

R 21 586 F

ZfMOP

Zeitschrift für Musikpädagogik

Heft 49 März 1989

Klavierliedanalyse

**Franz Schubert:
Der Tod und
das Mädchen**



**Vom Mönchsgesang zum Protestsong ·
Friedrich Kalkbrenner · Verlorene Ganzheit**

Gustav Bosse Verlag

Didaktische Grundsätze der Klavierliedanalyse in der gymnasialen Oberstufe

Franz Schubert: Der Tod und das Mädchen

Mitdenkendes Hören und Analysieren/Problemorientierung

Ein wesentliches Kennzeichen eines verständnisvollen Umgehens mit Musik ist das mitdenkende, mit"komponierende" Hören und Analysieren. Aktiver Mitvollzug eines musikalischen Ablaufs ist immer durch eine Folge von Vergleichsakten gekennzeichnet: Aus dem bisher Gehörten wird das Kommende, wenn auch noch so vage, entworfen, und dieser Entwurf wird dann mit der realen Fortführung der Komposition verglichen. Aus der Erfüllung bzw. Enttäuschung der Hörerwartung ergibt sich der ästhetische Reiz. Ein solches Gespräch mit dem Kunstobjekt läuft beim Hören meist unbewußt ab, bei der Analyse muß es ins Bewußtsein gehoben werden, ja, solche Vergleichsakte müssen geradezu inszeniert werden, um bestimmte Erkenntnisse zu stimulieren oder zu verfeinern. Es gilt, die automatische Wahrnehmung zu durchbrechen, die Komposition nicht als selbstverständlich hinzunehmen, sondern in ihren individuellen Besonderheiten zu erfassen. Das setzt auf einer gehobenen Stufe natürlich umfangreiche Kenntnisse und Erfahrungen, also ein umfangreiches "Vergleichsmaterial" voraus. Aber auch im Unterricht lassen sich auf etwas allgemeinerer Ebene Erfahrungen und Vorstellungen der Schüler einbringen und methodisch nutzen. Aus der Vielfalt der Möglichkeiten seien einige am Beispiel von Schuberts "Der Tod und das Mädchen" exemplifiziert:

Reflexion über Möglichkeiten der Vertonung

Der Text des Gedichtes wird befragt hinsichtlich der in ihm liegenden Möglichkeiten der Vertonung:

Welche musikalisch analog abbildbaren Wörter, Vorstellungen oder Vorgänge enthält der Text?
- "schlafen"

Welche Affekte sind musikalisch analog oder auf Grund festgelegter Topoi codierbar?
- Aufregung, "wild", Ruhe, "sanft"

Welche formalen oder inhaltlichen Gelenkstellen sind in Musik übersetzbar?
- "nicht wild"

Welche Besonderheiten des Sprechdukts sind in der Musik nachahmbar oder intensivierbar? Wie

Eine solche Reflexion über Möglichkeiten der Vertonung geht aus von den "Bildern", affektiven und

müßte bzw. könnte der Text gesprochen werden (Tempo, Rhythmus, Metrum, Lage, Tonhöhenverlauf, Dynamik)?

- Hektik der 1. Str. (Jamben, Pausen, gezackter, unregelmäßiger Rhythmus, große Intervalle, hohe Stimmlage, forte) im Gegensatz zur Ruhe der 2. Strophe (langsamer, gleichmäßiger, Tonschritte, tiefe Lage, piano u. ä.)

Wie ist der Text formal und inhaltlich gegliedert? Welche musikalische Form könnte dem gerecht werden?

- Antithetische Figur (1. Strophe - 2. Strophe), Streitgespräch: Mädchen - Tod, erregte Abwehr, ruhig-beschwichtigende Argumentation

Wie könnte ein Ambiente, ein situativer Kontext aussehen, der durch die Musik zusätzlich suggeriert werden kann?

- "Szene" statt bloßer "Streitrede". So könnte z. B. im Vorspiel dargestellt werden, wie das Mädchen sich unbeschwert nähert und plötzlich voller Entsetzen dem Tod begegnet.

Welche Grundstimmung oder Grundaussage steht hinter den einzelnen "Bildern" des Textes? Wie läßt sie sich von der Musik präsent halten und intensivieren? (Perpetuierung von "Zeichen" - Spielfiguren, Motiven, rhythmischen Figuren, Formteilen, Strophen u. ä. - durch Wiederholung, Sequenzierung, Variantenbildung oder Variation ist ja eines der wesentlichsten Gestaltungsprinzipien der Musik überhaupt. Auch in der Romantik ist das Strophenlied immer noch das Urbild des "Liedes"!)

