

Hänschen klein

Aus: Helmut Lachenmann: Ein Kinderspiel (1980)

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

1. Hänschen klein

*♩ = ca. 108
(zwei Oktaven höher)*

15ma

Klavier

5 15ma

Cluster stumm
niederdrücken

8va bassa

9 loco

mf 8va

(c)

13

mf

18

p

8va bassa

22

f

mp

15ma

mf sempre

(8va bassa)

27 15ma

racco

mf rit.

p

(stumm)

8va

1' 10''

Franz Wiedemann 1821-1882

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

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

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

Gebräuchliche Fassung

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

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

Johann Nepomuk Vogl, 1802-1866**„Das Erkennen“**

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

- 1-2: abwärts sequenziertes Terzmotiv d⁴h⁴h⁴- / c⁴a⁴a⁴-¹. Die Melodie ‚hängt‘ an der Oberquintachse. Das Abwärtsgleiten und die Terzen vermitteln das Gefühl wohliger Harmonie, der man sich gerne hingibt, von der man sich tragen lässt. Sie entspricht dem ‚kindlichen‘, ‚weiblichen‘ Bindungsaspekt des Textes. Diese Konnotation wird verstärkt durch den – im Kontext des Liedes – als bremsend empfundenen Rhythmus (das Stoppen der Bewegung auf der 3. Taktzeit).
- 3-4: energisch-zielstrebige Gegenkraft, die sich vom erreichten Grundton, dem Ruhepol, sogleich mit skalisch eindeutiger Richtung und nun ‚durchmarschierendem‘ Rhythmus („ging ... in die Welt“) entfernt und den Zielton g insistierend repetiert. Das entspricht dem ‚männlichen‘ („Stock und Hut“) tatkräftig zupackenden Autonomiedrang, der Lösung aus dem Reich der Mutter. Andererseits stößt die Bewegung beim Ton g an ihre (im ganzen Lied unüberwindliche) Grenze, und auch der Rhythmus ist wieder gebremst.
- 5-8: Wiederholung (5-6 = 1-2) mit ‚harmonisierender‘ Schlussgruppe (7-8): Dreiklang statt der früheren (3-4) Skalik, ‚Zurückspringen‘ statt Insistieren - in manchen Fassungen steht hier statt des Grundtons am Schluss die schwebende Terz („wohlgemut“).
- 9-12: Verstärkung der insistierenden Gegenkraft: 5fache Repetitionen; das Terzmotiv des Anfangs wird umgekehrt und skalisch ausgefüllt. Krebs der Anfangskonstellation (Anfang: d⁴h⁴h⁴- / c⁴a⁴a⁴- / Krebs: a⁴a⁴a⁴a⁴h⁴c⁴- h⁴h⁴h⁴h⁴c⁴d⁴-)
- 13-16 (=5-8) Endgültige Aufgabe: behagliches sich Einnisten in der (häuslichen) Harmonie.

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

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

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

Vor hundertfünfzig Jahren ließ Georg Büchner seinen Woyzeck sagen:

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

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

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

...

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

Covertext zu „Ein Kinderspiel“

¹ vgl. Beethovens 5. Sinfonie: ggges- / fffd-

Analyse:

Textunterlegung

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

1.
Hänschen klein

J = ca. 108 (zwei Oktaven höher)

Klavier

Häns-chen klein ging al - lein in die wei - te Welt hi - nein.

5 *15ma*
 Stock und Hut steht ihm gut, ist gar wohl - ge - mut.
 Cluster stumm niederdrücken

9 *loco*
 A - ber Ma - ma wei - net sehr, hat ja nun kein Hänschen mehr!

13
 Da be - simt sich das Kind, läuft nach Haus ge - schwind. A - ber Ma - ma

18
 wei - net sehr, hat ja nun kein Hänschen mehr! Da be - simt

22
 sich das Kind, läuft nach Haus ge - schwind. *scapre*

27 *15ma*
poco *rit.* *p*
 (stamm)

1'10"

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

2 Oktaven höher

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

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

25 1 Oktave tiefer

fff

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

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

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

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

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

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

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

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

Der riesige chromatische Abwärtsfang erinnert an einen überdimensionierten passus duriusculus, einen schmerzlichen Abwärtsgang. In der Strenge der Struktur liegt etwas Zwangsläufiges, Unaufhaltsames, Gewaltiges. Begriffe wie Katastrophe, Absturz, Vernichtung erscheinen am Horizont.²

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

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

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



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

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

Das Stück, das hat die Interpretation gezeigt, ist – nimmt man die Aussagen der oben angeführten Lachenmann-Texte hinzu - eine (kritische) Auseinandersetzung mit der Rolle, die „Hänschen klein“ als „zurechtinterpretierte Tradition“ gespielt hat und spielt. Das Stück soll das „Wissen um den Abgrund“, das in der Tradition verdrängt wurde, freilegen und ihm künstlerische Gestalt geben.

² Schon einmal hat das Lied „Hänschen klein“ eine solche Funktion gehabt, in der deutschen Fassung von Stanley Kubricks Film „2001 - Odyssee im Weltraum“, 1968. (Wurde Lachenmann davon vielleicht angeregt?)

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

Letzteres ist das Wichtigste: Das Stück geht nicht in der angesprochenen Semantik auf, es ist mehr: ‚schöne‘, gelungene Musik – faszinierend in der fantasievollen Konsequenz der Struktur, bewundernswert hinsichtlich der Kreativität im Klanglichen, aufrüttelnd durch die Suggestivität seiner Ausdrucksgestik und anregend für die Ideen-Produktion beim Rezipienten.

Grafische Verdeutlichung der Raumstruktur des Stückes

The image shows a musical score on a single staff with a treble clef. The notes are arranged in a way that suggests a three-dimensional space, with some notes appearing above and below the staff lines. The graphic representation consists of several vertical lines and horizontal segments, some of which are connected by curved lines, forming a series of arches and loops. The overall effect is that of a complex, multi-layered musical structure.