

Recitativ ist eine Sing=Art, welche ... «

Johann Sebastian Bachs Rezitativ

» Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha ... «
aus der Matthäuspassion

Hubert Wißkirchen

Vielfältig sind die Beziehungen zwischen Sprache und Musik. Bevor beide Kommunikationssysteme sich auseinanderentwickelten, bildeten sie eine Einheit. Noch die Griechen hatten kein eigenes Wort für das, was wir heute mit Musik meinen «Ihre Dramen wurden nicht gesprochen wie Theaterstücke, aber auch nicht gesungen wie Opern. Sprachliche und musikalische Elemente vermischten sich in einer für uns nicht mehr voll rekonstruierbaren Weise. Selbst heute, wo die Sprache in erster Linie als denotatives (»bezeichnendes«) Zeichensystem fungiert, dessen Zeichen mit begrifflich eindeutigen Vorstellungen gekoppelt sind - und das sich deshalb besonders zum Austausch exakter Mitteilungen eignet -, hat die gesprochene Sprache noch einen Klangleib (Prosodie = »Bei-Gesang«), der - wie die Musik - von den 4 Grundparametern (Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Klangfarbe) sowie von syntaktischen Gliederungselementen (Satz, Periode u. ä.) gekennzeichnet ist und der speziell konnotative (»mitbezeichnete«) Inhalte überträgt, z.B. die Erregung des Sprechers, seine Resignation, seine Entrüstung u.ä. Gerade diese »musikalischen« Sprachelemente sind für die Wirkung einer Rede von großer, wenn nicht sogar entscheidender Bedeutung. Der gleiche Satz - z. B. das »Komm mal her!« des Lehrers - kann für den Schüler freundliche Einladung und finstere Drohung bedeuten. Die Unterscheidung erfolgt aufgrund der »Sprachmelodie« und anderer nonverbaler Äußerungen der Körpersprache.

Die »musikalischen« Sprachelemente sind besonders im affektiven Bereich äußerst wirksam, dienen aber auch - durch Betonung der zentralen Begriffe, richtige Zäsursetzung, Herstellung von Fernbeziehungen u.ä. - der besseren Verständlichkeit. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Sprache und Musik lassen sich am besten an Schönbergs »Sprechmelodie« im »Pierrot lunaire« thematisieren:



Gesungen wäre dieser Anfang von »Der Mondfleck«, wenn die »Melodie« mit fixiertem Rhythmus und fixierten Tonhöhen realisiert würde. Gesprochen, wenn Rhythmus und Tonhöhenverlauf so eingegeben würden, wie das in der Alltagssprache geschieht. Am geringsten ist der Unterschied im Rhythmischen. Man kann den Satz exakt im notierten Rhythmus sprechen, ohne daß er seinen Sprechcharakter ganz verliert. Er wirkt lediglich im Sinne der Bühnensprache zugespitzt. Vollzieht man gleichzeitig den Tonhöhenverlauf glissandierend - ohne genaue Tonhöhen - nach, verstärkt sich der Effekt. Eine solch »singende« Sprechweise wirkt heute leicht komisch, auf alten Schallplatten aus der ersten Jahrhunderthälfte kann man sie aber bei Schauspielern noch hören. (Damals spielten auch die Geiger noch mehr Portamento, von den Sängern ganz zu schweigen.) Schönbergs Stück gehört in dieses Umfeld. Es ist für eine Diseuse, eine Vortragskünstlerin, geschrieben, deren Domäne die damals beliebten Melodramen - zur Musik gesprochene Texte - waren. Schönberg möchte allerdings im »Pierrot lunaire« die Sprechstimme näher an die Musik heranführen, um eine bessere Integration mit dem Instrumentalpart zu erreichen. Im Vorwort schreibt er:

» Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) **nicht** zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er - den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte; - sich des Unterschiedes zwischen **Gesangston** und **Sprechton** genau bewußt wird, - der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr hüten, in eine »singende« Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern.« [1]

Ein unlösbares Problem. Das zeigt die Interpretationsgeschichte des Werkes. Es kann sehr aufschlußreich sein, mit den Schülern diesem Problem nachzugehen und verschiedene Einspielungen des »Mondflecks« miteinander zu vergleichen.