Wegen der Gegensätzlichkeit der beiden Strophen bzw. Personen scheidet die Möglichkeit des Strophenliedes hier ganz aus. Eine einheitliche "Grundierung" des Ganzen wäre eventuell vorstellbar: die Macht und Überlegenheit des Todes könnte dadurch versinnbildlicht werden, daß eine ruhige, gleichbleibende "Musik des Todes" (z. B. ein bestimmter Rhythmus, eine bestimmte harmonische Formel oder eine geisterhaft-dunkle Begleitfigur) immer, wenn auch nur im Hintergrund, präsent gehalten wird. (Dazu hat die Musik ja die Möglichkeit auf Grund ihrer Fähigkeit, einzelne Stimmen und einzelne Komponenten wie Rhythmik, Harmonik, Melodik, Dynamik usw. relativ unabhängig voneinander zu gestalten.)

situativen Gegebenheiten sowie den übergreifenden Sinnbezügen des Textes und versucht von da

aus Kompositionserwartungen zu formulieren. Ziel ist die Entwicklung eines Fragehorizontes, der für die Analyse und Interpretation Ohren, Augen und Gedanken schärft, der neugierig macht und von daher auch der Motivation förderlich ist. Solche Hypothesen können verschiedene Konkretisierungsgrade haben. Einen mittleren Konkretisierungsgrad zeigt das folgende Beispiel aus dem Unterricht:

1. Strophe

Moll
schneller, unregelmäßiger
Rhythmus
unruhig gezackte,
überwiegend aufsteigende
Melodik
forte
hohe Lage

2. Strophe

Dur
ruhiger, gleichmäßiger
Rhythmus
unbewegliche Melodik,
Tonwiederholungen
piano
tiefe Lage

Die Kompositionserwartungen können sich auch auf einzelne Details beziehen. Z. B. könnte man mit der ersten Zeile des Gedichts beginnen und von den Schülern eine eigene Melodie dazu erfinden lassen. Dabei kommt es zu einer Diskussion über die Angemessenheit verschiedener Lösungen, durch die Problembewußtsein und Sensibilität gefördert werden.

Besonders interessant für den Unterricht ist eine Variante dieses Verfahrens, die man - wie die entsprechenden Übungen im Fremdsprachenunterricht - als Ersatzübung bezeichnen könnte. Im Sprachbereich dienen solche Übungen dazu, durch den Vergleich alternativer Formulierungen für den gleichen oder ähnlichen Sachverhalt das Sprachgefühl zu schärfen. In der Musik wird der gleiche Effekt erzielt: Die Lösung des Komponisten wird in ihrem speziellen Profil, in ihrer Nuancierung schärfer wahrgenommen und dadurch der Deutung zugänglicher. Im Unterschied zu den bisherigen Beispielen geht es hier nicht um ein "Vordenken", sondern um ein "Weiterdenken" eines Schubertschen Ansatzes.

Ein Beispiel aus dem Unterricht:

Der Anfang der 1. Strophe (T. 1 -3) wird den Schülern vorgegeben. Zu dem nachfolgenden Text: "-mann! Ich bin noch jung" sollen sie eine eigene Melodie finden.

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

Vor - ü - ber, ach, vor - ü - ber! geh,
→ Schülerlösung
wil - der Kno - chen - mann! Ich bin noch jung,

Die Schülerlösung wird diskutiert: Sie erscheint in verschiedener Hinsicht als sinnvoll im Sinne einer konsequenten Weiterführung des Schubertschen Ansatzes: Die Aufwärtsbewegung bei Schubert, die die abwehrend erhobene Hand des Mädchens nachzeichnet, wird fortgesetzt. Das Wort "jung" - ihre Jugend führt das Mädchen als Hauptargument gegen den Tod ins Feld - wird als Spitzenton sozusagen herausgeschrien. Das diatonische Aufwärtsschreiten und der abschließende Sprung verdeutlichen die Entschlossenheit ihres Widerstandes.

Auf der Folie dieser Eigengestaltung spricht Schuberts Fassung plötzlich deutlich:

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

Das Sprechtempo wird bei ihm verlangsamt, das Ausbrechen aus dem Oktavrahmen $d^1 - d^2$ mißlingt, das e^2 geht nämlich aus der Tonart d-Moll heraus, weist nach unten, es markiert die Umkehrung des Trends: Das Mädchen kann seinen Trumpf "ich bin noch jung" (mit dem sprachlichen Höhepunkt auf dem letzten Wort) nicht mehr voll ausspielen, er wird ihr sozusagen aus der Hand genommen. Schubert läßt also hier schon den Widerstand des Mädchens erlahmen.

Die bisherigen Beispiele stehen vor dem Hintergrund einer relativ vordergründigen Analyse und Deutung des Textes, wie sie sich für Schüler zunächst anbietet: Es wird abgehoben auf die Antithetik der Strophen, die Unversöhnlichkeit der Gegensätze, die Anlage als Streitgespräch, bei dem der Tod die Anwürfe des Mädchens Punkt für Punkt aufgreift und widerlegt. Der Vorteil dieser wahrscheinlich den Claudius-Text doch verkürzenden Interpretation liegt in der Überraschung, die bei einer solchen Hörerwartung Schuberts Vertonung bietet.

Möglich ist auch ein Einstieg über komplexere oder unterschiedliche Deutungen des Textes. Man könnte z. B. gegen die obige Deutung des Gedichts, nach der der Tod noch die mittelalterlichen Züge einer schrecklichen, unerbittlichen Macht trägt, die ganz andere Deutung des Gedichts durch Joachim Fest stellen (vgl.

