im klaren Bächlein zu.</p> <p>Ein Fischer mit der Ruthe Wohl an dem Ufer stand, Und sah's mit kaltem Blute, Wie sich das Fischlein wand. So lang dem Wasser Helle, So dacht ich, nicht gebricht, So fängt er die Forelle Mit seiner Angel nicht.</p> <p>Doch plötzlich ward dem Diebe Die Zeit zu lang. Er macht Das Bächlein tückisch trübe, Und eh' ich es gedacht;- So zuckte seine Ruthe, Das Fischlein zappelt dran, Und ich mit regem Blute Sah die Betrogene an.</p> <p>Die ihr am goldenen Quelle der sicheren Jugend weilt, Denkt doch an die Forelle! Seht ihr Gefahr, so eilt! Meist fehlt ihr nur aus Mangel der Klugheit. Mädchen seht Verführer an der Angel! - Sonst blutet ihr zu spät!</p>	<p>Frieder Reininghaus:</p> <p>"... Schubarts Leben im Württemberg des späten 18. Jahrhunderts, kleinstaatlich begrenzt, verlief nicht idyllisch und nicht friedlich zurückgezogen: seit 1774 gab er die >Deutsche Chronik< heraus, und sein despotischer Duodezfürst konnte deren Kritik an den Zuständen des württembergischen Hofes nicht ertragen... Wegen solcher versteckter Kritik mußte Schubarts >Deutsche Chronik< schon bald außerhalb des herzoglichen Hoheitsgebiets erscheinen, im >ausländischen< Augsburg bzw. in der >freien Reichsstadt< Ulm. Mit einer gefälschten Nachricht, er solle sich mit dem ihm bekannten Prof. Gmehlin in Blaubeuren treffen, wurde Schubart aus dem Exil in die Nähe der württembergischen Grenze gelockt... Der intrigante Plan gelang. Die Konstabler des beleidigten Herrn schleppten ihn auf den Hohenasperg: Zehn Jahre Kerkerhaft ohne Urteil folgten. Und wenn sein Blick aus einem der vergitterten Fenster ins Tal ging, konnte er wieder die schwäbischen Wiesen und die silbernen Mäander der heimatlichen Bäche sehen. Im Gefängnis entstanden nicht nur die Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst und, gleichfalls erst nach Schubarts Tod herausgegeben, die Autobiographie Schubarts Leben und Gesinnungen, sondern - wie schon in den Jahren des freien Engagements - Gedichte und Lieder. Im Stil der >Schwäbischen Liederschule< vertonte der musikalische Autodidakt eine stattliche Anzahl eigener Texte: karge Musik in einer Zeit, in der geistige und wirtschaftliche Armut in Dörfern und hohläufigen Städten herrschte; empfindsam und mit den einfachen musikalischen Mitteln des jungen Mozart und des Clavichords. Das kleine Lied von der Forelle ist 1783 auf dem Hohenasperg entstanden und enthält ein autobiographisches Motiv: die launische, freie Forelle wird nur durch List und Tücke von einem >Dieb< gefangen. Und der Erzähler der Fabel macht keinen Hehl aus seiner Sympathie mit der verfolgten Kreatur." Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich, Oberbaumverlag, S. 37ff.</p> <p>Georg Knepler:</p> <p>"Bei ihrer wechselseitigen Funktionsteilung und Spezialisierung hat Sprache die Funktion übernommen, alltägliches Verständigungsmittel, Musik, alltägliches Einstimmungsmittel zu sein... Wenn das nun so ist,... so drängt sich die Frage auf, wie es denn kommt, daß Musik von der Sprache... nicht aus der Funktion der Denotation ganz verdrängt wurde. Offenbar deshalb, weil der Sprache eine Reihe von Möglichkeiten verloren gegangen, der Musik zugewachsen ist. Zunächst wird man an die Sinnfälligkeit von mZ (=musikalischen Zeichen) denken, an deren gleichsam naiven, mit der Analogcodierung zusammenhängenden Charakter... Ferner haben mZ den Charakter der Plastizität (im Sinne von Bearbeitbarkeit), was gleichfalls mit ihrem geringen Grad an Konstanterisierung zusammenhängt... Nehmen wir das früher erwähnte mZ für 'empor-' respektive 'absteigen': auf- respektive absteigende Tonfolgen. Wie diese Tonfolgen beschaffen sind, aus wieviel Tönen sie bestehen, wie sie rhythmisiert, harmonisiert, instrumentiert sind, solange sie nur eben auf- oder absteigen, ist dem Komponisten und dem Zusammenhang seiner Komposition überlassen. Kurzum, die Variationsbreite von mZ ist weit höher als die von spZ (=sprachlichen Zeichen). Diese Plastizität musikalischer Zeichen nun muß im Zusammenhang mit einer anderen... Qualität von Musik gesehen werden: Die klanglichen Eigenschaften musikalischer Zeichen sind so beschaffen, daß sie einen hohen Grad von Kombinierbarkeit haben; sie sind nach mehreren Dimensionen hin so vielfach abstufbar, daß Gruppen von mZ verschiedener Qualität gleichzeitig erklingen und doch deutlich voneinander unterschieden werden können... Die Plastizität (oder Variationsbreite) von mZ im Verein mit ihrer Kombinierbarkeit nun gestattet dem Musizierenden die Anwendung von Verfahrensweisen, die dem Sprechenden nicht zu Gebote stehen, vor allem die unablässige variierte Wiederholung semantischer mZ. Zwar kann auch ein poetischer Text wichtige Worte oder Wortgruppen wiederholen... Aber währenddessen muß die Sprache, da sie eben Arbeitsteilung mehrerer Sprecher in der Regel nicht zur Verfügung hat, die Aussagefunktion vorübergehend aussetzen. Der Musizierende braucht das nicht zu tun. Nehmen wir an, ein Komponist habe aus einem von ihm vertonten Text einem sinntragenden Worte...ein mZ zugeordnet. Er kann dann dieses sinntragende mZ in Dutzenden von Varianten, auch in kurzen Musikstücken bis zu Hunderten Malen, wiederholen. Dieses Verfahren, das wir 'Perpetuierung' nennen wollen, vermeidet die Monotonie, die bei unveränderten Wiederholungen zur Gefahr werden kann; veränderte Wiederholungen hingegen können durch Nuancierung der Bedeutung und durch die künstlerische Leistung, die in der Variation stecken kann, zusätzliche Aufmerksamkeit auf die jeweils verschlüsselten Bedeutungen lenken, ohne auf den Vorzug der Wiederholung, der im erhöhten Einstimmungsgrad liegt, verzichten zu müssen." Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig 1977, Philipp Reclam jun., S. 132ff.</p>
<p>Hans Heinrich Eggebrecht:</p> <p>"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., obwohl es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfaltig 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 Gemütsston 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-<) 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. 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." Prinzipien des Schubert-<Liedes. In: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, S. 166f.</p>	

GK Musik 12 II 2. Klausur 8. 6. 1995**Thema:** Franz Schubert: Die Forelle (Analyse und Interpretation)**Aufgaben:**

1. Stelle kurz die Situation dar und charakterisiere die verschiedenen psychologischen Aspekte der einzelnen Strophen.
2. Vergleiche textliche und musikalische Form.
3. Beschreibe die charakteristischen Merkmale der T. 7 - 14, die den Erfindungskern des Liedes darstellen, und setze sie in Beziehung zum Text, indem Du sie als abbildende oder affektive Figuren deutest.
4. Zeige, wie sich die Anfangskonstellation im weiteren Verlauf verändert und wie Schubert dadurch den Text interpretiert. Beachte vor allem auch die Sextolenfigur der Begleitung! Nimm auch Stellung zu der Tatsache, daß die 2. Strophe der 1. wörtlich entspricht.
5. Charakterisiere die formale Anlage des Liedes und deute sie. Gehe dabei auch auf die Rolle des Vorspieles und des Nachspieles ein.

Arbeitsmittel: Notentext, Bandaufnahme**Zeit:** 3 Stunden**Hilfen zum Textverständnis:**

Das Gedicht "Die Forelle" schrieb C.F.D. Schubart 1783 während seiner Haft auf der Festung Hohenasperg, wo er 10 Jahre lang ohne rechtmäßige Verurteilung wegen seiner Kritik an den Zuständen am württembergischen Hof festgehalten wurde. Aus Angst vor Repressalien hatte Schubart seine Heimat (Württemberg) zwar gemieden, war aber durch eine List in die Nähe der Grenze gelockt und gefaßt worden. Die Nähe zum Gedicht ist unverkennbar. Der autobiographische Hintergrund erklärt die Metaphorik des im Gedicht beschriebenen Naturbildes: Die Forelle - inmitten der ungetrübten Natur - verkörpert den freien Menschen, der Fischer die Willkür der Macht.

"So lang dem Wasser Helle, So dacht ich, nicht gebricht" = Solange das Wasser nicht getrübt ist, dachte ich, besteht keine Gefahr.

Lösungsskizze**Inhaltliche und psychologische Aspekte der 3 Gedichtstrophen:**

- I: idyllisches Naturbild/subjektive Anteilnahme des lyrischen Ichs
 - II Bedrohung durch Fischer/Selbstbeschwichtigung des lyrischen Ichs
 - III Tod der Forelle/Mitgefühl (Empörung) des lyrischen Ichs
- Parallelität zum eigenen Erleben Schubarts: Darstellung der Idee der Freiheit.

Vergleich zwischen textlicher und musikalischer Form:

Schubert vertont das Lied im ganzen als Strophenlied (Strophe 1, 2 und Schluß der 3. Strophe), allerdings werden die dramatischen Zeilen 1 - 6 der 3. Strophe 'durchkomponiert': A - A - B. Durch die Wiederholung der beiden letzten Textzeilen der 3 Strophen werden bei Schubert die Gewichte zugunsten der 2. Strophenhälfte verschoben. Eine weitere Textwiederholung findet sich bei dem dramatischen Höhepunkt ("das Fischlein, das Fischlein").

1. Strophe:

Die Bewegung der Forelle wird dargestellt durch das Sextolen+2Achtel-Motiv. (Beleg: Wenn der Fisch an der Angel zuckt, verschwindet das Motiv.)

Die quasi auftaktig einsetzende Sextole zeigt die "schießende" Bewegung des Fisches.

Das Auf und Ab, das Schnell und Langsam (Achtel) der Figur zeigt das Springen und Wiedereintauchen bzw. den Wechsel von schneller Bewegung und Ruhe ("wie ein Pfeil", "launig")

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

Die chromatisierte Form der Sextole (T. 15ff.) zeigt wohl weniger die "pfeilartige" Bewegung, sondern die subjektive Anteilnahme des Betrachters (Textstelle: "Ich stand"!). Die Chromatik kennzeichnet das subjektiv-gefühlsmäßige Element im Gegensatz zur Natursymbolik des reinen Dreiklangs. Für diese Deutung spricht auch, daß bei dieser chromatisierten Sextolenfigur die sonst im Dreiklang springenden Schluß-Achtel häufig die Form des Seufzermotivs (Sekunden) annehmen.

Die volksliedhafte, periodisch gebaute Dreiklangsmelodik mit kleinen Melismen, der volksliedhafte Gitarrebaß und die einfache Kadenzharmonik bedeuten: 'ungetrübtes' "Natur"bild (Naturtonreihe), Idylle.

2. Strophe:

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

3. Strophe:

Das Sextolen-Motiv wird verkürzt (die ruhigen Achtel fallen weg): im trüben Wasser sucht das gefährdete Tier verzweifelt und hastig einen Ausweg. Die Ambitusverkleinerung und das Auf-der-Stelle-Treten der Figur zeigen die Einengung seines Bewegungsraums.

Die tiefe Lage und das Moll verdeutlichen das "trübe". Ab T. 36 wird das Motiv auf 3 Töne verkürzt, die Pausen fallen weg: der Fisch hat vielleicht schon angebissen, sein Bewegungsraum ist noch weiter eingengt. In T. 39 verdichten sich die Triolen zu repetierten Staccatoakkorden: der Fisch "zuckt" an der Angel. Die mit Pausen durchsetzte deklamatorische Melodik (Parlando, T. 55ff.) zeigt die Dramatik des Geschehens, den Einbruch der miesen Realität in das idyllische Naturbild und zugleich die Erregung des lyrischen Ichs, das sich mit der Forelle identifiziert. Dazu passen genau auch der beschleunigte Harmoniewechsel (T. 55ff.), das Ersetzen des pendelnden Gitarrebaßes durch staccatierte Akkordrepetitionen, die dissonante Harmonik (Septakkorde, verm. Septakkorde) und die engen chromatischen Baßgänge. Den Höhepunkt der Dramatik und Erregung markieren die T. 66/67 mit der Wiederholung des Wortes "Fischlein", mit der durchgehenden 16tel-Repetition der kompakten Akkorde, mit der chromatischen Durchgangsnote (e) zum Spitzenton der Strophe (f) und mit der dynamischen Steigerung.

Form:

Vorspiel - A - Zwischenspiel (= Vorspiel) - A - Zw. (= V.) - B/A (2. Hälfte der Strophe) - Nachspiel (=V.)