Zur weiteren Sensibilisierung für die Sprachmelodie kann man die Schüler mit Hilfe des Kassettenrecorders auffallende Beispiele (aus Theaterstücken, Filmen, Reden oder Interviews - hier stößt man bei manchen Moderatoren und Reportern auf grotesk gekünstelte Beispiele) - sammeln lassen und diese dann im Unterricht analysieren. Auf keinen Fall sollten eigene Sprechübungen und Versuche, diese in Form von (groben) Glissandokurven aufzuzeichnen, fehlen.

Das ist ein guter Einstieg in die Behandlung des Rezitativs. *Bachs* Rezitativ ist ja auch wirkungsvolle Rede, musikalische »Predigt« mit deklamatorischen Mitteln, wie sie im dramatischen Opernstil entwickelt wurden. Er läßt den Evangelisten die Schrift nicht mehr im unpersönlich-rituell psalmodierenden Lektionston, sondern mit plastischer Satzmelodie vortragen. Er will den Hörer nicht in eine abgehobene meditative Stimmung versetzen, sondern ihn in seiner sinnlichen und assoziativen Erlebnisfähigkeit packen, ihn mit eindringlichen rhetorischen Mitteln in die dramatische Handlung hineinversetzen, ihn das Geschehen unmittelbar miterleben lassen, ihn erschüttern. Darin ist *Bachs* Musik vergleichbar der drastisch-suggestiven Bildersprache der Barockkirchen. Daß *Bach* vor einem ähnlichen Problem stand wie später *Schönberg*, wird deutlich, wenn man die zeitgleich mit der *Matthäuspasion* entstandene Definition seines Veters *Johann Gottfried Walther* in dessen *Musikalischem Lexikon* von 1732 nachliest:

»Recitativ (gall.) ist eine Sing=Art, weiche eben so viel von der Declamation als von dem Gesange hat, gleich ob declamirte man singend, oder sänge declamirend,- da man denn folglich mehr befließen ist die Affectus zu exprimiren, als nach dem vorgeschriebenen Tacte zu singen. Diesem ungeachtet, schreibt man dennoch diese Gesang=Art im richtigen Tacte hin; gleichwie man aber Freyheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürtzer zu machen; also ist nöthig, daß die recitirende Stimme über den G. B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitenten nachgeben könne. « [2]

Der Unterschied zu *Schönberg* liegt in der unterschiedlichen Akzentuierung der die »Melodie« konstituierenden Elemente Rhythmus und Tonhöhenkurve. *Bach* verwendet fixierte Tonhöhen und einen freien Rhythmus. (Sein Text ist im Gegensatz zu *Schönbergs* Vorlage Prosa.) Gemeinsam ist beiden die großintervallige Füllung des großen Ambitus: bei *Schönberg* Zeichen expressionistischen Ausdrucksstrebens, bei *Bach* (ähnlich) Mittel, die »Affectus zu exprimiren«, d.h. die »Gemütszustände« herzustellen und auf den Zuhörer zu übertragen. Die für den Lektionston (»Leseton«) kennzeichnenden Tonrepetitionen (Singen auf einem Ton mit bestimmten Floskeln für Anfang, Mitte und Schluß eines Satzes) sind weitgehend einer scharf konturierten Bewegung gewichen. *Bach* versteht das Rezitativ weniger als feierlich »vorlesenden«, vielmehr als gestenreich »vortragenden« Stil. Daß seine Melodie tatsächlich in erster Linie eine tonhöhenmäßige Fixierung eines affektiv gesteigerten Sprechdukts ist, sieht man auch daran, daß alle genuin musikalischen Merkmale barocker Melodiebildung fehlen: klare Gestaltbildung, korrespondierende Figuren und Abschnitte, Wiederholungen, Sequenzierungen, Fortspinnung u.ä. Als reine Melodie auf dem Klavier gespielt, ist sie nahezu sinnlos. Obwohl *Bach* in der Charakteristik des Sprechdukts über die Zeitgenossen hinausging -das belegt z. B. ein Vergleich mit der entsprechenden Stelle aus *Telemanns Matthäuspasion* -, benutzt er dennoch die in der Tradition entwickelten »Redewendungen«. Dazu gehören z. B.: der Beginn mit dem Sextakkord, die Schlußfloskel am Satzende (V-I-Kadenz) und bestimmte melodische Wendungen bzw. Gesangsmanieren wie die folgende Schlußfloskel:



Methodisch beginnt man am besten mit dem Text. Man läßt die Schüler den Text auf verschiedene Art vortragen. Die Möglichkeiten der Betonung durch Hochton, Dehnung, dynamischen Akzent, der Hervorhebung syntaktischer und inhaltlicher Bezüge durch Abschattierung bestimmter Abschnitte, sinnvolle Pausen, zusammenhängenden Satzbogen u.ä. werden dabei besprochen. Man versucht, die eine oder andere gelungene Version nach dem Vorbild der beiden mitgeteilten Schülerlösungen (vgl. Ergebnisse, Zeilen A und B) aufzuzeichnen (s. Arbeitsvorlage 1). Dabei muß der Lehrer natürlich in der Regel helfen. (Die Lösungen sind sehr ungenau. Sie geben nur den generellen Trend an, denn eigentlich gehört zu jeder einzelnen Silbe eine glissandierende Kurve. Bemühen um Genauigkeit würde aber hier zur Handlungsunfähigkeit führen, was allerdings nicht ausschließt, daß man den Schülern an einem Beispiel die Vereinfachung bewußt macht: Wenn man die beiden ersten Worte genau untersucht, kann man feststellen, daß das »und« nach unten, das »da« nach oben glissandiert.)


Evangelist: *»Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet, und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken. Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und warfen das Los ,darum, auf daß erfüllet würde, das gesagt ist durch den Propheten: Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen. Und sie saßen allda und hüteten sein... «*

Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet, Schädelstätt, gaben

sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

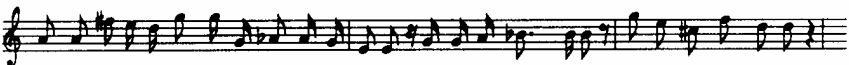
Arbeitsvorlage 1

Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet: Schädelstätt, gaben



Hö
Da
me
ha

sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.



Hö
Da
me
ha

Arbeitsvorlage 2

Der nächste Schritt, der Vergleich der eigenen Lösung(en) mit dem Bachschen Rezitativ, kann auf verschiedene Art initiiert werden:

1. Hören des Bachschen Rezitativs, Aufzeichnen des Tonhöhenverlaufs nach Art der eigenen Lösung oder
2. Lesen der Bachschen Notation (s. Arbeitsvorlage 2), sprachliche Umsetzung der Melodie, Hören des Bachschen Rezitativs oder
3. Hören mit Noten (s. Arbeitsvorlage 2), sofortiger Einstieg in die Beschreibung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten, dabei auch sprachliche Umsetzung der Bachschen Melodie. (Für den Vergleich muß die eigene Lösung in Arbeitsvorlage 2 eingeklebt oder eingetragen werden.)

Der Vergleich ergibt neben Übereinstimmungen spezifische Abweichungen. Bach hebt viel mehr Einzelheiten heraus, artikuliert also prononcierter:

- »gaben sie ihm Essig (!) zu trinken (!!« (Man stelle sich das vor!)
- »mit Gallen vermischet« (Plötzlicher starker Stimmabfall, tiefste Stelle des Stückes; Darstellung des »Unappetitlichen« des Vorgangs durch dunkle Stimmfärbung: Man »sieht« förmlich, wie der Sprecher angewidert das Gesicht verzieht.)
- »wollte (!)« (unwirsche Abwehr) »er's (!) nicht (!)« (auf keinen Fall!) »trinken«.