Materialien Nr. 1). Die Höraufgabe würde dann lauten: Welche der beiden Auffassungen kommt der Schubertschen Vertonung näher? oder (wenn nur der Text von Fest als Ausgangsbasis genommen wird): Versteht Schubert den Text genauso wie Fest?

Eine Variante bzw. Ergänzung dieses Verfahrens wäre die Heranziehung unterschiedlicher bildnerischer Totentanzdarstellungen (vgl. Materialien Nr. 2).

Solche Texte und Bilder haben auch die Funktion, den Schülern die existentielle Dimension des Gedichts und der Vertonung ins Bewußtsein zu heben und dadurch das Erlebnis zu vertiefen. Verdeutlichen kann man diesen existentiellen Bezug auch mit biographischen Hinweisen auf Schuberts Verhältnis zum Tod, etwa mit Hilfe des Textes von Hans Jaskulsky (vgl. Materialien Nr. 3).

Allen bisher skizzierten Ansätzen ist gemeinsam, daß sie problemorientiert sind, daß sie von Fragen ausgehen. Interpretieren heißt ja nach Gadamer, die Fragen zu finden, auf die das Werk die Antwort ist. Neben semantischen können auch ästhetische Problemfragen gestellt werden, z. B.:

Wie ist das Formproblem zu lösen? (Zwei gegensätzliche Strophen ergeben doch keine in sich geschlossene musikalische Form.)

Eine Möglichkeit wäre, einen kontinuierlichen Übergang von der 1. zur 2. Strophe zu gestalten, dadurch würde ein harter Schnitt zwischen den beiden Gegensätzen vermieden. Die psychologische Situation des Mädchens (Auflehnung - Nachgeben) könnte z. B. durch *decresc.*, absinkende Melodik und verlangsamte rhythmische Bewegung illustriert werden. Aber auch das reicht noch nicht. Es bleibt die Inkongruenz zwischen Anfang und Schluß. Auf die Schubertsche Lösung des Formproblems darf man also gespannt sein.

Die Formulierung von Kompositionserwartungen und das Reflektieren der daraus sich ergebenden kompositorischen Probleme dient dazu, den Blick zu schärfen für die Wahrnehmung des Besonderen der Lösung des Komponisten. Sie sollten daher nicht als Selbstzweck betrachtet und allzu präzise gefaßt werden. Unterschiedliche Lösungen sollten nebeneinander stehen bleiben und nicht "ausdiskutiert" werden. Ein allzu rigider Streit um verschiedene Lösungsvorschläge könnte gerade die Offenheit für evtl. ganz andere Lösungen blockieren.

Methodenbewußtes Analysieren

1. Entwerfen von Lösungsstrategien:

Die ersten Ergebnisse bei dem Vergleich von eigener Erwartung und Komponistenlösung sind Detailbeobachtungen und erste Detaildeutungen, vielleicht auch schon erste Umrisse eines Kompositionskonzeptes. Wichtig ist, daß man sich in diesem Stadium bewußt bleibt, daß es sich um vorläufige Ergebnisse handelt, die erst noch vervollständigt und überprüft werden müssen. Man hüte sich auch, sich gleich in einem Wust von Einzelheiten zu verlieren. Deshalb ist es empfehlenswert, von einer Höranalyse auszugehen, um so von vornherein die Zahl der Beobachtungen zu begrenzen und den Blick freizuhalten für wesentliche Strukturen. Erst nach Klärung der Untersuchungsrichtung, also nach der Formulierung von Fragen an das Stück oder von Hypothesen, wird dann der Notentext zum Zweck der genauen Überprüfung und Aufarbeitung herangezogen.

2. Zu-Ende-Fragen / Stimmigkeitsprüfung

a) in einzelnen Parametern

Detailbeobachtungen und Detaildeutungen müssen einer Stimmigkeitsprüfung unterzogen werden. Die Beobachtung, daß das Nachspiel eine Dur-Variante des Vorspiels darstellt, und die Deutung dieses Phänomens als Zeichen der Umwertung des Todes ist zwar plausibel, dennoch sollte man sich damit nicht zufrieden geben, sondern weiter fragen, z. B.: Wenn das stimmt, müßte das nicht Auswirkungen im Stück haben? Das Aufstellen der These "Moll = Tod als finstere vernichtende Macht, Dur = Tod als Freund, als Erlösung" muß also dahin führen, daß diese Einzelbeobachtung im Bereich der Harmonik zu Ende gedacht wird, indem der Modulationsplan des Stückes insgesamt unter diesem Aspekt in den Blick genommen wird. Dann sieht man plötzlich, wie eine allmähliche Aufhellung schon bei der Abwehr des Mädchens zu beobachten ist. Die Antithetik wird aufgebrochen, ein harmonischer Prozeß wird sichtbar, der eine psychologische Entwicklung nachzeichnet und verdeutlicht. Bei noch genauem Hinsehen zeigt sich, daß die harmonische Entwicklung nicht nur global mit der inhaltlichen Entwicklung korrespondiert, sondern daß die harmonischen Gelenkstellen genau an den entsprechenden Textstellen plaziert sind. So ist der Ton "h" (G7) auf das Wort "nicht" eben nicht nur eine "logische" Station (Dominante zur tP F) auf dem Wege der Aufhellung von d nach D, sondern zugleich ein Synchronpunkt: die Aufhebung des für d-Moll kennzeichnenden Tons "b" auf das Wort "nicht" markiert genau den Wendepunkt in der Bewertung des Todes. Wieder sollte man die Spur, auf die man gestoßen ist, weiter verfolgen: Gibt es noch andere Synchronpunkte zwischen Text und Harmonik? Auffallend sind:

- die verminderten Septakkorde auf "wild" und "bin" (dem Höhepunkt der verzweifelten Abwehr),
- der C⁷-Akkord als Gelenk zu F-Dur genau auf "Lieber!", also der Stelle, wo das Mädchen beim Zusammenbruch ihres Widerstandes als letztes Mittel die Schmeichelei einsetzt,
- das D-Dur genau auf dem Wort "schlafen", wobei nach der voraufgehenden Doppeldominante E⁷ (genau auf "sanft!") die D-Dur-Kadenz als ein "Zurücksinken" erlebt wird.

Die Beispiele zeigen: Man darf sich nicht zu schnell zufrieden geben. Die Musik "spricht" meist konkreter, ist in der Regel bedeutungsschärfer semantisiert, als man erwartet. Wenn schon im Werbespot der Komponist seine Mittel genau kalkuliert, wieviel mehr gilt das für eine so differenzierte und dichte Kunstform wie das Klavierlied Schuberts!

b) in der Vernetzung der Parameter

Solche an einem Parameter gewonnenen Ergebnisse müssen nun weiter auf ihre Konsistenz hin geprüft werden, indem man andere Parameter daraufhin befragt, inwieweit sie diese Deutungen stützen. In den anderen Parametern (Dynamik, Tonhöhenverlauf, rhythmischer Ablauf, tonräumliche Gesamtdisposition u. a.) wird also in ähnlicher Weise nach Korrespondenzen zum Text gesucht, wie es für den harmonischen Bereich dargestellt wurde. Dabei zeigt sich, daß die entscheidenden Stellen meist in mehreren Parametern Änderungen aufweisen: So ist der schon erwähnte Wendepunkt bei "nicht" in drei Parametern semantisiert: in der Harmonik (Übergang nach Dur: "Aufhellung"), in der Tonhöhenkurve (erste Aufwärtsbewegung in der "Todes"strophe: "Aufhellung"), und in der Singart (einziges Melisma im ganzen Lied: "Belebung", "freundliche Geste"). Es gilt also, eine möglichst vernetzte Stimmigkeit der Deutung zu erreichen. Das bedeutet allerdings nicht, daß im Unterricht die Analyse immer "vollständig" sein muß. Das Gegenteil ist der Fall. Eine Analyse, die nach den vorgestellten heuristischen Verfahren durchgeführt wird, führt zu so zahlreichen und komplexen Ergebnissen, daß für den Unterricht unbedingt eine exemplarische Akzentuierung und Reduzierung erforderlich ist. Ein Weniger - an stofflichen Details und an Untersuchungsaspekten, nicht an Problemorientierung und Methodenklarheit - ist für den Schüler meist ein Mehr.

c) nach dem Modell: Grundkonstellation / Modifikation bzw. Aufbrechen der Grundkonstellation

Musik folgt immer in irgendeiner Form den Prinzipien der Wiederholung, der Abwandlung und des Kontrasts, also dem Schema Aufbau eines Musters - Modifikation bzw. Aufbrechen des Musters". Am einfachsten ist das bei unserem Beispiel am Rhythmus zu erkennen. Das gesetzte Grundmuster "Todesrhythmus" (♩ ♪ ♪) durchzieht (in der Begleitung) fast das gesamte Stück, das Kon-

trast"muster" erscheint nur bei der ersten wilden Abwehr des Mädchens. Modifikationen dieser Rhythmen lassen sich in der Singstimme vor allem in der Phase des Nachgebens des Mädchens beobachten, wo auch rhythmisch ein Übergang vom Abwehrrhythmus des Mädchens in den Todesrhythmus stattfindet. (Der Rhythmus von "Geh, wilder Knochenmann!" entspricht schon dem "du schön und zart Gebild".)