Wie häufig bei Schubert, werden strophische und durchkomponierte Elementen vermischt.

Elemente der Durchkomposition zeigt die 3. Strophe, weil die Situation der Forelle sich grundlegend verändert. Trotz aller Kontraste bleibt aber Schubert hier bei seinem variativen Verfahren, denn er erreicht die Andersartigkeit weniger durch neues Material, als durch Entwicklung des vorhandenen.

Die Wiederholung von A am Schluß widerspricht nur vordergründig dem Text. Die Verbindung der tragischen Wirklichkeit mit der Musik der vergangenen Idylle (A) macht den "Betrug" augen- und ohrenfällig. Oder: Wie im Drama ist der vernichtete 'Held' dennoch

Sieger: die Idee, die er verkörpert, ist stärker als alle böse Macht der Welt. Hier liegt auch ein weiterer Grund für die Identität der 2. mit der 1. Strophe: Dadurch wird das Übergewicht der Freiheitsidee, die sich ja im Bild der Forelle manifestiert, auch von den Proportionen her sichergestellt. Auf rein musikalischer Ebene wird durch die Wiederkehr von A am Schluß der 3. Strophe die Geschlossenheit der Form erreicht.

Vorspiel:

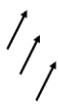
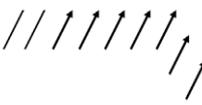
Der stehende Des-Dur-Klang, die unveränderte (allerdings oktavversetzte) Wiederholung des Forellenmotivs und die schaukelnde Akkordbewegung zeigen die Unberührtheit der Natur, die Abwesenheit jeder Aktion. Die Verwendung des chromatisierten Forellenmotivs, das 'Abtauchen' des Motivs in den Baß und die Oktavversetzung nach unten (T. 4) weisen allerdings auch schon auf das düstere Ende hin. Da das Vorspiel so in nuce den Kern der Gedichtaussage enthält, kann es als Zwischenspiel die Strophen verbinden - dabei fällt allerdings der abschließende Akkord-Ruhepunkt weg - und am Schluß noch einmal als Nachspiel wiederholt werden und so dem Ganzen einen festen Rahmen geben und den Grundgedanken tief im Gemüt des Hörers verankern.

SINNFÄLLIGKEIT:

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

KOMBINIERBARKEIT

- Parameteranalysen durchführen:

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

WIEDERHOLUNG+BEARBEITBARKEIT { VARIATIVES VERFAHREN }

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

11.
Frühlingstraum.

Etwas bewegt.
31. *pp* Ich

5 träumte von bun-ten Blu-men, so wie sie wohl blü-hen im Mai, ich

9 träum-te von grü-nen Wie-sen, von lu-stigem Vo-gel-ge-schrei, von

13 *Schnell.* lu-stigem Vo-gel-ge-schrei. Und als die Häh-ne krächten, da ward mein Au-ge

18 wach; da war es kalt und fin-ster, es schrie-en die Ra-ben vom

22 Dach, da war es kalt und fin-ster, es

25 *Langsam.* schrie-en die Ra-ben vom Dach. Doch

29 an den Fen-ster-schei-ben, wer mal-te die Blät-ter da? doch an den Fen-ster-

34 schei-ben, wer mal-te die Blät-ter da? Ihr lacht wohl ü-ber den Träu-mer, der

39 Blu-men im Win-ter sah, der Blu-men im Win-ter sah?

44 *Etwas bewegt.* Ich

49 träumte von Lieb um Lie-be, von ei-ner schö-nen Maid, von Her-zen und von

54 Küs-sen, von Won-ne und Se-lig-keit, von Won-ne und Se-lig-

58 *Schnell.* keit. Und als die Häh-ne krächten, da ward mein Her-ze wach; nun

63 sitz ich hier al-lei-ne und den-ke dem Traume nach, nun

67 sitz ich hier al-lei-ne und den-ke dem Trau-me nach.

71 *Langsam.* Die Au-genschieß ich wie-der, noch schlägt das Herz so

76 warm, die Au-gen schließ ich wie-der, noch schlägt das Herz so

80 warm. Wann grünt ihr Blät-ter am Fen-ster? wann halt ich mein Liebchen im

84 Arm, wann halt ich mein Liebchen im Arm?

8.
Rückblick.

Nicht zu geschwind.

4
pp

7
p

10
p *cresc.*

13
f *p* *cresc.*

16
p *f* *p*

17
f *p*

20
p

23
dimin.

26
p

29
p

Lyrics:
Nicht zu geschwind.
Es brennt mir un-ter bei-den Soh-len,tret ich auch schon auf
Eis und Schnee, ich möcht nicht wie-der A-tem ho-len,bis ich nicht mehr die
Tür-me seh, hab mich an je-den Stein ge--sto-Ben, so
eilt' ich zu der Stadt hin - aus; die Krä - hen war-fen Bäll und
Schlo-ßen auf mei-nen Hut von je - dem Haus, die Krä - hen war-fen Bäll und
Schlo-ßen auf mei-nen Hut von je - dem Haus.
Wie an-ders hast du mich emp - fan - gen, du Stadt der Un - be-stän-dig -
keit! an del-nen blanken Fenstern san - gen die Lerch und Nachtigall im

33
Streit. Die runden Linden-bäume blü - ten, die kla-ren Rinnen rauschen

37
hell, und ach, zwei Mäd - chenau - gen glü - hen! - da

40
cresc.
war's geschehn um dich, Ge - sell! und ach, zwei Mädchenaugen glü - hen! - da

44
war's ge-schehn um dich, Ge - sell! Kommt

47
mir der Tag in die Ge - dan-ken,möchtich noch ein-mal rückwärts sehn, möcht

50
ich zu-rük-ke wie-der wanken,vor ih-rem Hause stil-le-stehn, kömmt mir der Tag in die Ge -

54
dan-ken, möcht ich noch ein-mal rückwärts sehn, möcht

57
ich zu-rük-ke wie-der wan-ken,vor ih-rem Hau-se stil-le-stehn, möcht

60
ich zu-rük-ke wie-der wan-ken,vor ih-rem Hau-se stil-le -

63
stehn, vor ih-rem Hau-se stil-le-stehn.

pp *dimin.*

7.
Auf dem Flusse.

Langsam.
Der du so lu - stig
staccato
pp

6
(sehr leise)
rauschtest, du hel - ler, wil - der Fluß, wie still bist du ge - wor - den, gibst
ppp

11
kei - nen Schei - de - gruß. Mit har - ter, star - rer
pp

15
(sehr leise)
Rin - de hast du dich ü - ber - deckt, liegst kalt und un - be -
ppp

19
weg - lich im San - de aus ge - streckt. In
pp

23
dei - ne Dek - ke grab ich mit ei - nem spit - zen Stein den
pp

27
Na - men mei - ner Lieb - sten und Stund und Tag hin - ein - den
pp

31
Tag des er - - sten Gru - Bes, den Tag, an dem - ich -
pp

34
ging, um Nam und Zah - len win - - - det sich
pp

37
ein zer - broch - ner Ring.
dimin.
pp

41
Mein Herz, in die - sem Ba - che
p

45
er - kennst du - nun dein Bild? Ob's
ppp *cresc.*

48
un - ter sei - ner Rin - de wohl auch so rei - ßend
pp

51
schwillt, ob's wohl auch so rei - ßend
pp

54
schwillt? Mein Herz, in die - sem Ba - che er -
pp *ppp*

59
kennst du - nun dein Bild? Ob's
ppp *cresc.*

62
un - ter sei - ner Rin - de wohl auch so rei - ßend
pp

65
schwillt, ob's wohl auch so rei - ßend
pp

68
schwillt, ob's wohl auch so rei - ßend schwillt?
sfz *pp*

71
decresc. *pp*



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

ideal, 1981 (Text: Annette Humpe)

Eiszeit

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

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

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

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

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

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

Eiszeit

RIEFENSTAHL - "Seelenschmerz" CD – Album (Loyworld Records)

Riefenstahl kommen aus dem Raum Hannover und bestehen seit zwei Jahren. Die Band spielt einen Crossover aus Gothic, Metal und New Rock, die Songs sind ausschließlich mit deutschen Texten versehen. Neue Deutsche Härte nannte man gemeinhin solcherart Musik vor einigen Jahren. Mich erinnert ihre Musik ein wenig an die nicht mehr existenten Richthofen, gesangstechnisch teilweise an Oomph. Riefenstahl selbst geben als wesentliche Einflüsse u.a. Rammstein, Godsmack, Filter, Limp Bizkit und Paradise Lost an. "Seelenschmerz" ist der erste Longplayer des Quartetts, enthält 10 eigene Songs plus eine zeitgemäße Interpretation des Ideal - Klassikers "Eiszeit". Für ein Debüt recht solide und druckvoll produziert, macht "Seelenschmerz" bereits nach wenigen Durchläufen schnell Lust auf mehr. Anspieltips: "Ist es?", "Seelenschmerz" und "Dunkle Zeit". **(J.H.)**
 28.09.04

>>> www.riefenstahl-music.com

Schuberts Brief vom September 1824 an Schober:

»Ungeachtet ich nun seit 5 Monathen gesund bin, so ist meine Heiterkeit doch oft getrübt durch Deine und Kuppels Abwesenheit, und verlebte mannmahl sehr elende Tage; in einer dieser trüben Stunden, wo ich besonders das Thatenlose unbedeutende Leben, welches unsere Zeit bezeichnet, sehr schmerzlich fühlte, entwischte mir folgendes Gedicht [s. u.], welches ich nur darum mittheile, weil ich weiß, daß Du selbst meine Schwächen mit Liebe u. Schonung rügst.«

Klage an das Volk

Jugend unsrer Zeit, du bist dahin!
 Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,
 Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet,
 Und nichts bedeutend all' vorüberziehn.

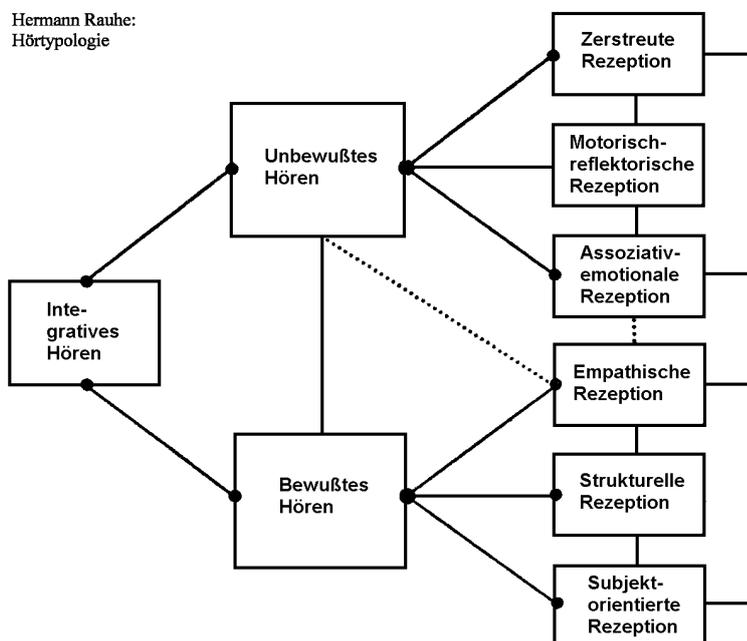
Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt
 Und nur als letztes jener Kraft mir bleibet;
 Denn tatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
 Die jedem Großes zu vollbringen wehrt.

Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
 Die Taten seiner Jugend wähnt es Träume,
 Ja spottet töricht jener goldnen Reime,
 Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.

Nur dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt,
 Im Bild die Zeit der Kraft und Tat zu schildern,
 Um weniges den großen Schmerz zu mildern,
 Der nimmer mit dem Schicksal sie versöhnt.

Zit. nach: Otto Erich Deutsch (Hrsg.). Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964, Bd. 7, S. 258

Hermann Rauhe:
 Hörtypologie



Ideal: Eiszeit:

3 harmonische Flächen:
 Strophen: e – D – e – D – e.....
 Instrumentalzwischenspiele: a
 Refrain: c („Eiszeit“)

3.
Gefrorne Tränen.

Nicht zu langsam.

6
Ge-fror-ne Tropfen fal-len von mei-nen Wangen ab:

12
ob es mir denn ent-gan-gen, daß ich ge-wei-net hab? daß ich ge-wei-net

17
hab? Ei Tränen, mei-ne

22
Tränen, und seid ihr gar so lau, daß ihr er-starrt zu Ei-se, wie

27
küh-ler Mor-gen-tau? Und dringt doch aus der Quel-le der

32
Brust so glü-hend heiß, als woll-tet ihr zer-schmel-zen des

36
gan-zen Win-ters Eis, des gan-zen Win-ters Eis,- ihr dringt doch aus der

41
Quel-le der Brust so glü-hend heiß, als woll-tet ihr zer-

45
schmel-zen des gan-zen Win-ters Eis, des gan-zen Win-ters Eis!