Rätselhaft ist zunächst die unerwartete Hervorhebung des »kamen«. Die Melodielinie läßt sich hier nicht rhetorisch, sondern nur als abbildende Anabasisfigur deuten, die den »Aufstieg« nach Golgatha darstellt. Mit diesem »Golgatha« hat es sowieso seine besondere Bewandnis. Das wird noch deutlicher werden. Vorher werden in einem weiteren Analyseschritt die verwendeten Akzentuierungsformen: Höhenakzente (Spitzen der einzelnen Tonhöhenkurven), Dauernakzente (Tonlängen, die über die normalen 8tel und 16tel hinausgehen), metrische Akzente (1. und 3. Taktzeit), harmonische Akzente (Stützakkorde) genau ermittelt und in das Raster (s.

Arbeitsvorlage 2) eingetragen. Da die Stellen, an denen Stützakkorde auftreten, hörend ermittelt werden, ist mehrmaliges Hören legitimiert, durch das das Stück den Schülern vertraut wird. Die musikalischen Mittel und ihr bewußter Einsatz werden deutlich: Ins Auge springt die Massierung der Akzentuierungsformen bei »Golgatha« und »schmeckete«. Beide Stellen haben die gleiche, aus dem Kontext herausfallende prägnante Gestalt (Punktierung, Tonrepetition). »Golgatha« ist überdies der höchste Ton des Stückes. Das ist wieder ein visuell abbildender Hinweis, vordergründig auf die erhöhte topografische Lage bzw. das aufragende Kreuz, metaphorisch auf den in seiner Erniedrigung »erhöhten« Gottessohn (vgl. zu diesem Aspekt den Eingangschor der *Johannespassion*). Die Deutung des »schmeckete« fällt schwerer, aber zufällig ist die Kongruenz mit »Golgatha« sicher nicht. Beide sind Zeichen für das Leiden. Das Trinken des mit Galle vermischten Essigs ist »Vorgeschmack« des qualvollen Kreuzestodes auf »Golgatha«. Man sieht, die Untersuchung des Sprechdukts führt, fragt man nur hartnäckig genug, zu Ergebnissen, die zum Kern des Gehalts der Musik vordringen.

The image shows a musical score for two parts, A and B, with lyrics and an analysis of accents. The lyrics are: "Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet, Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken." The analysis table below the score identifies accents: Hö (Höhenakzent), Da (Dauermakzent), me (metrischer Akzent), and ha (harmonischer Akzent).

Hö			X		X			X
Da					X			
me			X		X		X	
ha	X				X			X

Hö		X	X			X	X	X
Da						X		
me	X		X		X	X	X	X
ha	X		X		X	X	X	XX

Hö - Höhenakzent; Da - Dauermakzent; me - metrischer Akzent; ha - harmonischer Akzent

Ergebnisse

Fragwürdig im positiven Sinne wird bei einem solchen Vorgehen auch die sängerische Gestaltung. Die eigenen Sprechversuche der Schüler und die genaue Untersuchung des Melodieduktus machen hellhörig und kritisch. Bezieht man den Walther-Text mit ein, ergibt sich ein weiterer Gesichtspunkt für die Problematisierung einer Interpretation. Wünschenswert wäre es, auch die Schüler auf die »Jagd« nach verschiedenen Einspielungen zu schicken, denn nur durch den Vergleich wird die Spannbreite der Lösungsmöglichkeiten erfahrbar.

[1] Zit. nach der Ausgabe der Universal Edition Wien

[2] J. G. Walther: Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. - Leipzig 1732. Faksimile-Nachdruck, hg. von Richard Schaal. - Kassel 1953, S. 515