Eine Alternative zu dem oben skizzierten Vorgehen nach einzelnen Parametern ist die komplexe, also immer verschiedene Parameter verbindende Analyse nach einzelnen Phasen. Dabei ist das Modell "Grundkonstellation(en) - Modifikation(en) -Kontrastbildung" besonders wichtig. Es gilt zunächst, die Stellen in dem Lied aufzufinden, wo die Grundkonstellation, der "Erfindungskern" (Eggebrecht) - im vorliegenden Fall also die kontrastive musikalische Charakterisierung der beiden Personen - am reinsten sich zeigt, dann, diese Grundkonstellation in den wesentlichen Parametern zu definieren, schließlich, die Entwicklung, Veränderung und Verquickung dieser Grundmodelle in den verschiedenen Phasen zu beschreiben und mit Blick auf die jeweiligen Textaussagen zu deuten. Ein solches Vorgehen ist vor allem auch in Klausuren hilfreich, denn es bietet die Möglichkeit, in der Aufgabenstellung den Schüler auf die richtige Spur zu setzen, damit er überhaupt einen fruchtbaren Zugang zu dem Gegenstand und einen klaren Weg durch das Dickicht der vielen möglichen Einzelbeobachtungen finden kann. (Das ist ja das immer wieder zu beobachtende Grundproblem für den Schüler in der Klausur.) Erleichtert wird dadurch auch die gedankliche Ordnung bei der Darstellung der Ergebnisse (vgl. das Klausurbeispiel, Materialien Nr. 4).

In der Klausur sollte dem Schüler auch eine kurze Gedichtinterpretation gegeben werden, in der die für die Komposition relevanten Punkte angesprochen werden. Wenn die Analyse über relativ beliebige Detailaussagen hinauskommen soll, wenn die Detailaussagen in ein stimmiges Gesamtkonzept integriert werden sollen, dann muß die Sinnfigur des Gedichts, die vom Komponisten in eine musikalische Konstellation transformiert wird, richtig erfaßt werden. Das ist aber für den Schüler nicht immer leistbar.

Übrigens: ein wichtiger Untersuchungsaspekt von großem heuristischen Wert ist meist auch die Frage: Wo verändert der Komponist die Textvorlage? Deshalb sollte man in der Regel in der Klausur auch den Originaltext vorlegen, damit solche Änderungen erkannt werden können. Im vorliegenden Beispiel wird die Textstelle "und rühre mich nicht an" wiederholt. (Das Klavier fügt sogar noch eine weitere "stumme" Wiederholung hinzu!) Was bei Claudius nicht ausdrücklich gesagt wird (oder vielleicht anders verstanden wird?), wird hier fast überdeutlich in der Musik ausgesprochen.

d) durch die Berücksichtigung traditioneller Sprachregelungen in der Musik

In jede musikalische Formulierung wirkt die Tradition hinein, auch in den Bereich der Semantik. Schuberts Semantisierung folgt noch weitgehend -bewußt oder unbewußt - den seit Jahrhunderten gewachsenen Sprachregelungen, wie sie etwa in der barocken Figurenlehre fixiert sind. Diese Figuren sind nicht nur das Ergebnis einer Enkulturation, sondern beruhen auch auf anthropologischen Konstanten der Wahrnehmung von Musik in Analogie zu anderen Formen der Wahrnehmung in Zeit und Raum und im affektiven Bereich. Die Kenntnis solcher Formen der Analogcodierung ist unerlässlich für die Entschlüsselung einer Vertonung. So ist zum Beispiel am Anfang der 1. Strophe in der *Suspiratio*-Figur (Pausen), der Tritonusspannung, dem verm. Septakkord und dem chromatischen Aufwärtsgang (*passus duriusculus*) der allgemeine Bedeutungsrahmen "Schmerz" für den Kundigen sofort ablesbar. Die genaue Bedeutung ergibt sich dann aus den Gegebenheiten des Kontextes. Beide Formen der Semantisierung, die "objektivierte" und die kontextuelle, müssen bei der Analyse berücksichtigt werden. Nur so ergibt sich ein einigermaßen abgesichertes und in sich stimmiges Ergebnis. Auch in der Klausur muß man vom Schüler verlangen, daß er nicht einfache Eins-zu-Eins-Zuordnungen von Text und Musik unreflektiert vornimmt - nach dem Motto: Was der Komponist bei dem Wort X hinschreibt, muß dieses Wort ausdrücken, unterstreichen oder illustrieren! -, sondern sich bemüht, von festen "Figuren" bzw. aufzeigbaren Analogien oder vom Kontext der Gesamtkonzeption her seine Deutung plausibel zu machen.

Veranschaulichung

Einen großen heuristischen Wert kann auch die Veranschaulichung von Details und Zusammenhängen haben (vgl. Materialien Nr. 5). Allein schon die analoge grafische Darstellung eines Parameters z. B. kann den Blick für entscheidende Elemente schärfen und Deutungen nahelegen. Das Nachzeichnen des Verlaufs der Singstimme in einem vertikal etwas gestreckten und dadurch die Höhenunterschiede plastischer sichtbar machenden Fünfliniensystem offenbart schlagartig die Bedeutung der Bewegung im Tonraum: das Zerhackte am Anfang, das Liegend-Ruhige im 2. Teil, das Sich-Aufbäumen und Nachgeben, das "Sich-Hinneigen" der Melodie des Mädchens zum tiefen "Todeston" d¹, der allerdings erst nach einer Pause erreicht wird, die das Verstummen des Mädchens versinnbildlicht, das endgültige Absinken am Schluß in eine Tiefe, die für den normalen Sänger unerreichbar ist u. a. (vgl. die grafische Strukturdarstellung, Materialien Nr. 5). Ebenso deutlich "sprechen" auch die Skizzierung des rhythmischen Ablaufs der Begleitung sowie die grafische Darstellung des Dynamikprofils, der räumlichen Disposition des Klavierparts und der harmonischen "Farbgebung". (Deutlicher als mit