50

Caspar David Friedrich: »Das Eismeer« bzw. »Die gescheiterte Hoffnung« (1823/24):



getürmten Eisschollen, riesig gegen das fast schon versunkene Schiff - die »gescheiterte Hoffnung«, sind ein klagendes Mahnmahl in der blaugrauen Eiswüste. Aber oben öffnet sich der Himmel. « (Text auf der Internetseite der Hamburger Kunsthalle)

»Vermutlich ist Friedrich zu diesem Bild von einer Nordpolexpedition des Engländers Edward William Parry angeregt worden, die dieser um 1820 zur Entdeckung einer Nord-West-Passage unternahm. Zahlreiche Skizzen belegen, daß Friedrich 1821 das Eistreiben auf der Elbe studierte, um sich so Kenntnisse über das Schichten und Ineinanderschieben von Eismassen zu erwerben. Die Deutung des Bildes reicht weit über das Darstellen einer bloßen Schiffskatastrophe hinaus: Einer älteren religiösen Interpretation gegenüber hält man in letzter Zeit eine politische für wahrscheinlicher: Demnach wäre das Eismeer Sinnbild der Resignation darüber, daß nach den Freiheitskriegen gegen Napoleon in Deutschland die erhoffte innenpolitische Freiheit gegen die Landesfürsten nicht durchgesetzt werden konnte. Die Kälte der politischen Landschaft im »Vormärz«, hervorgerufen durch den 1815 auf dem Wiener Kongreß gefaßten Beschluß, alle Freiheitsbestrebungen in Europa zu unterdrücken, bewirkte, besonders nach 1819 in Deutschland, eine Vereisung des Klimas. Die nach oben

Der angesprochene politisch-gesellschaftliche Hintergrund der »Eis«-Metapher gilt belegbar auch für Schubert. Fast gleichzeitig und unabhängig von der Rezeption dieses Bildes schrieb Schubert den oben (S. 10) abgedruckten Brief (21. September 1824 an Schober).

Das einengende geistige Klima und die Friedhofsruhe der restaurativen Metternichzeit verdeutlicht auch eine Karikatur von 1820:



Der >Weltschmerz< - wie man damals sagte - ist allerdings mehr als ein rein politisch motiviertes Phänomen, sondern hat tiefere Wurzeln in der Umbruchsituation, der Geburt der modernen Industriewelt. Das wird in einem modernen >Kultbuch< entfaltet, das Schuberts »Winterreise« als Leitfaden benutzt (Hanspeter Padrutt: Der epochale Winter. - Zürich 1984). Das plötzliche Umschlagen des emotionalen Klimas verdeutlichen auch folgende kurze Textauszüge:

»Sie schreiben alle, als wären sie krank und die ganze Welt

ein Lazarett«, bemerkte Goethe am 24. 9. 1824. (Zit. nach: J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von F. Bergemann. - Leipzig 1968, S. 241)

Schuberts Altersgenosse Heinrich Heine verteidigt seine Generation gegen solche Anwürfe:

»Ach, teurer Leser wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so muß es wohl in der jetzigen Zeitjämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches, weltabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß, und eben deswegen weiß ich, daß die großen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermartyrertums würdig geachtet haben.« (Zit. nach: H. Holtzhauer/Hrsg./: Heines Werke in fünf Bänden. - Weimar 1961, Bd. 3, S. 241)

Die gesellschaftlich-politische und die existentielle Dimension der Bilder sind natürlich vermittelt durch die biographische der Künstler. Bei Friedrich wird diese von Geismeyer folgendermaßen umrissen:

>...1823/24 entstehen mit >Huttens Grab< und >Eismeer< zwei Bilder tiefster Trauer und Resignation. Eine ausgesprochen krisenhafte Zäsur markiert das Jahr 1824, vermutlich um die Jahresmitte beginnt eine Zeit schwerwiegender und offenkundig auch langwieriger Krankheitsperioden. Wie bedrohlich der Zustand des Malers ist, geht daraus hervor, daß er sich trotz finanzieller Bedrängnis 1826 zu einem Erholungsaufenthalt auf Rügen und 1828 zu einer Kur in Teplitz entschließen muß. Da die Erkrankung aber doch wohl auf dem Zusammenwirken von seelischem und körperlichem Leiden beruht, ist Abhilfe kaum zu erwarten. Stattdessen mehren sich die Anzeichen jener geistigen Verhärtung und seelischen Verdüsterung, die der sachkundige Carus als krankhaft diagnostiziert. Die von den äußeren Verhältnissen her ohnedies bewirkte Isolierung und Vereinsamung Friedrichs erhält dadurch eine psychopathologische Komponente, die ihn schließlich auch der Familie und den Freunden entfremdet...

Für das Raumerlebnis und damit für die Deutung des Naturganzen durch den Maler ist ein Kompositionsprinzip besonders aufschlußreich, das sich in verschiedenen Formen und Motiven verkörpert - die Schranke oder Raumsperre. Sie soll die unterschiedliche Bedeutung der vorderen und der hinteren Raumzonen, die Gegensätzlichkeit eines optisch erfaßbaren, rational erfahrbaren irdischen Raumes und einer irrational unendlichen Ferne hervorheben. Da dieses räumliche Verhältnis zugleich aber Gegenwart und Zukunft bedeutet, ist die Hinwendung zum Tiefenraum als Anschauung des religiösen Weltprinzips auch die Ahnung von einem zukünftig jenseitigen Dasein. Solche Ahnung soll beim Betrachter durch die Raumsperre geweckt werden, die ihn im Vordergrund verharren läßt.«

(Willi Geismeyer: Caspar David Friedrich. - Leipzig 1973, S. 37f.)

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

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

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

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

es ist seltsam
wieder vor dieser tür zu stehn
es sind immer noch die gleichen namen eingeritzt
es ist immer noch derselbe geist
der in den ecken sitzt
es ist immer noch derselbe geruch
der sich den weg in die vergangenheit sucht

oh meine freunde
so vieles war gut

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

ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen
es ist immer noch der gleiche geist der
es ist immer noch der gleiche geist der
in den ecken sitzt

ich weiß nicht
ob wir wirklich hineingehen sollen



Sprache

Sprache und Musik

Musik

"So pocht das Schicksal an die Pforte."

DENOTATION

Entschlüsselung der konkreten, begrifflich sauberen Bedeutung

KONNOTATION

Emotionen: Angst, Schadenfreude, Verachtung ...

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

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



klangsinnliches Erlebnis
 Körperreflexe

KONNOTATION

Emotionen: Aggressivität ...

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

...

digitale Kodierung (willkürliches Zeichen > Bedeutung)
analoge Codierung: "pocht" (Onomatopoeie = Lautmalerei)

analoge Codierung: (akustische Nachahmung des Klopferrhythmus)

Fool's Garden: Lemon Tree (1995)

9 sit - ting here in a bor - ing room It's just a - no - ther rai - ny Sun - day af - ter - noon I'm

13 was - ting my time, I got no - thing to do I'm han - ging a - round, I'm

16 wai - ting for you But no - thing e - ver hap - pens and I won - der

Wir sehen, was wir wissen, wir hören, was wir als Hörmuster verinnerlicht haben. Wir schauen mit einem (selektiven, monoperspektivischen) Tunnelblick in die Welt, sehen sie uns zurecht. Beim Hören ist diese eindimensionale, verengte Wahrnehmung eher noch stärker. Um die Dinge genauer (oder überhaupt erst wirklich) wahrzunehmen, muß man Perspektivenwechsel vollziehen, mit anderen Augen schauen, mit anderen Ohren hören, den 'fremden Blick' üben. Gerade im Umgang mit Kunst ist das wichtig, denn Aufgabe der Kunst ist das Aufbrechen der blind und taub machenden Routine, das Öffnen neuer Erfahrungshorizonte. „Lemon Tree“ und „Auf dem Flusse“ benutzen dasselbe Begleitmuster. Musik ist immer ‚Musik über Musik‘, d.h. sie benutzt und modifiziert- wie die Sprache - vorhandene Muster. Durch den Vergleich solcher Varianten eines Musters kann man eine Sensibilisierung für individuelle Details erreichen.



Drei weiße Birken (1997)

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

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

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

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

Wilhelm Müller

Der Lindenbaum (1829)

Am Brunnen vor dem Tore,
Da steht ein Lindenbaum.
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort,
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

Drei wei-ße Bir - ken in mei - ner Hei - mat steh'n.
4
Drei wei-ße Bir - ken, die möcht' ich wie - der - seh'n.
8
1. Denn dort so weit von hier in der grü - nen, grü - nen
12
de, da war ich glück - lich mit dir und das ver - geß i
16
nie. Drei wei - ße Bir - ken

Am Brunnen vor dem Tore (2)

Der Lindenbaum

Text: Wilhelm Müller 1822
Melodie: nach Franz Schubert 1827,
zur Volksmelodie umgearbeitet
und Satz: Friedrich Silcher 1846

Andante

1. Am Brun - nen vor dem To - re, da steht ein Lin - den - baum, ich
2. Ich muß auch heu - te wan - dern vor - bei in tie - fer Nacht, da
3. Die kal - ten Win - de blie - sen mir grad ins An - ge - sicht, der
träumt in sei - nem Schat - ten so man - chen sü - ßen Traum; ich schnitt in sei - (in sei -) ne
hab ich noch im Dun - keln die Au - gen zu - ge - macht. Und sei - ne Zwei (ne Zwei -) ge
Hut flog mir vom Ko - pfe, ich wen - de - te mich nicht. Nun bin ich man - (ich man -) che
Rin - de so man - ches lie - be Wort, es zog in Freud (in Freud) und Lei - de zu
rausch - ten, als rie - fen sie mir zu: komm her zu mir, (zu mir,) Ge - sel - le, hier
Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und im - mer hör (mer hör) ich's rau - schen: du
ihm — mich im - mer fort, zu ihm — mich im - mer fort,
find'st du dei - ne Ruh, hier find'st du dei - ne Ruh!
fän - dest Ru - he dort, du fän - dest Ru - he dort.

BA 6378

© 1988 by Bärenreiter - Verlag, Kassel

Schubert: Gefrorene Tränen:

Methodisch kann man so vorgehen:

Noch bevor die Schüler Schuberts Vertonung kennen, beschäftigen sie sich mit dem Gedicht. Als alles durchdringende Sinnfigur des Ganzen entpuppt sich die Auseinandersetzung zwischen Erstarrung und Leben. Schon der Titel "Gefrorene Tränen" verdeutlicht diesen Gedanken in einem überraschenden, einprägsam-komprimierten Bild. Auch die andern Metaphern des Textes lassen sich unter diese Polarität subsumieren:

"Eis" - "Träne",

"kühl" - "glühend heiß",

"erstarrt" - zerschmelzen".

Schuberts Wanderer steht völlig isoliert, verzweifelt und todgeweiht gegen die kalte Welt. Die "glühend heiß" aus seinem Innern dringenden Tränen (Emotionen) können das Eis nicht schmelzen, sondern werden selber zu Eis. Die Kälte der Welt läßt alles erstarren. Das „als wollten“ der letzten Strophe zeigt die Vergeblichkeit jeden Versuchs, das Eis zu „zerschmelzen“. In Müllers Gedicht wird durch das abschließende Fragezeichen das Irreale, bloß Metaphorische dieser Aussage zusätzlich deutlich.

(Vorgriff: Schuberts geht in seiner dramatischen Vertonung der 3. Strophe darüber hinaus, er steigert das Protestpotential und suggeriert fast so etwas wie Aktion. Folgerichtig ersetzt er das Fragezeichen durch ein Ausrufezeichen! Schubert verschiebt die Gewichte. Die 3. Strophe wird ganz wiederholt und damit so lang, wie die beiden ersten Strophen zusammen. Auch vor einem Eingriff in den Text scheut er nicht zurück: das anhebende „und“ wird bei der Wiederholung zu „ihr“. Goethes Bedenken gegen selbstherrlichen Umgang der Komponisten mit Texten bestehen also einerseits zu recht, lassen andererseits aber nicht in den Blick kommen, daß die Transformation des Textes in Musik - so diese denn eine eigenständige, den Text (im Hegelschen Doppel-Sinn) 'aufhebende' sein will - solche Modifikationen notwendig macht.)

Musik ist ein Spiel mit der Erwartungshaltung des Hörers. Um dieses Spiel bei Schülern, die mit dieser Art Musik nicht soviel Erfahrung haben, besser in Gang zu setzen, ist es hilfreich, einen Hörhorizont allgemeiner Art zu erstellen, vor dem dann Schuberts Stück rezipiert wird. Das geschieht dadurch, daß die Schüler vor der Begegnung mit der Schubertschen Vertonung zunächst ihre eigenen Erwartungen formulieren, sich überlegen, wie man denn ein solches Gedicht vertonen könnte. Das erhöht nicht nur ihre Neugier auf das Stück, sondern läßt aufmerksamer, breiter und zugleich gezielter hören. Diese Erwartungen können ganz allgemein sein. In diesem Fall reicht es völlig aus, Vorstellungen für eine mögliche Vertonung der Sinnfigur „Erstarrung versus Leben“ zu sammeln. Die Schüler werden darüberhinaus auch andere, konkretere Erwartungen zu Details und zur konkreten Entwicklung innerhalb der Strophen formulieren, doch bietet es sich an, sich bei der schriftlichen Fixierung an der Tafel auf die Grundpolarität zu beschränken, um so deutlicher den Erfindungskern (Eggebrecht), von dem her Schubert sein Lieder konzipiert, in den Blick zu bekommen.

Ein Ergebnis (Tafelbild) aus einem GK 12:

'Erstarrung':

Tonwiederholung

Motiv- und Phrasenwiederholung

stehende Harmonik, Bordun

gleichförmige Rhythmik (Viertel)

staccato

p

diatonisch

Moll

'Leben':

bewegte Melodik

Sequenzierung, Entwicklung

Harmoniewechsel, Modulation

wechselnde Notenwerte (Viertel + 2 Achtel)

legato, wechselnde Artikulation

f, cresc., decresc.

chromatisch

Dur

Um nicht in der Detailfülle sich zu verlieren und um die problemorientierte, auf den Erfindungskern gerichtete Konzentration beizubehalten, wird der Vergleich der Erwartungen mit Schuberts Vertonung zunächst auf das Vorspiel beschränkt (vgl. Abb. 2), das - wie oft bei Schubert - in nuce schon die ganze Komposition enthält.

Die Schüler sind überrascht. Obwohl das Stück natürlich anders klingt, als der einzelne erwartet hat, berücksichtigt Schubert bei genauerem Hinhören und Hinsehen alle von den Schülern formulierten Kriterien, allerdings mit bestimmten Modifikationen:

Tonwiederholungen: 5x des (T. 4,5), 3x c (T. 1-3)
 Motivwiederholung: 3x „2 Akkorde + Einzelton“ am Anfang
 stehende Harmonik, Bordun (3x C-f-Kadenz, 3x Ton c)
 zähe Viertel und Halbe (T. 1-3, T. 6/7))
 staccato (fast durchgängig)
 pp (Anfang und Schluß)
 diatonisch /T. 1-3)
 Moll (T. 1-3)

bewegte Melodik (T. 5/6)
 Sequenzierungen in T. 5/6
 Harmoniewechsel, Modulation (T.3ff.)
 lebendigere Viertel (T. 4) + (2) Achtel (T. 5/6)
 zwischen portato und staccato wechselnd (T. 4/5)
 fp, decresc. (T.3/4)
 chromatisch (T. 4/5: f - fes- es)
 Dur (T. 4/5)

Die Genauigkeit der Beschreibung ist in dieser Phase deshalb wichtig, weil dabei auch der Zusammenhang in den Blick kommt: die beiden Pole werden nicht einfach gegen- und nebeneinandergestellt, sondern in einen Entwicklungszusammenhang gebracht. Am Anfang stehen 'Erstarrungs'-Figuren, in der Mitte 'Lebens'-Figuren, am Schluß potenzierte 'Erstarrungs'-Figuren (unisono). Diesen

organischen Zusammenhang gilt es nun ziemlich genau nachzuvollziehen, denn nur, wenn man den Erfindungskern genau verstanden hat, wird der Blick auf das Ganze freigegeben. Dabei ist Vollständigkeit natürlich nicht erreichbar. Wichtig ist eine Konzentration auf die für die jeweilige Schülergruppe zugänglichen Phänomene. (Die Möglichkeiten in den einzelnen Kursen sind sehr unterschiedlich, nicht nur im Vergleich zwischen Grund- und Leistungskurs.)

Eine Lösung könnte idealtypisch so aussehen:

Am Anfang signalisiert die dreimalige Wiederholung der Konstellation „2 Akkorde + Einzelton“ Stagnation. Die zaghafte (*p*), staccatierte akkordische Bewegung (D-T) 'gefriert' sozusagen in dem Einzelton *c*, der durch seine Synkopierung und Länge den rhythmischen Fluß zerstört. (Die Schüler sehen darin auch eine tonmalerische Darstellung der Tränen - staccato -, die zu einem Eistropfen - Einzelton - werden.) Der hastige Einspruch (*fp*) des lyrischen Subjekts wird in dem Vorziehen des anhebenden Quartaufakts in T. 3 sichtbar, der durch seine Höhersetzung (as-des) versucht, das triste C-f-Pendel aufzubrechen. Die rechte Hand folgt der Geste: das des' (als Gegenkraft gegen das vorherige synkopisch insistierende *c'* bzw. *c*) löst sich aus der zunächst noch starren Repetition und mündet in eine rhythmisch, melodisch und harmonisch fließende Bewegung, die den Durbereich berührt und zusätzlich durch Chromatik gefühlsmäßig aufgeladen wird. Aber die räumlich-gestischen Indikatoren weisen nach unten. Die Bewegung fällt in sich zusammen: In T. 6 wird das des' zum Ausgangspunkt einer schattenhaften Unisonofigur, die in den Anfangsakkord (C) zurückkehrt.

Schubert transformiert also in seinem Vorspiel die Sinnfigur des Gedichtes in plastische musikalische Gestalten und fügt diese in eine zwingende Konstellation. Kompositorisch löst Schubert (ähnlich wie Goethe in seinem Text) das Problem also in einem klassischen Sowohl-als-auch, aber doch ganz anders als Goethe, indem er nämlich das "Lyrische" und "Epische" nicht auf Komposition und Vortrag verteilt, sondern beides schon in seine Komposition integriert: die Einheit wird durch die Materialkonzentration - alles wird aus dem Erfindungskern abgeleitet - gewährleistet, die charakteristischen Besonderheiten werden durch spezifische Veränderung des Materials erreicht.

Ist dieser Erfindungskern so erkannt und verstanden, hat man einen zuverlässigen Führer durch das Werk. Methodisch sieht das weitere Vorgehen so aus, daß die gewonnenen Erkenntnisse als Hypothesen am weiteren Verlauf geprüft, korrigiert und geschärft werden. Hier ist nun Vollständigkeit wegen der Fülle der möglichen Detailinterpretationen nicht mehr möglich und auch nicht wünschenswert. Effektiver ist die exemplarische Konzentration.

Zwei Möglichkeiten seien skizziert:

a) Vergleicht man die 1. Strophe (Klavier) mit dem Vorspiel (vgl. Abb. 1), stellt man zunächst Identität fest, dann eine Erweiterung: die 'schöne', fließende Dur-Figur aus T. 5 wird verlängert, in Wiederholung und Sequenzierung lange festgehalten und so das Absinken in die die Unisonofigur bis ins Nachspiel der 1. Strophe hinausgezögert, allerdings mit dem Erfolg, daß das Absinken nun noch (eine Oktave) tiefer geht, das Unisono noch geisterhafter wirkt. (Aus dieser Tiefe führt dann die 2. Strophe erst allmählich wieder zur Höhe der 1. Strophe zurück, die am Beginn der 3. Strophe erreicht ist. So bekommt die obige Charakterisierung der Funktion der 2. Strophe stärkere Konturen). Anders sieht das in der Singstimme aus: sie beginnt (T. 7) sofort mit der fließenden Figur, die im Klavier erst in T. 13 auftritt. Das heißt: Am Anfang der 1. Strophe gehen Klavier und Singstimme nicht konform, sondern widersprechen sich. Schaut man nun einmal genauer hin, stellt man fest, daß auch im Klavierpart selbst dieser Widerspruch dauernd gegenwärtig ist, auch hier kontrapunktiert die 'bockige' Figur mit der Synkopen-Halben (im Baß) schon im Vorspiel (T. 5) und dann durchgehend die fließende Bewegung. Die Interpretation ist klar. Jeder Versuch des Aufweichens der Starre wird im Keime erstickt. Besonders plastisch wird das in der dritten Strophe. (Das zu ermitteln, wäre eine sinnvolle Hausaufgabe oder Aufgabenstellung für Gruppen- oder Partnerarbeit.)

b) Untersucht man die auffällige Rolle des Tones des, indem man (z. B. in einer Hausaufgabe) alle des-Töne farblich markieren läßt, dann wird die bisherige Vermutung, daß er als 'Gefühls'ton mit dem 'Eis'ton *c* konkurriert, bestätigt und erweitert (vgl. die Pfeilmarkierungen in Abb. 3):

Abb. 3

Bei "Ei Tränen, meine Tränen" (T. 21f.) tritt des-c in der Grundform des Seufzermotivs (mit Vorhalt und anschließender Pause) auf. Damit werden die Kräfteverhältnisse klargestellt. Das „des“ ist letztlich nur Vorhalt zu „c“, also immer schon auf der 'abschüssigen' Bahn. Als Chiffre für den Konflikt zwischen 'warm' und 'kalt' wird diese Seufzerfigur zur intervallisch-harmonischen Grundkonstellation des ganzen Liedes. Es sei hier nur auf die Takte 35ff. hingewiesen, wo (genau auf das Wort "zerschmelzen"!) das „des“ als insistierender Baßton erscheint, der die harmonische 'Entrückung' (Ges, Des7) trägt, gleichzeitig aber Hoffnungslosigkeit signalisiert, da er in der rhythmischen Synkopenfigur des 'Eis'tons *c* erscheint und schließlich auch (als überdimensionaler Seufzer) wieder in das *c* absinkt. (T. 38).

Franz Schubert: Winterreise, Nr. 5: Der Lindenbaum

Mäßig.

4

8

Am Brunnen vordem To-re da steht ein Linden-baum; ich träumt' in seinem

14

Schatten so man-chen sü- den Traum. Ich schnitt in sei-ne Rin-de so manches lie-be

20

Wort; es zog in Freud und Lei-de zu ihm mich Im-mer-fort.

25

Ich

29

mußt auch heu-te wan- -dern vor- bei in tie- fer Nacht, da

33

hab ich noch im Dun- kel die Au- - gen zu- ge- macht. Und

37

sei- - ne Zweige rausch- ten, als rie- - fen sie mir zu: komm

41

her zu mir, Ge- sel- - le, hier findest du dei-ne Ruh!

45 Die kal- - ten Win-de blie - sen mir

48 grad ins An- - ge-sicht, der Hut flog mir vom

51 Kop- - fe, ich Wen- - de - te mich

53 nicht.

55 Nun

59 bin ich manche Stun- de ent- fernt von je- nem Ort, und

63 im- - mer hör ich's rau- schen: du fän- dest Ru- he dort! Nun bin ich manche

68 Stun- de ent- fernt von je- nem Ort, und im- mer hör ich's rau- schen: du

73 fän- dest Ru- he dort, du fän- dest Ru- he dort!

77

80

Gunnar Sønstevoid/Kurt Blaukopf:

"Die charakteristische Nivellierung der einzelnen Formanteile ist geeignet, einem von solcher Musik >Berieselten< die Mühe des Lauschens abzunehmen. Er kann in den musikalischen Ablauf an jeder beliebigen Stelle >einsteigen<, kann hören und auch mitsingen oder -summen, ohne daß gelegentliche Ablenkung vom musikalischen Ablauf ihm das Gefühl verschafft, etwas >versäumt< zu haben...

Die Begrenzung des Tonumfangs ist für die Melodik des Erfolgsschlagers ebenso charakteristisch und wichtig wie die Vermeidung allzu großer Intervalle. Sekundschriffe sind die weitaus häufigsten Elemente der Melodiebildung. Damit wird die Mühelosigkeit in der Haltung des Schlagerkonsumenten wohl gefördert...

Der Schlager begnügt sich mit einer auffallend geringen Anzahl harmonischer Stufen...

Die beschriebene melodische und harmonische Struktur des Schlagers mündet in einen artifiziellen Primitivismus, der auf eine Art >Neo-Heterophonie< im Hörverhalten hinzielt: auch dem Unmusikalischen wird das Mitsingen oder zumindest die Vorstellung des Mitsingens dadurch ermöglicht, daß ihn einfachste melodische Fortschreitungen und eingeschlifene, repetierte harmonische Folgen im Gleis des musikalischen Geschehens festhalten. Gestützt auf Vorstellungen, die durch den Text erweckt werden und die hier außer Betracht bleiben, sucht und findet der Hörer des Schlagers klangliche Reize, die ihm die unmittelbare Identifikation gestattet, weil sie keine qualifizierte Höranstrengung fordern. Das Modell des Vereinzelteten und Vereinsamten, der im technisch vermittelten Schlager die Aufhebung seiner Isolierung durch Identifikation mit dem Klanggeschehen findet, wird also auch von dieser Seite her als sinnvoll ausgewiesen...

Die vorzugsweise ungeschulte Singstimme und deren Einbeziehung in einen sozial-musikalischen Background (>Summchor<) erleichtert wiederum auf ihre Art die schon mehrfach angedeutete Identifikation. Der Konsument ist nicht mehr ein einzelner, der einer Darbietung gegenübersteht. Er verwandelt sich durch das Klangereignis selbst in den Angehörigen einer nicht bloß vorgestellten, sondern klingend - also real - erlebten Gemeinschaft, die durch den Background-Chor repräsentiert wird. Dies wieder trägt zur Vorstellung bei, die im Konsumenten erweckt wird, er sei einer von vielen, die am Geschehen teilnehmen und die unter Umständen >auch könnten, was der Solist kann<."

Musik der >einsamen Masse<, Karlsruhe 1968, S. 14-22

Günter Kunert: Verspätete Monologe (FAZ 28.12.1979): "*Kitsch*. Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch ihn entsteht, er in ihr sich ausdrückt und damit als Echtheitsiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzweig ist.

Die übertriebene "Schönheit" des Kitsches, seine suchterursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit resultieren daraus, daß in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine aktive Antinomie, die irrealer Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte, sondern Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, ohne den Würze bedeutenden Tropfen Wehmut im Glase des Lebens. Die Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt.

Blindheit gegen alle Welt ist Voraussetzung für Kitsch, nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen. Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist daran Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, daß wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit momentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Existierens."

»Den 3ten July 1822 Mein Traum:

Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater, u. unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. - Einstmahls führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, u. befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahrelang fühlte ich den größten Schmerz u. die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, u. mein Vater, von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entfloßen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer u. die Bahre versank. - Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmahls in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig u. ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater u. ich entflo. Und zum zweytenmahl wandte ich meine Schritte, u. mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz. Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge u. Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmliche Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie leichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht und festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, u. ehe ich es wähte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; u. ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einem Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt u. liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.

Franz Schubert«

(Zit. nach: Otto Erich Deutsch (Hrsg.): Schubert. Die Dokumente seines Lebens.-Leipzig 1964, 7, S. 158)

Claude Debussy: Prélude

VI Triste et lent (♩ = 44)

pp

p *expressif et douloureux*
ausdrucksvoll und schmerzlich

*Ce rythme doit avoir la netteté sonore
d'un Peuple de paysages triste et glorieux
D'un Peuple qui se réveille au milieu
d'un paysage d'un monde à l'origine
d'un monde à l'origine d'un monde à l'origine
d'un monde à l'origine d'un monde à l'origine*

4 5

m. d.

7 8 9

pp

expressif
ausdrucksvoll

10 11 12

13 14 15

Retenu
zurückgehalten (im Tempo)

16 17 18 19

Cédez

pp

più p

belebend, besondere im Ausdruck
En animant surtout dans l'expression
p *expressif et tendre* ausdrucksvoll und zart (zärtlich)

a Tempo

20 21 22 23

pp

m. d.

immer
sempre pp

Retenu . . . a Tempo

24 25 26 27

pp

wie ein zärtliches und trauriges Bedauern
Comme un tendre et triste regret

28 29 30 31

p

langsam
Plus lent

32 33 34 35

pp

più p

ppp

morendo

(...Des pas sur la neige) (...Schritte im Schnee)

Claude Debussy: (...Des pas sur la neige)

1 Triste et lent (♩ = 44) 2 3 4

pp *p* *piu pp* *expressif et douloureux*

20 *a Tempo* 21 *p* *expressif et tendre* 22 23

pp *Des⁹* *sempre pp*

En animant surtout dans l'expression

Jürgen Uhde/Renate Wieland:

"Eine Schicht { von Debussys "Des Pas sur la neige" } ist vom Gongklang bestimmt, der meist in halben Noten, mit seltenen Unterbrechungen, das ganze Stück unbeirrt durchdringt. Als Einzelton, als Akkord, in tiefer, mittlerer, zuletzt hoher Lage trägt dies oft übersehene Grundelement in seinem tristen Gleichmaß wesentlich zur Charakteristik des musikalischen Bildes bei. Eng verbunden mit diesem Ostinato-Rhythmus ist der der stockenden Schritte. Sie bilden eine eigene Physiognomie aus; gegen den unbeseelten Gang der Halben setzen sie einen subjektiven Impuls: Müdigkeit, ein Nicht-mehr-weiter-Wollen. Das muß die Vorstellung bestimmen: dies Ineinander von gleichgültigem Pendeln und dem Widerspruch dagegen, die Schritte, die dem Metrum gewissermaßen nachhinken. Beidem aber tritt die eigentliche individuelle Klangsphäre der expressiven Melodie gegenüber, wiederum mit eigenem Tonus: in freier Deklamation, fragmentarisch setzt sie aus hoher, aus tiefer Lage wieder und wieder an, kreuzt dabei die anderen Schichten, ist sehnsüchtig bestrebt, sich zu großer Linie zusammenzuschließen, was mißlingt, und eben in solchem Mißlingen gelingt erst jener ohnmächtige, passivische Klang der Melodie. Sie widerspricht sowohl dem Gongelement mit seinem rhythmischen Gleichmaß als auch den metrisch zögernden Schritten: sie will im Grunde überhaupt kein Metrum. Wie voneinander unabhängig wären diese drei Sphären darzustellen, so als redeten sie nicht miteinander, als kommunizierten sie nicht; im Für-sich-sein jeder einzelnen erscheint der Charakter von Verlassenheit, in der Divergenz der drei entsteht der Klang der Weite. Wieder ist der Klang durch Zeit bestimmt; daß das Unvereinbare zuletzt dennoch übereinkommt, begründet sich wesentlich in gemeinsamer Zeittendenz: all dies Ausklingen, Zögern, Deklamieren hört sich gleichsam selber nach."

Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, Bärenreiter, S. 488

Albert Jakobik:

"Die unerhörte Farbigekeit der Musik Debussys erweckt bei einem genaueren Hinhören den Eindruck des Geordneten. Man ahnt eine Gesetzmäßigkeit, deren Grundzüge allerdings zunächst schwer zu bestimmen sind. Beginnen wir beim einfachsten, beim simplen Dreiklang, bei der simplen diatonischen Leiter. Hier fällt, daß Debussy mit Hilfe eines >absoluten< Gehörs für Farbwerte jeden Dreiklang, jede einfache Skala im Sinne eines Ausdrucks-Wertes hört. Dreiklänge, die nach C-Dur gehören, die sich auf Quinten der C-Leiter errichten, stehen im Zeichen des Nüchternen, Gefühlsfernen, auch Klaren, Farblosen - es sind kalte Farben...

Alle einfachen Klänge um Fis-Dur oder Ges-Dur, Cis-Dur oder Des-Dur ... signalisieren das Gegenteil - es sind warme Farben der Liebe, Leidenschaft, Sehnsucht, Emphase...

Ebenfalls eindeutige Symbolkraft haben alle Bildungen, die aus den beiden Ganztonleitern geformt sind: aus der über C mit den Tönen c d e fis gis ais und aus der über Cis mit den Tönen cis dis f g a h. So, wie die Ganztonleitern zur einen Hälfte nach C-Dur gehören (c d e und f g a h), zur anderen Hälfte nach Fis (fis gis ais und h cis dis eis), so gehören alle Bildungen aus den Ganztonleitern in ein seelisches Zwischenreich. ...

ein ... Stück Debussys ist herumgebaut um eine Grundfarbe, die am Anfang und Ende meist besonders deutlich heraustritt - um eine komplementäre Gegenfarbe, durch die sich die Diatonik der Grundfarbe ergänzt zur Vollchromatik aller 12 Töne - um eine offene Vermittlungsfarbe der Ganztönigkeit, die zwischen den beiden Hauptfarben steht. Wir nennen dies Vorhandensein von drei aufeinander bezogenen Grundfarben die Farbpalette des Stücke

In: Claude Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik, Würzburg 1977, S. 10f.

12.
Einsamkeit.

12 Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke
Durch heitre Lüfte geht,
Wenn in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:

So zieh ich meine Straße
Dahin mit tragem Fuß,
Durch helles, frohes Leben
Einsam und ohne Gruß.

Ach! daß die Luft so ruhig,
Ach! daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht.

2 Videos: Bostridge und Hynninen

Goeres: An einigen Stellen des Zyklus tritt Schubert jedoch bekennd aus dem apolitischen Halbdunkel des weltfernen Künstlers heraus. Eine Schlüsselrolle spielt hier - erinnern wir uns: Es handelt sich um das *Schlußlied* der ursprünglich abgeschlossenen ersten Abteilung - die *Einsamkeit*. Zu Anfang wird hier eine Stimmung entfaltet, die zwar ruhig, aber auf seltsame Weise trügerisch ist. Im dritten, vierten und fünften Takt erschallt im Klaviervorspiel wie von ferne ein Ruf, doch erstickt er in der trüben Winterlandschaft. Die Melodie tritt auf der Stelle, Wechselnoten verraten eine innere Bewegung, die nirgendwohin führt. Wieder wird nur ein Ausschnitt der h-moll Skala bedient: Unvermittelt steigt in Takt 24 wie ein böses Omen der D^v - der "Beethovenakkord" - aus dem Baß empor. Tremolo auf D^v (einen Halbton höher) unterlegt die Textzeile "Ach, daß die Luft so ruhig!", und wieder der Ruf, diesmal klar und deutlich, wie im *Lindenbaum* (wir kommen später darauf zurück) und Wiederholung auf "...ach, daß die Welt so licht!". Das klingt wie Hitchcock. Schubert hat hier die trügerische Ruhe des Textes mit musikalischer Gänsehaut versehen, die bitterböse Ironie ist nicht mehr zu überhören. Und nun zeigt sich, welche Geister hier, genau in der Mitte des Liedes bei "ruhig!", gerufen werden: In Takt 28 (3. Takt des Notenbeispiels) bricht es in der Erinnerung auf: Stürme auf der Dominante von c-moll, das ist Revolution a la Beethoven, und dann in C-Dur (Traum- und Erinnerungstongeschlecht) das weinende Elend: Der Schubert-Akkord auf der letzten Achtel von Takt 32 bringt uns abrupt auf den Boden der Realität in h-moll zurück - bei der Wiederholung in Takt 45 sogar mit der Tonraumüberhöhung auf das exponierte fis⁷ (wir sprachen bereits davon). Die Takte 31/32 sind ein

17.
Im Dorfe.

Etwas langsam.

3
cresc. *p*

5
pp Es bel - len die

7
Hun - de, es ras - seln die Ket - ten; es schla - fen die

9
cresc. Men - - schen in ih - ren Bet - ten,

24
wie - der - zu - fin - den, doch wie - der - zu - fin - den auf ih - ren Kis - sen.

27
decresc. *pp*

30
Bellt mich nur fort, ihr wa - - chen

32
Hun - de, läßt mich nicht ruhn in der Schlum - mer.

34
do *p* stun - - del ich bin zu

11
träu - men sich man - - ches, was sie nicht

13
ha - - ben, tun sich im Gu - - ten und Ar - - gen er -

15
le - - ben; und mor - gen

17
rit. *a tempo* früh ist al - les zer - flos - sen -

19
rit. *a tempo* *dimin.* Je nun, je nun, sie haben ihr Teil ge - nossen, und

22
hof - fen, und hof - fen, was sie noch üb - rig lie - ßen, doch

36
En - de mit al - - len Träu - - men, - was

38
will ich un - ter den Schlä - fern säu - - men? Ich bin zu

41
En - de mit al - - len Träu - - men, - was

43
will ich un - ter den Schlä - fern säu - - men?

47

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:

"Es ist nicht zu leugnen, daß in neuerer Zeit - dem Himmel sei's gedankt! - der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so daß es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet..."

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann.

Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allemeuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertönde Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt - dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, daß man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreung entgegen...

Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen nährisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ernstesten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme - von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welten anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an...

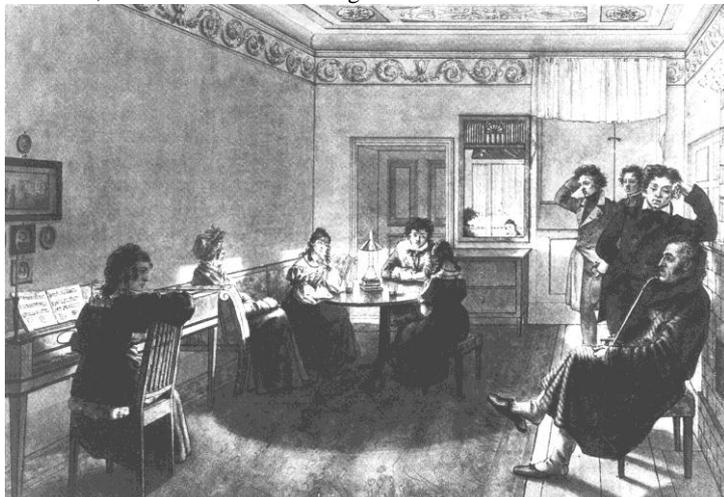
Euch ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer-Marsch und 'Blühe liebes Veilchen' einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, daß der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? ...

Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig...

Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder anderer Kunst ist es auch, daß sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluß auf die zarte Jugend ist... Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, daß sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen.

Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem nur zur Erholung und Zerstreung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen... Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man an ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderbarsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der - Bäume, Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!

Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen,



Salon in der Wohnung Julius Schoppes in der Leipziger Straße 45 in Berlin
Tuschzeichnung eines unbekanntnen Künstlers, um 1816
30 × 38 cm Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. VII 60/189 W

Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren: der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen."

Aus: Gedanken über den hohen Wert der Musik, AmZ 1812. Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 50ff.

Assa fōtida: 'verdorbenes' (=stark abgegangenes) Fleisch;
miscere utili dulce: das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden;

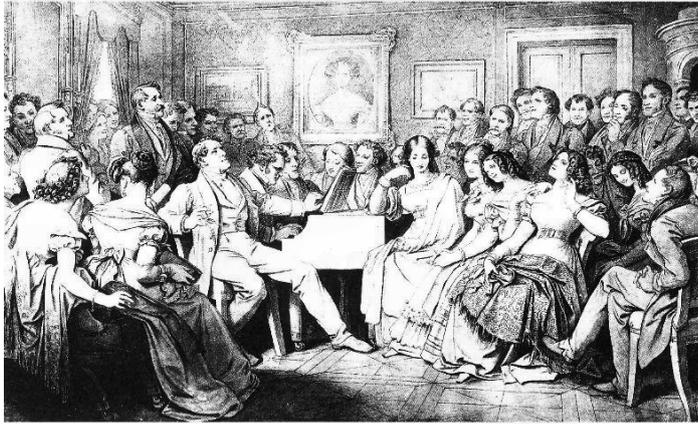


Murki: Baßfigur:

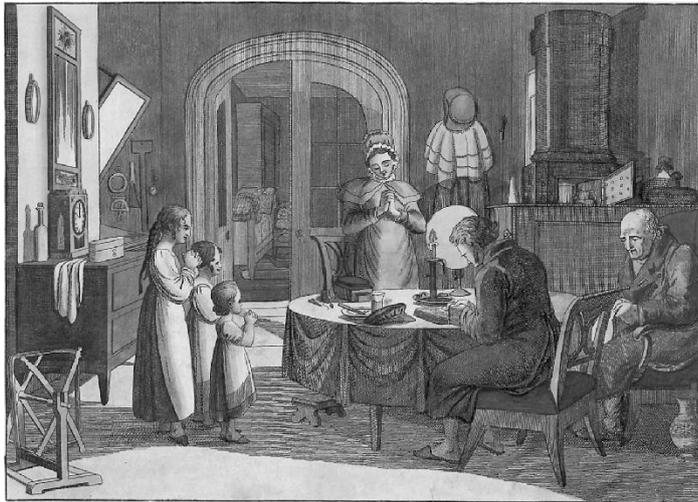
Sanskrita (indisch): die in Regeln gefaßte (Kunst-)Sprache

Haspeln: Garn auf die Spule wickel,

trillen: = drillen, drehen



Ein Schubertabend bei Ritter von Spaun Sepia-Zeichnung (1868)



Das Abendgebet

Johann Michael Voltz: Das Abendgebet, 1823

XI. Hugo Wolf

Sehr langsam und nicht ohne Humor. ♩ = 40. *gefühlvoll*

Wie lan - ge
How oft - en

Blut. Da kommt er e - ben her mit
See here he comes a - long with

sanf - ter Mio - no, und senkt den Kopf - und
gent - le mien and bows his head - and

schon war im - mer mein Ver - lan - gen: ach, wü - re doch ein Mu -
have I prayed in fer - vent mood that a mu - si - cian might -

spleit die Vi - o - li - ne.
plays the vi - o - lin.

— si - kus mir gut! Nun liess der Herr mich.
— my true love do. Now gra - cious Heav'n, in

— mel - nen Wunsch er - lan - gen und schickt mir ei - nen, ganz wie Milch und
— ve - ry flesh and blood - the man of my de - sire hath sent - to

zögernd *(langsamer Triller)*

24

Musikhochschule Köln
Seminar: Musikpädagogik (Bereich C4)
Referat am 13.12.2004
Dozent: H. Wißkirchen
Referentin: Patricia Nohn

Adorno: Hörertypologie

Der Experte:

- erfasst Zusammenhänge
- hört „vergangene, gegenwärtige und zukünftige Augenblicke“ so zusammen, dass sie einen Sinnzusammenhang ergeben
- Berufsmusiker gehören dazu

Der gute Zuhörer:

- hört Zusammenhänge
- ist sich der technischen und strukturellen Implikationen nicht oder nicht voll bewußt
- versteht Musik so, „wie man die eigene Sprache versteht, wenn man von ihrer Grammatik und Syntax nichts oder nur sehr wenig weiß“

Der Bildungskonsument:

- ist gut informiert
- verfügt über eine ausgebreitete Kenntnis der Literatur
- hört keine Strukturen, hat aber „Freude am Verzehr“

Der emotionale Hörer:

- hört mit bildhaften Assoziationen
- will nichts wissen und ist leicht zu steuern
- die Musikindustrie plant ihn ein

Der Ressentimenthörer:

- zieht sich in Sonderbereiche zurück
- andere Musikbereiche fallen aus
- kann es nicht leiden, wenn von der Aufführungspraxis vergangener Zeiten abgewichen wird

Der Jazz-Experte:

- protestiert gegen die offizielle Kultur
- entwickelt eine musikalische Spontaneität, die sich dem „vorgezeichneten Immergleichen“ entgegensetzt
- sie sind sich untereinander uneinig und pflegen ihre besonderen Varietäten

Der Unterhaltungshörer:

- genießt nicht im Sinnzusammenhang
- bei ihm ist Musik eine Reizquelle (Radio) -> Vergleich mit der Süchtigkeit drängt sich auf (Rauchen)
- auf ihn ist die Kulturindustrie geeicht

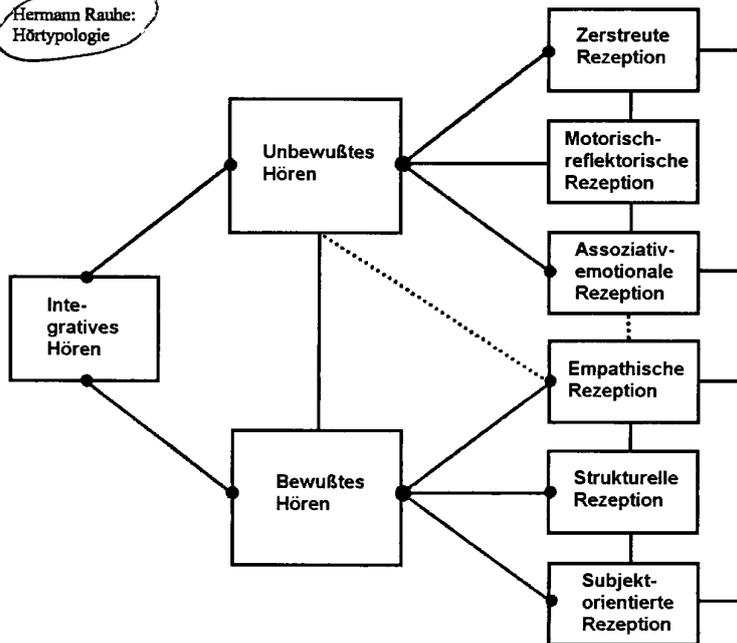
Der Unmusikalische:

- geht auf Schäden in der frühkindlichen Erziehung zurück
- es handelt sich nicht um einen Mangel an natürlicher Anlage

aus: Adorno. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt a/Main. 1968

Hermann Rauhe: Hören und Verstehen

Hermann Rauhe:
Hörtypologie



bedeutet sich auf:

1. Strukturmerkmale der gehörten Musik
2. musikalische „Sozialisation“ des Hörers
3. Situationen, in der die Musik gehört wird

Unbewußtes Hören

- Zerstreute Rezeption: unverarbeitet (scheinbar unaufdringliche Musik, die mit „dezenten“ Schmelzklängen und verschwommenen Backgroundeffekten korrespondiert)
- Motorisch-reflektorische Rezeption: Wippen, Pendeln (unbewußt spontane, körperliche Bewegung)
- Assoziativ-emotionale Rezeption: Erinnerungen, Gefühle („automatische“ Verknüpfung (Assoziation) subjektiv bedeutsamer Erfahrungen, Erlebnisse, Erinnerungen und Gefühle)

Bewußtes Hören

- Empathische Rezeption: bewußtes Hingeben, ganzheitliches Erfassen (überschneidet sich mit der assoziativ emotionalen, man fühlt sich in die Musik ein, um sie intuitiv erleben zu können)
- strukturelle Rezeption: mitdenkend, nachvollziehend (auf die Ganzheit eines Werkes gerichtetes Hören, Erfassen musikalischer Struktur -> Adornos „Experte“)
- subjektive Rezeption: kein Objekt, Spiegel zur Selbsterkenntnis (das gehörte Objekt wird zum Erkenntnisinstrument des sich selbst „betrachtenden“ Wahrnehmungsobjekts)

Integratives Hören

- verbindet das unbewußte mit dem bewußten Hören
- schlägt Brücken zu den Kategorien mehrdimensionalen Verstehens

aus: Hermann Rauhe – Hans-Peter Reinecke – Winfried Ribke: *Hören und Verstehen. Theorie und Praxis im handlungsorientierten Musikunterricht*. München. 1975. S.138ff.

18.
Der stürmische Morgen.

Ziemlich geschwind, doch kräftig.

38.

Wie hat der Sturm zer-ris-sen des Himmels graues Kleid! die
Wol-ken-fet-zen flat-tern um-her in mat-tem Streit, um-her in
mat-tem Streit. Und

10
ro-te Feu-er-flam-men zlehn zwi-schen Ih-nen hin: das
12
nenn ich ei-nen Mor-gen so recht nach mei-nem Sinn! Mein
14
Herz sieht auf dem Him-mel ge-malt sein eig-nes Bild, es
16
ist nichts als der Win-ter, es ist nichts als der Win-ter, der
18
Win-ter kalt und wild!

24.
Der Leiermann.

Etwas langsam.

6
pp
Dri-ben hinterm Dor-fe steht ein Lei-er-mann,
11
und mit starren Fingern dreht er, was er kann.
16
Bar-fuß auf dem Ei-se wankt er hin und her,
21
und sein kleiner Tel-ler bleibt ihm im-mer leer, und sein kleiner Tel-ler
26
bleibt ihm im-mer leer.

31
Kei-ner mag ihn hö-ren, kei-ner sieht ihn an, und die Hun-de knurren
36
um den al-ten Mann. Und er läßt es ge-hen al-le, wie es will,
41
dreht, und sei-ne Lei-er steht ihm nimmer still,
46
dreht, und sei-ne Lei-er steht ihm nimmer still.
51
Wun-der-li-cher Al-ter, soll ich mit dir gehn?
56
Willst zu mei-nen Lio-dern dei-ne Lei-er drehn?

WINTERREISE.

Wilhelm Müller.

Franz Schubert

1. Gute Nacht.

Op. 89.

Mäßig.

7
Fremd bin ich ein-ge-zo-gen, fremd zieh ich wie-der aus. Der
Ich kann zu mei-ner Rei-sen nicht wäh-len mit der Zeit, muß

12
Mai war mir ge-wo-gen mit manchem Blu-men-strauß. Das Mädchen sprach von
selbst den Weg mir wei-sen in die-ser Dun-ke-l-heit. Es zieht ein Mon-den-

17
Lie-be, die Mut-ter gar von Eh-, das Mädchen sprach von Lie-be, die
schat-ten als mein Ge-fähr-te mit, es zieht ein Mon-den-schat-ten als

22
Mut-ter gar von Eh- nun ist die Welt so trü-be, der
mein Ge-fähr-te mit, und auf den wei-ßen Mat-ten such

28
Weg ge-hüllt in... Schnee, nun ist die Welt so trü-be, der Weg gehüllt in
ich des Wil-des... Tritt, und auf den wei-ßen Mat-ten such ich des Wil-des

33
Schnee.
Tritt.

34
Was soll ich länger wei-len, daß man mich trieb hin-aus? Laß ir-re Hunde

40
heu-len vor ih-res Her-ren-Haus! Die Lie-be liebt das Wan-der-n-Gott

45
hat sie so ge-macht- von einem zu dem an-der-n-Gott hat sie so ge-macht.

51
Die Lie-be liebt das Wan-der-n-fein Liebchen, gu-te Nacht,- von

57
ei-nem zu dem an-der-n-fein Liebchen, gu-te Nacht!

63
Will dich im Traum nicht stö-ren, wär

69
schad um dei-ne Ruh, sollst meinen Tritt nicht hö-ren-sacht, sach die Tü-re

74
zul Schreib im Vor-ü-ber-ge-hen ans Tor dir: gu-te Nacht, da-

79
mit du mö-gest se-hen, an dich hab ich ge-dacht.

84
Schreib im Vor-ü-ber-ge-hen ans Tor dir: gu-te Nacht, da-

89
mit du mö-gest se-hen, an dich hab ich ge-dacht, an dich hab ich ge-

94
dacht.

Dessauer Marsch

The musical score for 'Dessauer Marsch' consists of five systems of piano and bass staves. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system continues with mf. The fourth system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system concludes with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Die Grundlage für die im 18. Jh. neuentwickelte Marschmusik im engeren Sinne bildete die Einführung des durch die neuzeitliche Taktik geschlossen marschierender Formationen notwendig gewordenen Gleichschritts durch den Fürsten Leopold I. von Dessau.

Diese Marschmelodie, wurde nachweislich zuerst bei der Siegesfeier der Schlacht bei Cassano 1705 geblasen. Nach der Erstürmung von Turin 1706 wurde Fürst Leopold von Anhalt-Dessau bei seinem Einzug in die Stadt mit diesem Marsch empfangen, welcher seitdem sein Lieblingsmarsch blieb und nach ihm benannt wurde.

Johann Abraham Peter Schultz - "Lieder im Volkston", 1782-1790

The musical score for 'Lieder im Volkston' by Johann Abraham Peter Schultz is in 2/4 time and features three systems of vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are in German and consist of three verses. The first system includes the first three lines of the lyrics. The second system includes the next three lines. The third system includes the final three lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

1. Blü - he, lie - bes Veil - chen, das ich selbst er - zog, Blü - he noch ein
 2. Lot - te mußst du wis - sen, ist mein lie - bes Kind! Sollt' ich Lot - te
 3. Solch ein schmuk - kes Mäd - chen gibt es wei - ter nicht! Zwar hat Nach - bars

Weil - chen, wer - de schö - ner noch! Weißt du was ich den - ke? Lot - ten zum Ge -
 mis - sen, wein - te ich mich blind! Lot - te hat vor al - len Kin - dern mir ge -
 Gret - chen auch ein hübsch Ge - sicht! Doch muß ich's nur sa - gen, wür - de mannich

schen - ke Pflück ich näch - stens dich, Blüm - chen freu - e dich!
 fal - len, Die ich je ge - sehen, das muß ich ge - stehen.
 fra - gen: Möchtest du Gret - chen frein? Si - cher sag ich: Nein!

Franz Schubert: **Der Musensohn.** D 764
Goethe. 1822

Johann Wolfgang von Goethe

Der Musensohn

Ziemlich lebhaft. Op. 92. No 1.

90. *p* *sp*

6
Durch Feld und Wald zu schwei - fen, mein Liedchen weg zu pfei - fen, so geht's von Ort zu

12
Ort, so geht's von Ort zu Ort! Und nach dem Tak - te re - get und nach dem Maß be -

18
we - get sich al - les an mir fort, — und nach dem Maß be - we - get sich al - les an mir

24
fort. Ich

30
kann sie kaum er - war - ten, die er - ste Blum im Gar - ten, die er - ste Blüt am —

36
Baum. Sie grü - ßen mel - ne Lie - der, und kommt der Winter wie - der, sing

42
ich noch je - nen Traum, sing ich noch je - nen, — je - -nen

48
Traum. Ich sing ihn in der Wei - te, auf Ei - ses Läng und Brei - te, da
cresc. *mf*

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So gehts von Ort zu Ort!
Und nach dem Takte reget,
Und nach dem Maß bewegt
Sich alles an mir fort.

Ich kann sie kaum erwarten,
Die erste Blum im Garten,
Die erste Blüt am Baum.
Sie grüßen meine Lieder,
Und kommt der Winter wieder,
Sing ich noch jenen Traum.

Ich sing ihn in der Weite,
Auf Eises Läng und Breite,
Da blüht der Winter schön!
Auch diese Blüte schwindet,
Und neue Freude findet
Sich auf bebauten Höhn.

Denn wie ich bei der Linde
Das junge Völkchen finde,
Sogleich erreg ich sie.
Der stumpfe Bursche blüht sich,
Das steife Mädchen dreht sich
Nach meiner Melodie.

Ihr gebt den Sohlen Flügel
Und treibt durch Tal und Hügel
Den Lieblich weit von Haus.
Ihr lieben holden Musen,
Wann ruh ich ihr am Busen
Auch endlich wieder aus?

Wilhelm Müller

Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern
Dreht er, was er kann,

Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her,
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an;
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann,

Und er läßt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?

John Lennon: Imagine, 1971

Imagine	
Imagine there's no heaven, It's easy if you try, No hell below us, Above us only sky, Imagine all the people living for today...	Stell dir vor, es gibt kein Himmelreich, es ist leicht, wenn du es versuchst, keine Hölle unter uns, über uns nur der Himmel. Stell dir, vor alle Menschen, leben für das Heute.
Imagine there's no countries, It isn't hard to do, Nothing to kill or die for, No religion too, Imagine all the people living life in peace...	Stell dir vor, es gibt keine Länder, es ist nicht schwer zu tun, nichts, wofür man morden oder sterben müßte, und auch keine Religion. Stell dir vor, alle Menschen leben in Frieden.
You may say I'm a dreamer, but I'm not the only one, I hope some day you'll join us, And the world will live as one.	Du magst sagen, ich bin ein Träumer, aber ich bin nicht der einzige. Ich hoffe, du wirst dich eines Tages uns anschließen, und die Welt wird eins sein.
Imagine no possessions, I wonder if you can, No need for greed or hunger, A brotherhood of man, Imagine all the people Sharing all the world...	Stell dir vor, es gibt keinen Besitz, ich staune, wenn du es kannst, keinen Grund für Gier oder Hunger, alle Menschen wären Brüder. Stell dir vor, alle Menschen teilen sich die Welt.
You may say I'm a dreamer, but I'm not the only one, I hope some day you'll join us, And the world will live as one.	Du magst sagen, ich bin ein Träumer, aber ich bin nicht der einzige. Ich hoffe, du wirst dich eines Tages uns anschließen, und die Welt wird eins sein.

I - ma - gine there's no heaven,
It's ea - sy if you try,
A - bove No hell on - be lowus, sky,
I - ma-gine all the peo-ple li-ving for to-day



... nicht allein in der Mythologie der Griechen und ihrer Kulturerben, der Römer, die in Analogie zur griech. Sage die Göttin Harmonia als aus der Vereinigung von Mars und Venus hervorgegangen betrachten, sondern auch in der Mythologie aller anderen Kulturvölker der alten Welt erweist sich der Gedanke der Harmonie als höchst bedeutsam. Er beruht auf der allenthalben verbreiteten dualistischen Vorstellung nach der die Welt ihre Entstehung und ihre Erhaltung dem Wirken zweier polar entgegengesetzter Urkräfte oder Urmächte, einer enharmonischen und einer disharmonischen, verdankt.— Nach chin. Mythos erwächst die Welt aus der Verbindung des *Yang* oder *Tien* (= Himmel, Licht, männliches Prinzip) mit dem *Yn* oder *Ti* (= Erde, Finsternis, weibliches Prinzip). Die Vereinigung von *Yang* und *Yn* erfolgt unter dem Einfluß des harmonischen Hauchs (= *Kiho*), der von der Urquelle allen Lebens (= *Taiki*) ausgeht.

Franz Schubert: Winterreise, Nr. 15, Die Krähe

20 Meinst wohl bald als Beu - te hier mel - nen Leib zu fas - sen?
cresc.

24 Nun, es wird nicht weit mehr gehn an dem Wan - der -

28 sta - . be. Krä - he, laß mich end - lich seh'n Treu - e bis zum
cresc.

32 Gra - . be, Krä - he, laß mich end - lich seh'n

36 Treu - e bis zum Gra - . . . - bel

40 *dimin.*

Etwas langsam.

4 Ei - ne Krä - he war mit mir

8 aus der Stadt ge - zo - gen, ist bis heu - te für und für

12 um mein Haupt ge - flo - gen.

16 Krä - he, wun - der - li - ches Tier, willst mich nicht ver - las - sen?

19. Täuschung.

Etwas geschwind.

mann. Ach! wer wie ich so e - lend ist, g -
 gibt
 20
 gern_ sich hin der bun - ten List, die hin - ter Eis und Nacht_ und
 25
 Graus_ ihm weist_ ein hel - les, wä - mes Haus_ und
 30
 ei - ne lie - be See - le drin - nur Täu - schung
 35
 ist_ für mich Ge - winn!
 39
 39.
 5
 Ein Licht_ tanzt freundlich vor_ mir her, — ich
 10
 folg_ ihm nach die Kreuz und Quer; ich folg_ ihm
 15
 gern, und schis ihm an, — daß es_ ver - lockt den Wan - ders -

J.Haydn: Arie des Lukas (Nr. 32) aus „Die Jahreszeiten“ (1801)

Presto

Hier steht der Wan-d'rer nun ver - wirrt und zwei - fel - haft, wo -

5

hin den Schritt er len - ken soll, wo - hin, wo - hin den Schritt er len - ken soll.

10

Ver - ge - -bens su - cheter den Weg:

15

53

Jetzt sin - ket ihm der Mut,

94

Allegro

Da lebt er wie - der auf, vor Freu - den pocht sein Herz, vor Freu - den pocht sein Herz.

Hier steht der Wand'rer nun
verwirrt und zweifelhaft,
wohin den Schritt er lenken soll.
Vergebens sucht er den Weg;
ihn leitet weder Pfad noch Spur.
Vergebens strengt er sich an,
und wadet durch den tiefen Schnee,
er find't sich immer mehr verirrt.
Jetzt sinket ihm der Mut,
und Angst beklemmt sein Herz,

da er den Tag sich neigen sieht,
und Müdigkeit und Frost
ihm alle Glieder lähmt.
Doch plötzlich trifft sein spähend Aug'
der Schimmer eines nahen Lichts.
Da lebt er wieder auf;
vor Freuden pocht sein Herz.
Er geht, er eilt der Hütte zu,
wo starr und matt er Labung hofft.

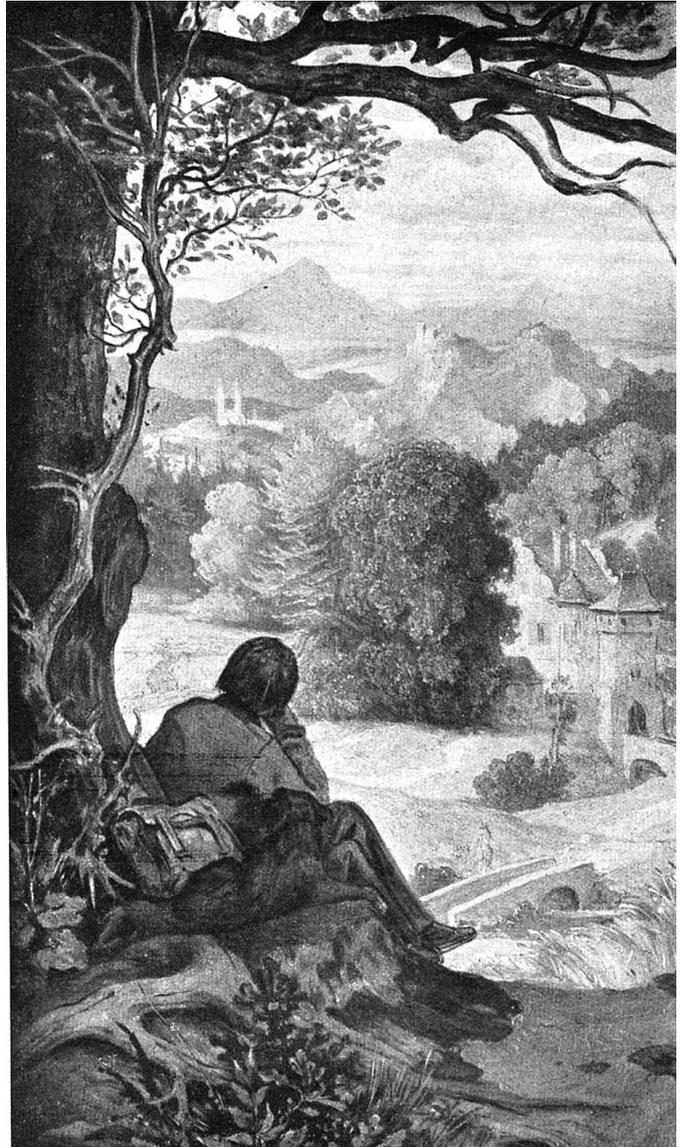
Paul Brandt:

"O Lust, vom Berg zu schauen
 Weit über Wald und Strom,
 Hoch über sich den blauen,
 Tiefklaren Himmelsdom!

So mag es wohl mit den Worten Eichendorffs in der Seele des wohlbestallten Münchener Akademieprofessors geklungen haben, als er diese Erinnerung an die frohen Tage jugendlicher Wanderlust auf der kleinen Holztafel niederschrieb. Ist er doch selbst der Jüngling, der dort unter der Eiche Ränzel, Stab und Hut abgelegt hat und, den treuen Hund zur Seite, sinnend ins Tal hinabschaut. Aber schwerlich wird der Jüngling je mit einem Blick erschaut haben, was der Mann hier von Idealen der wundersamen deutschen Romantik zusammentrug: das altfränkische Schloß drunten mit dem Torturm, den barocken Giebeln und den Baumriesen des Parkes, sagenumwobene Burgen und Ruinen, die von den Zeiten des ritterlichen Mittelalters Kunde geben, endlich die doppeltürmige Kirche als Symbol der ersehnten, durch die Reformation zerstörten Glaubenseinheit. In der Tat, es ist keine wirkliche Landschaft, sondern ein geistiges Erinnerungsbild, das zeitlich und räumlich getrennte Eindrücke zusammenschiebt und mit der rückwärtsgewandten Sehnsucht des Herzens zu einem stimmungsvollen Ganzen verwebt.

Aber damit ist der eigentliche künstlerische Wert des Bildes noch gar nicht einmal berührt. Er besteht in der zwingenden suggestiven Gewalt, den die Vordergrundkulisse mit dem unter der Eiche sitzenden jugendlichen Wanderer auf den Beschauer ausübt. Der Zusammenklang zwischen Mensch und Natur, auf dem der Genuß eines Landschaftsbildes beruht, indem der Beschauer die eigene Seelenstimmung in der Landschaft wiederfindet und leise Zwiesprache mit ihr hält, ist durch ihn gleich von vornherein gesichert, und wir können gar nicht anders, als daß wir uns an die Stelle des gemalten Beschauers versetzen und die Landschaft gleichsam mit seinen Augen und seinen Gefühlen in uns aufnehmen. Diese Suggestion wirkt darum so stark, weil ja doch hier nicht die Landschaft, sondern der Wanderer die Hauptsache ist, weil die Natur ja nur dazu dient, die Stimmung des Menschen, und zwar eine ganz bestimmte, die deutsch-romantische, wiederzugeben."

Ders.: Sehen und Erkennen, Leipzig 1929, S. 394



Moritz von Schwind (einer aus Schuberts Freundeskreis):
 Jüngling, auf der Wandschaft begriffen (Schackgalerie, München, verbrannt)

Caspar David Friedrich:

"Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz ... Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild ... Der Maler soll nicht malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht."

Zit. nach: Große Maler. Berühmte Bilder, Stuttgart 1967, S. 198

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.

13 Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
Mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich,
Was drängst du denn so wunderbarlich,
Mein Herz?

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
Wo ich ein liebes Liebchen hatt',
Mein Herz!

Willst wohl einmal hintersehen
Und fragen, wie es dort mag gehn,
Mein Herz?

13. Die Post.

Etwas geschwind.

38. hoch aufspringt, mein Herz? —

18 was hat es, daß es so hoch aufspringt, mein Herz, —

23 — mein — Herz? — Die

28 Post bringt kei-nen Brief für dich. Was drängst — du denn so wun-der-lich, mein Herz, — mein Herz? — Die

33 lich, mein Herz, — mein Herz? — Die

38 Post bringt kai-nen Brief für dich, mein Herz, — was drängst du denn so wun-derlich, mein Herz, — mein Herz? —

43 wun-derlich, mein Herz, — mein Herz? —

38. hoch aufspringt, mein Herz? —

18 was hat es, daß es so hoch aufspringt, mein Herz, —

23 — mein — Herz? — Die

28 Post bringt kei-nen Brief für dich. Was drängst — du denn so wun-der-lich, mein Herz, — mein Herz? — Die

33 lich, mein Herz, — mein Herz? — Die

38 Post bringt kai-nen Brief für dich, mein Herz, — was drängst du denn so wun-derlich, mein Herz, — mein Herz? —

43 wun-derlich, mein Herz, — mein Herz? —

48
Nun ist, die Post kommt aus der Stadt, wo

53
ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein Herz!

58
wo ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein Herz!

62
Willst wohl ein - mal hin - ü - ber - sehn und fra - gen, wie es dort mag gehn, mein Herz?

66
Willst wohl ein - mal hin - ü - ber - sehn und fra - gen, wie es dort mag gehn, mein Herz?

72
wie es dort mag gehn, mein Herz, - - - - -

77
willst wohl ein - mal hin - ü - ber - sehn, mein Herz, - - - - -

82
und fra - gen, wie es dort mag gehn, mein Herz, - - - - -

86
mein Herz?

90
mein Herz?

Didaktische Prinzipien (Modell: Schubert, Die Forelle):

den Schülerhorizont treffen:

- Rap als Anknüpfungspunkt für „Lyrik“, gereimte, rhythmisierte Sprache
- Schüler aktiv werden lassen: sprechen, singen, elementar musizieren
- Assoziationen, Meinungen, Hörerlebnisse zur Geltung kommen lassen, nicht ausschließlich musikimmanent-theoretisch arbeiten
- Problemorientierung: Fragen nach dem Warum, dem Sinn und der Bedeutung der musikalischen Gestalt und einzelner Gestaltelemente
- den sachlichen Anspruch (vor allem im musiktheoretisch-systematischen Bereich) mit Blick auf die Möglichkeiten (Voraussetzungen) der Schüler reduzieren, und sich auf die eigentlich ästhetischen Aspekte (Aisthesis = Wahrnehmung, Empfindung, Erleben) konzentrieren: Welchen Sinn, welche Bedeutung hat die Sache (für die damaligen Hörer, für mich, für andere ...)

Methodische Zugriffe:

Verfremden:

- Gedicht als Rap sprechen
- Teilelemente des Ganzen isolieren (nur Melodie, nur Gitarre- / Begleitung, nur 1. Strophe)

Vergleichen:

- den erarbeiteten Teil (1. Strophe) mit anderen Teilen vergleichen. Die Varianten des Forellenmotivs vergleichen. (Jedes Erkennen ist mit einem Vergleichsakt verbunden.)
- die eigene Deutung (das eigene Erleben) mit der (dem) anderer (Mitschüler, Deutungen in der Sekundärliteratur ...) konfrontieren

Veranschaulichen:

- ein Unterrichtsgespräch (z.B. in Tabellenform) an der Tafel fixieren
- einen Formverlauf visualisieren (vgl. S. 6)
- musikalisch ‚veranschaulichen‘ (immer wieder hören, das Angesprochene zum Klingen bringen)

Musikalische Analysekatoren:

Melodie:

- sprachnah:
rezitierend, deklamierend, den Sprachduktus nachzeichnend = ‚realitätsnah‘(?)
- sprachfern(er):
musikalischen Gesetzen folgend, liedhaft (mit kleinen Melismen), Wiederholungen / Korrespondenzen = ‚abgehoben‘ (?)
- Dreiklangsmelodik: Ursprung: Obertonreihe / Naturtonreihe ventilloser Blasinstrumente; Bedeutung: Fanfare, Militär (bei entsprechender Rhythmik), Jagd, „Natur“ ...

Satz:

- Bordun, Stehen im Klang = ‚alte Volksmusik‘ (übertragen: ‚Naturzustand‘), statisch, im-Einklang-sein
- Akkordwechsel (Kadenzharmonik), harmonisches Tempo (langsamer oder schneller Harmoniewechsel) =: Ruhe / Unruhe u. ä.
- konsonant – dissonant = positiv – negativ, schön – häßlich, gut – böse, Entspannung – Spannung

Musikalische Figuren:

- Tirata (schnelle Tonleiter auf oder abwärts, von tirare = ziehen werfen, abfeuern) = schnelle Bewegung, Pfeilwurf, Blitz u.v.a., hier (Textbezug): „schoß“, „wie ein Pfeil“, Figur der Forelle
- Tremolo = ‚Zittern‘ → Angst, Beklemmung, Spannung ...

Interpretation/Deutung:

- Konsistenzprüfung: Läßt sich eine Deutung – z.B. die Deutung der Sextolenfigur als Forellenbewegungsmotiv - im Gesamtkontext durchhalten? In diesem konkreten Fall läßt sich das an den Veränderungen des Motivs und seinem Verschwinden belegen, denn sie entsprechen genau der entsprechend veränderten Situation im Text.

Modell „Frühlingstraum“

1. Hören der instrumentalen Version (Zimmermann/Höll). Dabei Assoziationen / Beobachtungen aufschreiben (Perzept).

2. Sammeln der Ergebnisse:

I Leben Tanz beschaulich, harmonisch jugendlich-frisch 6/8, schnell, Dur weich Liebestraum	II Tod - energisch dramatisch scharfe Harmonie, staccato Zerstörung, Chaos	III Trauer Schmerz Ruhe, Melancholie - langsam, 2/4 „Choral“ Trauer
---	--	--

auffallend:

- Die Teile stehen ohne irgendeine Verbindung beziehungslos nebeneinander (Generalpausen).

Die Deutungen in den einzelnen Spalten enthalten keine Widersprüche, sprechen also für die Suggestivität der Komposition.

3. Bezug zum Text.

I + IV Traum vom Frühling (= Liebe)	II + V Realitätsschock („Winter“)	III + VI „Eisblumen“ = Verbindung der beiden gegensätzlichen Strophen. Eis = Winter, Realität, Blumen = Frühling, Liebe. Schwebezustand: einerseits Melancholie wegen der Zerstörung des Traums, andererseits (hoffnungslose?) Sehnsucht nach den bunten Blumen.
--	--------------------------------------	---

4. Analyse und Interpretation der Musik: Welche Mittel erreichen die oben skizzierten Deutungen und Assoziationen?

I + IV Siciliano (punktierter 6/8tel-Rhythmus) = Tanz, Volkslied volksliedhafte Melodie und Begleitung (gitarrenartig) = Harmonie hohe Lage des Vorspiels Dur	II + V dissonante Akkordschläge (=Schicksalsschläge) extreme Dynamik: p bis ff („Aufschreie“) Tremolo = Beklemmung, Angst deklamatorische Melodik Moll	III + VI extrem ruhige Faktur, gleichmäßige rhythmische Bewegung (Herzschlag?), das lyrische Ich wird auf seine kreatürliche Körperfunktion zurückgeworfen; weiches Klangbild (Dur), aber ‚erstarrt‘: über weite Strecken wird ein Spitzenton repetiert. Die plötzliche Wendung nach Moll wirkt melancholisch. Die einzige expressive Figur steht am Schluß des Vokalparts (cresc. - decrsc. = Sehnsuchtsgeste - Resignation). Das kurze Nachspiel repetiert in tiefer Lage die leere Oktave des Strophenanfangs: Zeichen eines Versinkens in innerer ‚Leere‘.
---	---	---

Die isolierten Teile entsprechen der Unlösbarkeit des Problems. Für das lyrische Ich ist es unmöglich, sein Leben in ‚Form‘ zu bringen.

Musikalische Figuren:

Tremolo: wörtlich ‚Zittern‘ (vgl. die ‚zitternde‘ Handbewegung beim Ausführen des Tremolos am Instrument), übertragen: inneres Zittern, Angst, Anspannung ...

Dur-Moll-Wechsel: Umfärbung, Abschattierung ins Dunkle, Negative

Modell „Frühlingstraum“

1. Hören der instrumentalen Version (Zimmermann/Höll). Dabei Assoziationen / Beobachtungen aufschreiben (Perzept).

2. Sammeln der Ergebnisse:

I Leben Tanz beschaulich, harmonisch jugendlich-frisch 6/8, schnell, Dur weich Liebestraum	II Tod - energisch dramatisch scharfe Harmonie, staccato Zerstörung, Chaos	III Trauer Schmerz Ruhe, Melancholie - langsam, 2/4 „Choral“ Trauer
---	--	--

auffallend:

- Die Teile stehen ohne irgendeine Verbindung beziehungslos nebeneinander (Generalpausen).

Die Deutungen in den einzelnen Spalten enthalten keine Widersprüche, sprechen also für die Suggestivität der Komposition.

3. Bezug zum Text.

I + IV Traum vom Frühling (= Liebe)	II + V Realitätsschock („Winter“)	III + VI „Eisblumen“ = Verbindung der beiden gegensätzlichen Strophen. Eis = Winter, Realität, Blumen = Frühling, Liebe. Schwebezustand: einerseits Melancholie wegen der Zerstörung des Traums, andererseits (hoffnungslose?) Sehnsucht nach den bunten Blumen.
--	--------------------------------------	---

4. Analyse und Interpretation der Musik: Welche Mittel erreichen die oben skizzierten Deutungen und Assoziationen?

I + IV Siciliano (punktierter 6/8tel-Rhythmus) = Tanz, Volkslied volksliedhafte Melodie und Begleitung (gitarrenartig) = Harmonie hohe Lage des Vorspiels Dur	II + V dissonante Akkordschläge (=Schicksalsschläge) extreme Dynamik: p bis ff („Aufschreie“) Tremolo = Beklemmung, Angst deklamatorische Melodik Moll	III + VI extrem ruhige Faktur, gleichmäßige rhythmische Bewegung (Herzschlag?), das lyrische Ich wird auf seine kreatürliche Körperfunktion zurückgeworfen; weiches Klangbild (Dur), aber ‚erstarrt‘: über weite Strecken wird ein Spitzenton repetiert. Die plötzliche Wendung nach Moll wirkt melancholisch. Die einzige expressive Figur steht am Schluß des Vokalparts (cresc. - decrsc. = Sehnsuchtsgeste - Resignation). Das kurze Nachspiel repetiert in tiefer Lage die leere Oktave des Strophenanfangs: Zeichen eines Versinkens in innerer ‚Leere‘.
---	---	---

Die isolierten Teile entsprechen der Unlösbarkeit des Problems. Für das lyrische Ich ist es unmöglich, sein Leben in ‚Form‘ zu bringen.

Musikalische Figuren:

Tremolo: wörtlich ‚Zittern‘ (vgl. die ‚zitternde‘ Handbewegung beim Ausführen des Tremolos am Instrument), übertragen: inneres Zittern, Angst, Anspannung ...

Dur-Moll-Wechsel: Umfärbung, Abschattierung ins Dunkle, Negative