den unterschiedlich dichten Schraffuren kann man letztere mit Farben veranschaulichen. Diese könnte man auch im Notentext eintragen.) In der Unterrichtspraxis sind natürlich so "perfekte" Lösungen wie die unten mitgeteilte nicht immer möglich. Immerhin lassen sich aber einzelne Parameter in Hausarbeit bearbeiten. Es genügt auch oft schon, die Ergebnisse in Stichworten zu skizzieren. Wenn man diese ähnlich wie in der Beispielgrafik räumlich-zeitlich an- bzw. einander zuordnet, wird der gleiche Effekt erzielt: Die so geordnete Fixierung der Ergebnisse legt Beziehungen nahe, offenbart Leerstellen - die eine erneute Zuwendung zum Untersuchungsgegenstand provozieren - und macht ganz allgemein die Gesamtgestalt und die Gesamtkonzeption in höherem Maße zugänglich als eine reine Verbalisierung.

Materialien

Nr. 1:

Joachim Fest (S. 2):

"Der kaum meßbare Abstand zwischen der teils ins Frivole, teils ins Patriotische ausweichenden Todesvorstellung der Aufklärung und der neuen Empfindsamkeit der Romantik wird im Vergleich zwischen Ludwig Gleim und Matthias Claudius erkennbar. Beide haben ein altes Totentanzmotiv behandelt, das Thema vom Tod und dem Mädchen. Bei Gleim heißt es:

Tod, kannst Du Dich auch verlieben?
Warum holst Du denn mein Mädchen?
Tod, was willst Du mit dem Mädchen?
Mit den Zähnen ohne Lippen
Kannst Du es ja doch nicht küssen.

Von solchem ironischen Witz ist das Gedicht von Matthias Claudius unendlich weit entfernt. Es besteht aus einem knappen Dialog und läßt auf einige Worte des Erschreckens und der Abwehr wenige Sätze sanfter Überredung von seiten des Todes folgen. Und selten war ein Verstummen so beredt wie das des Mädchens, dessen erwidnungslose Ergebung schon auf die unwiderstehliche Verführungsmacht des Todes hindeutet, die zum Wesen des Romantischen gehört. Bezeichnenderweise erscheint in dem Gedicht der Tod nur im naiven Unverstand des Mädchens als "wilder Knochenmann", er selber tritt als Liebhaber auf, seiner eigentlichen und fast auch einzigen romantischen Erscheinungsform. Tod und Liebe sei die unsterbliche, nie zu banalisierende Zauberformel der Romantik, hat Thomas Mann bemerkt."

Nr. 2: Totentanzdarstellungen

Hans Holbein d. J.: Der Ritter. (Holzschnitt aus "Bilder des Todes", 1538)

(Fr. W. Kasten S. 21:) "... die Lebenden stehen keineswegs in passiver Resignation, angstvoller Erwartung oder in stoischer Gelassenheit dem Tod gegenüber - sie wehren sich vielmehr, sie bäumen sich auf, sie kämpfen (wie auf dem Bild des Ritters)."

Johann Rudolph Schellenberg: "Getäuschte Erwartung". Kupferstich aus "Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier", 1785

(Fr. W. Kasten, S. 23 f:) "Der Tod hat von seiner Allmächtigkeit eingebüßt, er wird nicht mehr notwendigerweise zu jeder Zeit akzeptiert - eine Einstellung, deren Wurzeln sicherlich in den Einflüssen der Aufklärung und den Errungenschaften der Medizin zu finden sind. Damit verliert er - zumindest auf Zeit - etwas von seinem Schrecken, er wird harmloser, vermenschlicht, fast zum 'Partner' des Menschen, mit dem man verhandeln kann, ja er wird sogar zum Freund. Von 'Freund Hein' spricht auch der Titel von Schellenbergs Totentanzfolge, der sich an den Namen von Matthias Claudius' Todespersonifikation anlehnt. Dieser hatte einen Knochenmann mit der Unterschrift 'Freund Hain' an den Anfang seiner 'Sämtlichen Werke des Wandsbecker Bothen' von 1774 gestellt. Und

Johann Gottfried Herder schrieb in einem Aufsatz von 1774: 'Kein Schreckgespenst also ist unser letzter Freund'."

Edvard Munch: "Der Tod und das Mädchen", Radierung aus dem Jahre 1894

(Joachim Fest, S. 2): "Der Tod als 'höchste Liebesfeier', als 'seliger Vereinigungsgedanke' ... ist das unendlich wiederkehrende Motiv dieser Romantik ... Das eigentümliche Dreiecksverhältnis von Kunst, Tod und Liebe hat, ausgehend von der Romantik, weit ins 19. Jahrhundert gewirkt, am nachhaltigsten in der Musik von Richard Wagner bis Richard Strauss. Senta, Tristan und Isolde oder Salome sind durchweg Variationen der gleichen unendlichen Melodie halluzinatorischer Todes- und Liebesschwärmerei ..."

Nr. 3:

Hans Jaskulsky (S. 50 f.):

"Vermehrt ... kristallisieren sich in den Briefen 1824/25 pantheistische Züge heraus, ganz besonders im Brief an die Eltern aus Steyr vom 25./28. Juli 1825, wo Schubert eine halb ironische Nebenbemerkung über den seine Krankheiten gern pflegenden Bruder Ferdinand zum Anlaß folgender Worte über das Sterben nimmt: ... ,als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick



Hans Holbein d. J.: Der Ritter. Holzschnitt aus „Bilder des Todes“, 1538.



Johann Rudolph Schellenberg: „Getäuschte Erwartung“. Kupferstich aus „Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier“, 1785.

uns zu erdrücken oder zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden ...' Das Naturgeschehen erscheint Schubert im Sinne Rousseaus 'vernünftig', da er die Natur als teleologisch ausgerichtet begreift und sich in ihren Kreislauf als winziges Menschenleben, als Teil der unbegreiflichen Kräfte eines Ganzen hineinverwoben fühlt."

Nr. 4. Klausurbeispiel aus einem Grundkurs der Jahrgangsstufe 12/II

Thema: Franz Schubert: Der Tod und das Mädchen, Analyse und Interpretation

Aufgaben:

- 1 Beschreibe vergleichend die Charakterisierung des Todes (T. 22-25) und des Mädchens (T. 9-12). Achte dabei vor allem auf den Tonhöhenverlauf, die Rhythmik, die Harmonik und den Klaviersatz. Setze die musikalischen Merkmale in Beziehung zur Textaussage.
- 2 Untersuche, wie sich die musikalische Gestaltung der beiden Strophen weiter entwickelt. Deute die Änderungen von bestimmten Begriffen des Textes oder von einer speziellen Aussageabsicht Schuberts her.
2. Vergleiche das Vorspiel und das Nachspiel und deute zusammenfassend die Gesamtanlage des Liedes. Prüfe dabei auch, ob sich

Schuberts "Interpretation" des Gedichts mit der unten skizzierten Deutung deckt.

Arbeitsmittel: Notentext, Bandaufnahme (Fischer-Dieskau)

Zeit: 3 Stunden

Hilfen zum Textverständnis:

Das Gedicht stellt ein Streitgespräch, einen Dialog zwischen Tod und Leben dar. Ein Handlungsrahmen fehlt. Auf die heftige Abwehr des Mädchens antwortet der Tod ruhig, überredend und argumentierend. Die Aussagen stehen sich antithetisch gegenüber. Die gegensätzlichen Auffassungen des Todes (Tod als schreckliche, vernichtende Macht und Tod als Ort der Ruhe und des Friedens) prallen unversöhnlich aufeinander. Die sprachliche Gestaltung der Mädchen-Strophe ist unruhig und zerhackt durch die vielen Interjektionen und den aufaktigen jambischen Rhythmus (kurz-lang). Der Tod spricht dagegen gleichmäßig-ruhig und in längeren Zeilen.

Gedichtvorlage:

Matthias Claudius: Der Tod und das Mädchen (1775)

1. Vorüber, ach vorüber,
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh, Lieber!
Und rühre mich nicht an!

Musik im Diskurs GMP

Band 3 Stilparallelen der Künste im Musikunterricht

herausgegeben von Hans-Jürgen Feurich

Inhalt:

Hans-Jürgen Feurich: Einführung in die Thematik

Helmut Rösing: Wechselbeziehungen zwischen Musik und Malerei – Strukturelle, rezeptionstheoretische und didaktische Aspekte

Wolfgang Roscher: Stilkontroversen und Ausdrucksverwandtschaften der Künste zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Ute Jung-Kaiser: Besser Hören durch Sehen? Möglichkeiten des Stilvergleichs in der Unterrichtspraxis – dargestellt am Beispiel des Impressionismus

Brunhilde Sonntag: Collage in der Musik – ein Prinzip der Verflechtung künstlerischer Bereiche

Hans-Jürgen Feurich: Gibt es eine stilgeschichtliche Annäherung der Künste?

Bernd Kalusche: Zum Beispiel Bedeutungsperspektive

Peter Maria Krakauer: Form und Gehalt in den Künsten – Ästhetische und didaktische Aspekte

Reinhard Schneider: Ästhesiologische Bedingungen der Wechselbeziehungen zwischen den Künsten

BE 232700, 207 Seiten

DM 29.–

**GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG**



NEU FRANZ SCHUBERT LIEDER

für Gesang und Klavier

vier Bände (jeweils hoch/mittel/tief)

EP 830 3/4/5/6

im Urtext herausgegeben von
DIETRICH FISCHER-DIESKAU
und Elmar Budde

Die Neuausgabe umfaßt sämtliche
zu Schuberts Lebzeiten veröffentlichten
und von ihm selbst nach Opus-Zahlen
zusammengestellten Lieder.

Bitte verlangen Sie den ausführlichen Katalog
EDITION PETERS.

C. F. PETERS · FRANKFURT
NEW YORK · LONDON

2. Gib deine Hand, Du schön und zart Gebild!
Bin Freund und komme nicht zu strafen!
Sei guten Muts! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Lösungsskizze/Bewertungsbogen

1. Charakterisierung des Todes:

tiefe Lage (dunkel)
pp (geisterhaft, "sanft, nicht wild", "schlafen")
Moll (ernst, dunkel)
rezitierende, psalmodierende Singweise (feierlich, rituell, ruhig, unerbittlich, leblos)
durchgehender Rhythmus (Halbe, Viertel, Viertel = Daktylus) (dto.)
choralartiger akkordischer Kompaktsatz (feierlich, kirchlich)
einfache Kadenzharmonik (Ruhe, Sicherheit)
Tempo: "Mäßig" (s. o.) .

Charakterisierung des Mädchens:

höhere Lage in Melodie und Begleitung (Leben, Erregung, Mädchenstimme)
p (sich abhebend vom geisterhaften Tod, lebendiger)
Moll (negativer Affekt)
Aufwärtsbewegung in Melodie und Begleitung (abwehrend erhobene Hand, Steigerung der Erregung)
erregt-auftaktiger, kurzatmiger, durch Pausen zerhackter rhythmischer Ablauf (entspricht dem Sprachduktus des Textes, erregte Sprechweise, stammelnd)
unruhige, zwischen rechter und linker Hand alternierende Akkordrepetition mit 3 auftaktigen Achteln (Unruhe)
dissonanter verm. Septakkord und überm. Sekunde b-cis in T. 11 (Schmerz)
Tempo: "Etwas geschwinder" (s. o.) .

2. Entwicklung in der 1. Strophe:

weitere Steigerung: cresc., "melodischer Höhepunkt auf es" (Tritonusrahmen a-es), verm. Septakkord, passus duriusculus cis-d-es und Tritonus es-a in der Melodie (Schmerz)
rhythmische Dehnung in der Melodie, Umkehrung der Bewegungsrichtung T. 13 - 15 (nachlassende Abwehr)
Sekundgang abwärts T. 16/17, Abwärtssequenzierung desselben (deshalb Textwiederholung), nochmalige Abwärtssequenzierung im Klavier bei aussetzender Singstimme und anschließende Generalpause (Hingabe an den Tod)
Klavier fällt ab T. 16 in den daktylischen Choralatz des Todes (der Tod greift nach dem Mädchen, und zwar genau an der Stelle "rühre mich nicht an")
Die Harmonik wendet sich ab T. 15 zunächst zur Durparallele F (erste Aufhellung der düsteren

Todesvorstellung) und schließt in T. 21 auf der Dominante A (Hineingleiten in den Tod)
Die Dynamik (decresc?, pp) unterstützt diesen Vorgang.

Entwicklung in der 2. Strophe

melodische und harmonische Bewegung (Modulation nach F) genau auf "nicht" (Umwertung des Todes)
Höherlegen des Rezitationstones, B-Dur, Modulation nach D-Dur (endgültige Umwertung des Todes)
Besonders kennzeichnend sind auch die "sanften" Septakkorde (Terz-Quart- bzw. Quintsextakkord) auf "bin" und "sanft".
Die extrem abfallende Melodielinie mit rhythmischer Dehnung "malt" das Eintauchen in die Welt des Todes.

3. Vorspiel:

Musik des Todes (vgl. 2. Strophe), pp, nur geringfügige Bewegung (Sekunden), Wiederholung der ersten Viertaktgruppe u. a. (Deutung wie T. 22 - 25) .

Nachspiel:

Es entspricht weitgehend dem Vorspiel, steht allerdings in Dur, und die melodische Bewegung ist durch ein Stagnieren auf dem Grundton (der zweimal durch den Leitton cis bestätigt wird) gekennzeichnet.

Interpretation der Gesamtanlage:

Schubert macht aus dem Streitgespräch eine kleine Szene.

- Im Vorspiel tritt zunächst der Tod auf. Dadurch wird die Reaktion des Mädchens verständlicher, und seine Erregung wird auf der Folie der Todesmusik besser nachvollziehbar.
- Die Position des Mädchens wird in eine psychologische Entwicklung uminterpretiert (s. o.).
- Der Tod wird auch zunehmend umgedeutet, vor allem durch die Aufhellung der Harmonik. Das Nachspiel verfestigt endgültig diese romantische Umdeutung des Todes als Erlösung.

Die Einrahmung des Ganzen durch Vor- und Nachspiel und das Herstellen von Beziehungen zwischen den beiden Blöcken dient natürlich auch der musikalischen Geschlossenheit.

Literatur

- Joachim Fest: Wie der Tanz zum Tod kam. In: FAZ, Bilder und Zeiten, 24.11. 1984
Hans Jaskulsky: Die lateinischen Messen Franz Schuberts, Mainz 1986
Friedrich W Kasten (Hrsg.): Totentanz. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute, o. O. o. J. (Bauchladen Druck & Verlag)

Nr. 5: Grafische Strukturdarstellung:

