

Was ‚sagt‘ eigentlich die Musik? Oder: Wider die Aversion gegen Analyse

Analyse steht nicht im Gegensatz zum Erleben. Natürlich gibt es – leider viel zu oft – eine ‚kalte‘, ‚unmusikalische‘ Analyse, aber ebenso oft auch ein dumpfes Erleben. Unsere beiden Gehirnhälften sind viel stärker vernetzt als man bis vor kurzem glaubte. Etwas verstehen wollen zeugt nicht notwendigerweise von Distanz und Kälte, sondern ist eher ein Zeichen von Liebe - einer Haltung, die nicht nur (selbstbezogen) genießt und gebraucht, sondern immer mehr von dem erfahren und begreifen will, was sie ergreift. Eine so verstandene Analyse bzw. Interpretation ist mehr als eine stilistische, historische, formale oder harmonische Oberflächenvermessung und eine kategoriale Einordnung der Musik, sie erschließt ihre Welthaltigkeit und Bedeutung. Das setzt voraus, dass man sich der Musik intensiv fragend aussetzt. Nur so kann man ein Gefühl entwickeln für die besondere „Sprache“ der Musik. Die Intention von Analyse ist also nicht, über Musik zu reden, sondern mit ihr selbst – das natürlich unter Einschluss der verschiedenen Kontexte, in denen sie steht oder stehen kann - und so methodisch reflektiert ihren Sinn zu erschließen – als Dokument für etwas und als Erfahrungsraum für den Hörenden selbst.

Fangen wir bei einem (scheinbar) ganz einfachen Volkslied an.

„Winter ade“:

T: Heinrich Hoffman von Fallersleben, 1837
M: volkstümlich, auch zu "Schätzchen ade"

Win - ter a - de! Schei - den tut weh.

1. A - ber dein Schei - den macht, dass mir das Her - ze lacht.
2. Gehst du nicht bald nach Haus, lacht dich der Ku - ckuk aus.

Win - ter a - de! Schei - den tut weh.

Win - ter a - de! Schei - den tut weh.

1. A - ber dein Schei - den macht, dass mir das Her - ze lacht.
2. Gehst du nicht bald nach Haus, lacht dich der Ku - ckuk aus.

Win - ter a - de! Schei - den tut weh.

Wenn man sich nicht zufrieden gibt mit üblichen Einordnungen wie:

- einfaches, aus nur 5 Tönen bestehendes Kinderlied nach den Vorstellungen einer treuherzig-putzigen Kinderwelt zur Zeit des Biedermeier
- symmetrisch in 4 + 4 + 4 Takte gegliederte dreiteilige ABA'-Form
- übliches Melodiemodell seit Ende des 18. Jahrhunderts (z. B. Reichardt): syllabische Melodie mit eingestreuten oligotonischen (klein-melismatischen) Wendungen
- heitere Stimmung: 3/4-Takt, Dur

sondern genauer hinhört und hinguckt, um das innere „System“ zu finden, nach dem die Melodie sich entwickelt und organisiert, eröffnet sich eine verblüffende Komplexität:

- Das ganze Stück baut auf einem einzigen Motiv auf, einer stufenweise steigenden oder – in der Umkehrung - fallenden Dreitonfolge (vgl. in der visualisierten Analyse die farbigen Zahlen).
- Dabei werden fantasievoll die verschiedenen Möglichkeiten genutzt: Wiederholung, Sequenzierung, rhythmische Veränderung, aber auch so etwas Komplexes wie die Transposition des Dreitonmotives auf die nächst höhere syntaktische Ebene (vgl. die großen roten Zahlen im Mittelteil; Paul Hindemith nannte solche takt- und motivübergreifenden Spitzenton-Linien „Sekundgang“).
- Wunderbar ausgewogen ist die Tonraumgestaltung: Die Melodie hängt an der Mittelachse h (Terz) und erschließt von dort aus den Quintraum:
 - in A die untere Terz,
 - in B die obere Terz (mit einem kleinen Schlenker in den unteren Raum gegen Schluss),
 - in A' beide Terzräume. Die Gegenüberstellung wirkt wie ein Resümee und dient ästhetisch der formalen Abrundung.

Die grafische Visualisierung und der Notentext selbst legen noch weitere Strukturen offen, die alle verbal zu beschreiben recht umständlich wäre. Aber: Was sollen solche quasi „mathematisch-geometrischen“ Tüfteleien? Haben sie irgendeine „Bedeutung“? Diese Frage ist sehr berechtigt, wenn sie nicht bloß eine (bequeme) ironische Abweisung von Anstrengung ist, sondern kritisch insistierendem Bedürfnis nach Erkenntnis entspringt.

Nach allgemeiner, unausrottbarer Vorstellung ist Musik mehr ein (vages) Stimulans für Gefühle und Stimmungen als eine ‚Ton-Sprache‘. Zugegeben: Sie ‚spricht‘ nicht in Begriffen, man kann sie nicht mit Worten hinreichend erklären oder in Worte übersetzen - dennoch ist ihre Botschaft für den, der sich um sie bemüht, nicht nur sehr komplex, sondern auch sehr deutlich. Mendelssohn-Bartholdy formulierte das so:

„Das, was mir eine Musik ausspricht, ... sind ... nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.“¹

Was oben analytisch beobachtet wurde, ist ja mehr als bloß kalte Struktur. Die Struktur trägt einen lebendigen musikalischen Organismus, der nach dem anfänglichen Stau (Wiederholung der beiden Anfangstakte) plötzlich schwungvoll (mit sich belebendem Rhythmus) neuen Raum gewinnt, um dann wieder zurück zu gleiten in die ruhigere Anfangsfigur. Das Ausbalancieren der Tonräume und Bewegungsmuster ergibt eine in sich schlüssige und harmonische – d. h. spannungsreiche, aber auch geschlossene – Form. Diesen musikalischen Sinn kann der Hörer selbstverständlich assoziativ weiter semantisch aufladen – mit Bildern und verbalisierbaren Vorstellungen –, das ist aber dann eine eher subjektive Deutung, die sich dem persönlichen Erfahrungshorizont verdankt. Mehr Allgemeingültigkeit dürften Deutungen beanspruchen, die durch den Horizont des Liedtextes angeregt werden. Beugt man sich unter dieser Perspektive nochmals – sozusagen mit ‚Lupenblick‘ – über das Lied, ist man wieder überrascht über den (möglichen) inneren Zusammenhang der musikalischen Figuren mit dem Gedankengang des Textes:

T. 1-2: fallend von der Terz h zum Grundton („tut weh“),

T. 3-4 Wiederholung („keine Entwicklung“, ‚starr‘, ‚Winter‘)

T. 5-8: vom gleichen Ton (h) aus steigende Gegenbewegung. Die Umkehrung des Anfangsmotivs entspricht dem „aber“. Freudige Lebendigkeit drückt sich in den oligotonischen Wendungen aus sowie in der Sequenzierung, die an die Stelle der starren Wiederholung tritt. Durch die Abwärtssequenz ergibt sich aber insgesamt ein fallender Terzgang der Spitzentöne (d²-c²-h²), also sozusagen eine 4taktige Variante des 2taktigen Anfangsmotivs (h-a-g). Das ist in sich ein ästhetisch wundervoll ausbalanciertes Spiel der Kräfte. Im Kontext des Textes könnte man die Abwärtssequenzierung des ‚lebendigen‘ Motivs als Zeichen eines entspannten Sich-Treiben-Lassens deuten („Herze lacht“).

T. 9-12: Zusammenfassung der bisherigen Strebungen: Umkehrung des Anfangsmotivs und dessen wörtliche Wiederholung am Schluss. Das „Winter ade“ wird hier – als Umkehrung des Anfangs – anders ‚gesprochen‘, nämlich genauso wie das „aber dein Scheiden“ des Mittelteils, also als freudige Verabschiedung. Darauf folgt als Schlussfigur die fallende Wehmutsgeste („Scheiden tut weh“): Aus dem Gesamtkontext kann sie hier nur als ironisch-gespielte verstanden werden.

Diese Analyse trägt vielleicht etwas zu deutliche Züge einer schulmeisterlichen Direktheit. Schüler fragen in diesem Zusammenhang mit Recht: „Hat der Komponist sich das beim Komponieren alles so ausgedacht?“ Nein, kann man nur sagen, dann hätte er – wie der Tausendfüßler, der plötzlich überlegt, in welcher Reihenfolge er seine vielen Füße setzt – gar nicht mehr handeln können. Genauso abwegig ist es aber, zu glauben, dass der Text bei der Komposition keine Einwirkung auf die musikalische Intuition hat. Die ganze Komplexität einer Komposition überblickt auch der Komponist selbst nicht.² Musik ist immer mehr als die Summe ihrer Teile und mehr als das, was man erklären kann oder was der Komponist sich gedacht hat. Im Falle von „Winter ade“ ist der Komponist unbekannt. Es könnte sogar sein, wie das häufig bei Liedern der Fall ist, dass Text und Musik ursprünglich gar nicht zusammengehörten und erst im nachhinein verbunden wurden. Eine andere, nicht seltene Variante ist, dass der Dichter seinen Text auf eine schon bestehende Melodie hin schreibt, wobei er durchaus Text-Musik-Beziehungen herstellen kann. Als Analytiker betrachtet man aus einem bestimmten Blickwinkel das fertige Werk und versucht, einen ‚Sinn‘ darin zu finden oder zu erfahren, warum man es schön (oder nicht schön) findet. Der Wert dieser analytischen Bemühung kann aber nicht nur³ in ihr selbst liegen, sondern muss sich in ihrer aufschließenden Kraft äußern. Analyse muss immer rückgekoppelt bleiben mit der Musik, das analytische ‚Gedanken-Spiel‘ immer wieder einmünden in die (singende, hörende, lesende) Vergegenwärtigung des ästhetischen Spiels der Musik selbst, die nach Mendelssohns Worten mehr ‚sagt‘ als alle Worte und Visualisierungen. Zu hoffen ist, dass die Analyse Herz und Hirn dafür zusätzliche Möglichkeiten eröffnet hat. So könnte es z. B. sein, dass man nun das Spiel mit der Tonachse h deutlicher und bewusster erlebt. An ihr hängt die ganze Melodie. An ihr messen sich die Energien des sich Entfernens und Wiederannahens. Sie ist die ‚schwebende‘ Mitte der Melodie, sie verleiht ihr ihre Leichtigkeit.

¹ Brief an M. A. Souchy vom 15. 10. 1842. Zit. nach: Jacob de Ruiter: Der Charakterbegriff in der Musik, Stuttgart 1989, S. 298.

² Elf Millionen Sinneswahrnehmungen in der Sekunde bombardieren den Menschen, selbst dann, wenn er bloß abends auf dem Sofa herumlümmelt: Das fahl werdende Sonnenlicht, das Brutzeln und der Duft des Abendessens aus der Küche, der Druck des Sofakissens im Rücken und vieles mehr verarbeitet das Gehirn, ohne dass das Bewusstsein davon etwas mitbekäme. Nicht nur nach einem langen Arbeitstag wäre es mit der Verarbeitung aller Eindrücke völlig überfordert. Nach etwa 40 Sinneseindrücken, die gleichzeitig das Gehirn erreichen, wird der stete Input daher in einen anderen Speicher umgeleitet: ins Unterbewusstsein.

<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,479900,00.html> 28.04.2007

³ Diese Einschränkung ist sehr wichtig, denn selbstredend ist auch die Musik als ein äußerst wichtiger, unersetzbarer Bestandteil der Lebenswelt notwendigerweise ein Objekt unterschiedlicher wissenschaftlicher Erkenntnisbemühungen. Im Text geht es aber um die Vermittlung von musikalischem Verständnis im Musikunterricht.

Es ist klar, dass die obige Deutung der einzelnen Linienzüge der Melodie Vorstellungen der barocken Figurenlehre verpflichtet ist (Katabasis, Anabasis). Das ist deshalb nicht abwegig, weil die Figurenlehre eigentlich nichts anderes als eine natürliche Analogcodierung ist. Dass man eine Folge von Tönen mit immer höherer Frequenz als ‚steigend‘ empfindet, geht der Paraphierung dieser Tonfigur als Anabasis voraus. Richtig ist allerdings auch, dass das Lied „Winter ade“ zu den ‚gekünstelten‘ Volksliedern gehört, wie sie im Gefolge der von Herder beeinflussten Komponisten - wie etwa Friedrich Reichardt („Wenn ich ein Vöglein wär“) oder Johann Abraham Peter Schulz („Der Mond ist aufgegangen“) - im Volkston komponiert wurden. Den ganz strengen Gegensatz zwischen Volkslied und Kunstlied gab es damals noch nicht. Das wird deutlich, wenn man das Lied vergleicht mit Joseph Haydns „Lob der Faulheit“, das sozusagen als (unbewusste) Folie für die Komposition von „Winter ade“ gedient haben könnte.

„Lob der Faulheit“, das sozusagen als (unbewusste) Folie für die Komposition von „Winter ade“ gedient haben könnte.

Vergleichsbeispiel:

T Hoffmann von Fallersleben 1843

G. E. Lessing / J. Haydn: Lob der Faulheit (1784)

Faulheit, endlich muss ich dir
Auch ein kleines Loblied bringen!
O! . . . Wie . . . sauer . . . wird es mir
Dich nach Würde zu besingen!
Doch ich will mein Bestes tun:
Nach der Arbeit ist gut ruh'n.

Höchstes Gut, wer dich nur hat,
Dessen ungestörtes Leben. . .
Ach! . . . ich gähn! . . . ich . . . werde
matt.

Nun, so magst du mir's vergeben,
Dass ich dich nicht singen kann:
Du verhinderst mich ja dran.

Text: G. E. Lessing
Musik: Joseph Haydn, 1784

Andante

Analyse:

- Takt 1-6: Vorspiel: Vorwegnahme der beiden entscheidenden „Steigungen“ in T. 7-9 und 22-24
- 7: fallende Quart: Umkehrung – und damit Negation - der steigenden und auftaktigen Signalquart, einem Symbol der Tatkraft
- 8-9: mühsames Sich-Aufmachen – Stehenbleiben
- 10-11: weiteres beschwerliches Steigen (jeder Ton wird repetiert). Der endlich erreichte Höhepunkt (Oberquinte) kann nicht gehalten werden
- 11-14: rasend schnell rollt die Melodie die mühsam erklommene Treppe zurück, sogar bis unter den Ausgangston. 2 ½ Pausentakte markieren die Erschöpfung. Die fallenden Achtel-Figuren des Zwischenspiels symbolisieren die Übermacht des ‚Labilen‘, nur in der Mittelstimme gibt es als Gegenkraft eine kleine Aufbruchsbewegung.
- 15-18: Die fallende Chromatik verdeutlicht das „sauer“, aber auch den Versuch, sich gegen das Fallen zu wehren. Das scheint für einen kleinen Moment (T. 17) mit der punktierten Halben sogar möglich zu werden. Aber es folgt, wie schon in T. 5-6, wieder ein schneller Abfall, nun bis zum tiefsten Melodieton des Stückes überhaupt. Die Suspiratio-Figuren passen genau zum Text der 2. Strophe (gähnen).
Die Umkehrung der Achtelfigur im Klavier in T. 12 leitet den nächsten Versuch sich aufzuraffen ein.
- 19-24: Doch es ist ein mühsames, kurzatmiges (von Suspiratio-Pausen durchsetztes) Aufwärtsstapfen. Gegenüber dem ersten Aufstiegsversuch (2-5) trägt die Energie hier über eine längere Strecke, sogar über die Oberquint hinaus zum höchsten Ton des Liedes (fis) – dann knickt die Melodierichtung aber wieder um. (Die fallende Quinte ist das größte in der Melodie vorkommende Intervall.)
- 25-27: Es folgt eine verzweifelte letzte Anstrengung: 2 Takte lang wird krampfhaft der Leitton cis repetiert. Beim Zielton d ist die Energie verpufft.
- 28-31: Das d wird harmonisch umgedeutet, an die Stelle des d-Moll tritt die ‚weiche‘ (schlaffe) Dur-Mediante (B-Dur). Die Melodie sinkt endgültig abwärts und „ruht“ sich zwei Takte lang auf dem e aus. Der Schlussfall a-e entspricht dem Anfang (T. 1). Es hat sich nichts bewegt. Die Gegenkraft des Steigens findet man nur noch im Bass. Die schräge Harmonik in T. 23 mit dem verminderten Septakkord auf dem Wort Arbeit ist besonders witzig: Bei diesem Unwort verzichtet das lyrische Ich sozusagen angewidert das Gesicht.
- 32-33: p, angenehmer Nachklang der Schlusskadenz, jetzt aber in Dur: das ist Ausdruck für ein wohliges Sich-Räkeln.

Wie sehr die Prinzipien, die bei diesem künstlerisch durchgestalteten Lied (mit auskomponierter Begleitung) wirksam sind, auch für zeitnah entstandene Volkslieder gelten, soll an einem weiteren Volkslied gezeigt werden:

Volkslied (18. Jahrhundert)

Es, es, es und es, es ist ein harter Schluss,
weil, weil, weil und weil, weil ich aus Frankfurt muss.
Drum schlag ich Frankfurt aus dem Sinn
und wende mich Gott weiß wohin.
Ich will mein Glück probieren, marschieren.

2. Er, er, er und er, Herr Meister, leb er wohl! :||
Ich sags ihm grad frei ins Gesicht,
Seine Arbeit, die gefällt mir nicht.
Ich will ...

3. Sie, sie, sie und sie, Frau Meisterin, leb sie wohl! :||
Ich sag ihr grad frei ins Gesicht,
Ihr Speck und Kraut, das schmeckt mir nicht.
Ich will ...

4. Ihr, ihr, ihr und ihr, ihr Jungfern, lebet wohl! :||
Ich wünsche euch zu guter Letzt
Ein Andern, der meine Stell ersetzt.
Ich will ...

5. Ihr, ihr, ihr und ihr, ihr Brüder lebet wohl!
Hab ich Euch was zu Leid getan,
So bitt ich um Verzeihung an.
Ich will ...

Es, es, es und es, es ist ein har-ter Schluß,
 weil, weil, weil und weil, weil ich aus Frank-furt muß. Drum
 schlag ich Frank-furt aus dem Sinn und wen-de mich Gott weiß wo-hin. Ich
 will mein Glück pro-bie-ren, mar-schie-ren.

Das Stück ist –ähnlich wie „Winter ade“ – von 2 gegenläufigen Tendenzen bestimmt, hier: der fallenden Sechstonlinie und deren variiertes Umkehrung im gleichen Sechstonrahmen. Diese Linien entsprechen – ziemlich genau wie bei Haydn - dem „Den-Kopf-hängen-lassen“ (der trägen Vorliebe, zu bleiben) und dem Entschluss zum Aufbruch.

Das fallende Motiv (T. 1-2) zeigt seine Schwäche nicht nur in der Katabasis, sondern auch in kürzer werdenden Notenwerten: Wie auf der schiefen Bahn rollen die Noten'kugeln' immer schneller.

Das steigende Motiv (T. 2.4-4) zeigt die entschlossene Haltung nicht nur im Steigen der Melodie, sondern darüber hinaus in der ‚kraftvoll‘ anspringenden (,Signal‘)- Quarte. Die Melodie ist ab dieser Stelle auftaktig. Wie ‚hart‘ der Entschluss ist, zeigt sich in den Tonwiederholungen auf jeder Stufe der Aufwärtsleiter, so als ob man jeweils das andere Bein erst nachziehen muss, bevor man die nächste Stufe erklimmt.

Der Mittelteil („drum schlag ich...“, T. 8.4 – 12.3) wirkt wie befreit. Die mühsam erkletterten Stufen g a h werden in den Auftakt-Achteln geradezu überflogen. Doch der Flug wird gebremst, die Figur gerät in eine Abwärtsschleife. Das Ganze entpuppt sich als eine Variante der fallenden Anfangslinie.

Die letzte Zeile greift die steigende Figur aus T. 2.4 – 4 auf, führt sie aber charakteristisch weiter. Das ist eine Durchbruchsgeste: der bisherige Tonraum wird bei „probieren“ überschritten, und zwar in einem in diesem Lied einmaligen punktierten (kraftvoll-euphorischen) Rhythmus. Der Schluss („marschieren“, T. 14.4 – 15) dreht die für das Lied zentrale Tonkonstellation g a h wieder um in die fallende Anfangskonstellation h a g. Der Mut ist wohl doch nur ein gekaufter? Dafür spricht die - in dem ansonsten periodisch-symmetrischen Ablauf – auffällende Verkürzung der Schluss-Periode auf 3 Takte – nach der Devise: Aufhören, bevor neue Bedenken kommen!

Die heute gebräuchliche Melodievariante (Stichnoten), war ursprünglich wohl eine beim Volksliedsingen übliche Terz-Überstimme. Sie nimmt im Mittelteil den ‚Durchbruch‘ schon vorweg.

Das Ganze ist wieder eine ästhetisch wundervolle Konstruktion und zugleich ein lebendiger Organismus. In der Musik spiegelt sich die changierende Bedeutung des Textes. Sie wird damit fast immun gegen einseitige Zurichtungen. Das zeigt schön die Einspielung von ‚Zupfgeigenhansel‘, einer – nach dem gleichnamigen Wandervogel-Liederbuch benannten - Folkband der 70er und 80er Jahre.

Im Booklet⁴ heißt es zu „Es, es, es und es“:

„In deutschen Liederbüchern meist eingeordnet unter der einfachen Rubrik „Abschied“. Aus vielen alten Liedersammlungen haben wir unsere Fassung zusammengetragen, die eines zeigt: Hier nimmt ein Handwerksbursche Abschied, der sich der Ausbeutung durch Meister und Herbergsvater nicht länger unterwirft. In Polizeiberichten, Ende des 18. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert, ist nachzulesen, wie die Parolen der Französischen Revolution von 1789 unter vielen deutschen Handwerksgesellen lebendig waren. Quellen: Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Leipzig 1893 ff. H. Schade, Deutsche Volkslieder, Leipzig 1865. H. Ostwald, Lieder aus dem Rinnstein, Berlin 1904.“

Ihr Vortrag des Liedes zeigt aber mehr als diesen linksideologischen Blickwinkel, nämlich – auch im Arrangement – etwas von der Freude an der Musik und eine Einfühlung in das Lebensgefühl der Handwerksburschen. Man kann die Interpretation der Gruppe Zupfgeigenhansel verlustfrei auch ohne die politische Intention hören. Wenn das nicht möglich wäre, wäre sie längst vergessen und ungenießbar.

Natürlich kann jeder das Stück gebrauchen, wie er will, hat die Freiheit, aus ihm herauszulesen, was er will, aber wenn er das Potenzial des Stückes für sich ausschöpfen will, muss er sich ihm öffnen, um es – und dadurch auch sich selbst - kennen zu lernen. Es verhält sich hier also nicht viel anders als beim Umgang mit einer Person.

Wie man mit dem Lied auch umgehen kann, zeigt folgendes Beispiel:

⁴ Aris CD 883 396-907 „Zupfgeigenhansel. Volkslieder I“, 1976/1993.

In Michael Sauers „Historische Lieder“. Begleitbuch zur CD, Stuttgart (Klett Verlag) 1997, S. 9ff., wird eine andere Variante des Liedes abgedruckt:

1. Es, es, es und es, es ist ein harter Schluss,
Weil, weil, weil und weil, weil ich aus Frankfurt muss!
Ich war schon lang in dieser Stadt
Und hab das Nest zum Kotzen satt:
Ich will mein Glück probieren, marschieren.
2. |: Er, er, er und er, Herr Meister, leb er wohl! :|
Ich sags ihm grad frei ins Gesicht,
Seine Arbeit, die gefällt mir nicht.
Ich will ...
3. |: Sie, sie, sie und sie, Frau Meisterin, leb sie wohl! :|
Ich sags ihr grad frei ins Gesicht,
Ihr Speck und Kraut, das schmeckt mir nicht.
4. |: Sie, sie, sie und sie, Jungfer Köchin, leb sie wohl! :|
Hätt sie das Essen gut angericht,
Wärs besser gewesen, schaden könnt's auch nicht.
5. |: Er, er, er und er, Herr Vatern, leb er wohl! :|

Hätt er die Kreide nicht doppelt geschrieb'n,
So wär ich noch länger dageblieb'n.
6. |: Ihr, ihr, ihr und ihr, ihr Jungfern lebet wohl! :|
Ich wünsch euch zu guter Letzt
Ein andern, der meine Stell ersetzt.
7. |: Ihr, ihr, ihr und ihr, ihr Brüder, lebet wohl! :|
Hab ich euch was zu Leid getan,
So bitt ich um Verzeihung an.

Es wird erläutert, dass diese Variante der Zeit um 1830 entstammt. Eine ältere Fassung („Ach, ach, ach und ach, ach wie ein harter Schluss“) wird als reines Abschiedslied ohne die kritische Tendenz des späteren charakterisiert. Das Gesellenlied wird nun in seiner soziologischen Rolle interpretiert. Dabei wird viel interessantes Material vorgestellt, aber alles unter dem e i n e n (ideologischen) Aspekt der Rebellion des unterdrückten Individuums gegen die schlechte Ständegesellschaft. Das mag ja nicht falsch sein. Aber bedrückend bei einer solch umfangreichen Analyse ist die Tatsache, dass über die Musik selbst so gut wie nichts gesagt wird. Sie scheint wirklich nichts zu ‚sagen‘ zu haben. Das gleiche gilt allerdings auch für den Text des Liedes:

„Besonderes Kennzeichen des Liedes ist die fünfmalige Wiederholung des Anfangswortes in jeder Strophe. Abgesehen von Strophe 1 wird damit immer der oder diejenige, dem oder der der Gruß gilt, angesprochen. Außer in der ersten Strophe wird stets die erste Zeile wiederholt, die letzte bildet den Refrain.“

„Die Melodie steht im 4/4-Takt und ist einfach und eingängig; dazu trägt besonders die dreifache Sequenzierung im Mittelteil bei („Schlag“ bis „mich“). Sie lässt sich im zügigen Marschtempo singen - weniger der „harte Schluss“ als vielmehr die Aufbruchsfreude findet hier ihren musikalischen Ausdruck.“

Das ist schon alles. Dafür werden „Die Wernigeroder Böttcherinnungsartikel von 1682“ abgedruckt. Auf sie beziehen sich auch die Arbeitsaufträge für die Schüler. Dass dabei nur wenige Arbeitsaufträge – und das nur vage - sich auf die Musik beziehen, überrascht nun nicht mehr:

„- Lest den Text durch und überlegt, wer darin spricht.

- Stellt Vermutungen darüber an, weshalb Gesellen überhaupt auf Wanderschaft gingen.
- Beschreibt anhand des Liedes, was ein Geselle in der Stadt machte und mit wem er es zu tun hatte.
- Verfasset einen Brief, in dem der Geselle seinen Eltern davon berichtet, wie es ihm in Frankfurt ergangen ist.
- Hört euch die Aufnahme des Liedes an und stellt fest, wie die Haltung gegenüber den genannten Personen jeweils musikalisch ihren Ausdruck findet.
- Findet Begriffe, mit denen ihr die Stimmung des Liedes charakterisieren könnt (z. B. Angst, Freude etc).
- Denkt euch ein paar Zeilen aus, die der Meister und der Herbergsvater vielleicht aus ihrer Sicht dem Gesellen hinterhergesungen hätten.
- Listet auf, welche Pflichten und Strafen M1 für Meister und Gesellen nennt. Haltet ihr diese Vereinbarung für einen gerechten Interessenausgleich zwischen Meistern und Gesellen?
- Überlegt, in welchen Punkten und aus welchem Grund Meister oder Geselle gegen eine solche Vereinbarung verstoßen könnten. Nehmt dafür die Informationen aus dem Liedtext zu Hilfe.

Sekundarstufe II

- Erläutern Sie anhand der beiden Materialien die soziale Situation und das Verhältnis von Zunftmeistern und Gesellen.
- „Die Gesellenbruderschaften waren Vorläufer der Gewerkschaften“ - nehmen Sie zu dieser These Stellung und beschreiben Sie die historische Funktion der Gesellenbruderschaften. Informieren Sie sich ggf. in geeigneten Darstellungen oder Lexika ~z. B. „Lexikon des Mittelalters“, Stichwort „Gesellen“).

Dieses Beispiel bleibt noch unterhalb dessen, was oben als „über die Musik reden“ angesprochen wurde. Man könnte sogar von einem Um-die-Musik-Herumreden sprechen. Das soll nun nicht heißen, dass solche politisch-soziologischen Fragestellungen keinen Sinn machen. Sie sind genau so legitim wie andere, nur sollten sie im Musikunterricht auch als Fragen an die Musik selbst fungieren. In dieser Hinsicht ist der Text ohne Engagement und Relevanz. Das gilt auch für das, was zum Liedtext als ästhetischer Form gesagt wird.

Das wiederholte „es“ ist natürlich ein „besonderes Merkmal“, aber wofür? Hier müsste man die Figur der Anapher (Wiederholung eines Wortes) – eines der ursprünglichsten rhetorischen Mittel - im Blick haben. Sie verleiht der Aussage eine herausgehobene Bedeutung. Das ist aber auch noch zu allgemein. Im vorliegenden Kontext ist die Anapher ein

Zeichen für „Stottern“/„Stöhnen“ bzw. für die Anstrengung, die Schwere des „Schlusses“ - die ältere Textfassung lautete ja: „Ach, ach, ach und ach, ach wie ein harter Schluss" -, vielleicht ist die Anapher auch ein Indiz satirisch-ironischer Überzeichnung. Dazu passt der drastische Text („zum Kotzen“). Insgesamt handelt es sich also um einen vielschichtigen Bedeutungshorizont. Und das ist typisch für einen ästhetischen Gegenstand. Man kann das Lied nach dem Basta-Prinzip als politische Botschaft interpretieren. Natürlich hat es, wie jede künstlerische (und unkünstlerische) Äußerung eine politisch-gesellschaftliche Komponente, aber es erschöpft sich nicht darin. Die Entschärfung des Textes in verbreiteten Versionen des Liedes ist dementsprechend nicht zwangsläufig ein Verfälschen der ursprünglichen Botschaft, sondern kann – wie bei der Umformulierung von Mozarts „reck den Arsch zum Mund“ – eine Anpassung an verändertes Stilempfinden sein.

Das Lied ist nur ganzheitlich zu verstehen: aus seinem gesellschaftlichen Kontext, aus dem Kontext der Konsumenten, aber eben und gerade auch aus dem Kontext des Musikalischen. Nur in dieser Verbindung entfaltet die Beschäftigung mit dem künstlerischen Gegenstand ihr Öffnungspotential. Michael Sauers Material ist also eine wichtige Ergänzung zu meiner Untersuchungsperspektive.

Musikanalyse ist immer, gewollt oder ungewollt, Kontextanalyse. Wer glaubt, rein werkimmanent zu analysieren, merkt oft nicht, dass seine Perspektive die verengte der Harmonielehre oder Formenlehre alter Provenienz ist. Der wichtigste Kontext aber ist zunächst der innermusikalische, dann aber auch – da das Individuelle immer nur eine Spielart des Allgemeinen ist - die andere Musik, die, die der Komponist verinnerlicht hat, deren ‚Sprache‘ er spricht. Sprache ist bei aller Individualität des Sprechers nämlich immer etwas Überpersönlich-Allgemeines, sonst wäre Kommunikation nicht möglich. Von daher erklärt sich die Wichtigkeit des vergleichenden Verfahrens – besonders im Unterricht, denn den Schülern ist bei vielen Formen der Musik ein entsprechender Hörhorizont nicht präsent.

Musik ist in diesem Sinne immer ‚Musik über Musik‘. Auch in der Zeit, in der der Originalitätsgedanke zum Hauptkennzeichen der Kunst erhoben wird, im 19. und 20. Jahrhundert, besteht dieser Grundsatz weiter. Selbst im revolutionären Kontinuitätsbruch bleibt man ja abhängig von der Tradition, indem man sie ‚verkehrt‘. Man braucht nicht an die vielen Crossover-Phänomene und Coverversionen der Gegenwart zu erinnern, um festzustellen, dass künstlerisches Schaffen wesentlich im Aufgreifen und Verfremden von gegebenem ‚Material‘ besteht. Nur dadurch auch kann Musik ‚sprach‘fähig werden, indem sie nämlich auf Elemente zurückgreift, die in anderen Kontexten schon mit Bedeutung aufgeladen worden sind.

Nirgends kann man das besser studieren als bei Gustav Mahler und seiner fortdauernden Auseinandersetzung mit den ‚Volksliedern‘ aus „Des Knaben Wunderhorn“ (1806).

Gustav Mahler: „Nicht wiedersehen“

*Des Knaben Wunderhorn:
Nicht wiedersehn*

»Nun ade, mein herzallerliebster Schatz,
Jetzt muss ich wohl scheiden von dir,
Bis auf den andern Sommer,
Dann komm ich wieder zu dir.«

Und als der junge Knab heimkam,
Von seiner Liebsten fing er an:
»Wo ist meine Herzallerliebste,
Die ich verlassen hab?«

»Auf dem Kirchhof liegt sie begraben,
Heut ist's der dritte Tag.
Das Trauren und das Weinen
Hat sie zum Tod gebracht.«

»Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen,
Will suchen meiner Liebsten Grab,
Will ihr alleweil rufen,
Bis dass sie mir Antwort gibt.

Ei, du mein allerherzliebster Schatz,
Mach auf dein tiefes Grab,
Du hörst kein Glöcklein läuten,
Du hörst kein Vöglein pfeifen,
Du siehst weder Sonn noch Mond!

*Gustav Mahler:
Nicht wiedersehen!*

1.
Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz!
Jetzt muss ich wohl scheiden von dir,
Bis auf den andern Sommer,
Dann komm' ich wieder zu dir!

Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz!

2.
Und als der junge Knab' heimkam,
Von seiner Liebsten fing er an:
„Wo ist meine Herzallerliebste,
Die ich verlassen hab?“

3.
„Auf dem Kirchhof liegt sie begraben.
Heut ist's der dritte Tag!
Das Trauern und das Weinen
Hat sie zum Tod gebracht!“

Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz !

4.
Jetzt will ich auf den Kirchhof gehn,
Will suchen meiner Liebsten Grab,
Will ihr all'weile rufen, ja rufen
Bis dass sie mir Antwort gab!

5.
Ei du, mein herzallerliebster Schatz
Mach auf dein tiefes Grab!
Du hörst kein Glöcklein läuten,
Du hörst kein Vöglein pfeifen,
Du siehst weder Sonne noch Mond!

Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz!

Im 19. Jahrhundert wurde das Lied nach der Melodie von „Herzlich im Grabe“ (Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, 1. Bd. S. 606) gesungen:

Langsam Umgegend von Kassel

Nun a - de, mein herz - lieb Schä - tze - lein, jetzt
muß ich schei - den von dir bis
auf den an - dern Som - mer, dann
komm ich wie - der zu dir.

Gustav Mahler: Nicht wiedersehen!

Aus „Des Knaben Wunderhorn“

Schwermützig.

Und nun a - de, mein herz - al - ler -

mit starkem Pedalgebrauch

4
lieb - sterSchatz! Jetzt muss ich wohl schei - den von dir, von dir, bis auf den an - dern

8
Som - mer, dann komm' ich wie - der zu dir! A - de! A - de, mein

13
herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Und als der

17
jun - ge Knab heim - kam, von sei - ner Lieb - sten fing er an: „Wo

21
ist mei - ne Herz - al - ler - lieb - ste, die ich ver - las - sen hab'?“

26
„Auf dem Kirch - hof liegt sie be - gra - ben, heut' ist's der drit - te

Wie fernus Glockenläuten.

30
Tag! Das Trau - ern und das Wei - nen hat sie zum Tod ge - bracht!“ A -

35
de, a - de, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein

39
immer stark Ped.
herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Jetzt will ich auf den Kirch - hof gehn, will su - chen

43
espress. mf pp
mei - ner Lieb - sten Grab, will ihr all - wei - le ru - fen, ja

47
mf p pp
ru - fen, bis dass sie mir Antwort gab! Ei

52
pp
du, mein al - ler - herz - lieb - sterSchatz, mach' auf dein tie - fes Grab! Du

56
hörst kein Glöck - lein läu - ten, du hörst kein Vög - lein pfei - fen, du

60
f leidenschaftlich
siehst we - der Son - ne noch Mond! A - de, a - de, mein herz - al - ler - lieb - ster

65
immer Pedal
Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! A - de!

verklingend

Die Textvorlage gehört zum gleichen Genre wie die weiter unten behandelten Lieder „Hänschen klein“ und „Das Erkennen“, ist aber älter. Es geht nicht um „Heile-Welt“-Suggestionen der Biedermeierzeit, sondern um die künstlerische Bewältigung des wirklichen Lebens mit seinen Verwerfungen.

Analyse von Mahlers „Nicht wiedersehen!“

1-2 Vorspiel, monotoner Einstieg mit der schwebenden Quint, „Ein-Ton-Musik“ mit den volksliedhaften Doubletten (Zweiton-Melismen)

1. Strophe (A):

- 3-10: Die Melodie steigt aus der Tiefe (h) bis zum d'' (→ Auszug, Weggang, Abschied). Dann sinkt sie zurück und wendet sich entspannt zur parallelen Tonart D-Dur (→ Rückkehr, Wiedersehen). Der melodische Bogen versinnbildlicht die Zuspitzung auf den Punkt des Wiedersehens im nächsten Sommer. Vielleicht liegt gerade deshalb der Spitzenton bei dem Wort „auf“, denn sprachmelodisch passt er da nicht hin. Vielleicht verdankt sich diese Gestaltung aber auch dem Bestreben Mahlers, den ‚unschuldigen‘ Volkston zu treffen, denn bei Volksliedern (als Strophenliedern) findet man häufig solche Ungereimtheiten. Die Begleitung verstärkt den Volkstiedton durch ihre ‚Dienstmädchen‘-Terzen (bzw. –sexten). Die Begleitung mit dem Halteton fis und den wiederholten Quarttupfern (h-fis) ‚zitiert‘ geradezu den folkloristisch-archaischen Bordun. Im Laufe des Liedes wird diese Bedeutung zunehmend von einer anderen überlagert: In T. 27 steht die Vortragsbezeichnung „Wie ferne Glocken“. An dieser Stelle heißt es im Liedtext: „Auf den Kirchhof bin ich gegangen“. Vom Ende her gesehen handelt es sich also um ein Totengeläut.⁵ Der erste katastrophische Einbruch erfolgt in T. 10 bei „(komm ich wieder zu) dir: statt der erwarteten Schlusswendung nach D-Dur schnellt die Melodie hoch zum cis“, das von einem DV begleitet wird. Das ist ein schmerzhafter Aufschrei und gleichzeitig ein Menetekel.
- 11-16: Die Textzeile „Ade! Ade mein herzallerliebster Schatz!“ stammt von Mahler. Er fügt sie an die 1., 3. und 5. Strophe an. Fallende Quarten (h-fis) bestimmen jetzt die Melodie Viermal wird der Absprung zum Zentralton fis wiederholt. In T. 11/12 geht der Quarte die Seufzersetze voraus, die von der harmonischen Schmerzfigur des Neapolitaners getragen wird. In T. 12/13 wird die Quarte zur Quinte gestreckt. Das „Ade ...“ ist also alles andere als ein freundlicher Abschiedsgruß. Die Totenglocken-Quarten der Begleitung kommen hier mit unerbittlicher Wucht an die Oberfläche. Am Schluss gleitet Melodie (in h-Moll) resignierend zurück zum tiefen Ausgangspunkt h, einem geisterhaft leeren Quintklang. Der a-h-c-fis-Klang auf „herzallerliebster“ (T. 15) ist ein besonders schmerzlicher Akzent.

2. Strophe (B = A')

- 17-26 Die 2. Strophe ist eine verknappte Variante der ersten. Die Melodik ist wieder als großer Bogen gestaltet. Harmonisch gerät sie aus dem Tritt. Wo man (T. 21) eine Wendung zur Paralleltonart D-Dur erwartet, biegt sie um in den Bereich von F-Dur / d-Moll. Die Frage nach der Liebsten wird also wenig hoffnungsvoll gestellt. Besonders trostlos ist die über eine Oktave absinkende Schlusswendung mit dem harmonisch abseitigen Ton b, dem tiefsten Ton des Liedes überhaupt. Das Zwischenspiel führt die Abwärtslinie mit sequenzierten Doubletten fort – sie erinnern in ihrer hilflosen Sequenziererei an den alten ‚Schusterfleck‘ oder ‚Organistendraht‘. Harmonisch gleitet sie zurück zum Fis-Dur-Akkord (als Dominante der Grundtonart).

3. Strophe (A')

27-40 Variante von T. 3-16

4. Strophe (B')

41-51 Variante von T. 17-26

5. Strophe (C/A)

- 52-68 Ein seliges ‚Wiegenlied‘. Das Ganze wirkt wie eine paradiesische Enklave, wie ein Fenster in eine andere, bessere Welt. Die Musik ‚steht‘ als Klangfläche im H-Klang, der von den Glockentönen grundiert wird. Auch die Melodie umschreibt zunächst die Dreiklangstöne. Ab T. 56 erscheint eine melismatisch-fließende Melodie, die wörtlich wiederholt wird, so als ob man sie nicht loslassen wolle. Diese ‚Himmelsmusik‘ ist nicht getrübt von Spannungen, Dissonanzen und harmonischen Entwicklungen. Aber wie immer lässt Mahler auch hier (verklärte) Gegenwelt und (böse) Welt unversöhnlich aufeinander prallen. Da wo der Text Abschied nimmt von „Glöcklein“ und „Vöglein“ und auf die Dunkelheit („ohne Sonne und Mond“) verweist (T. 60), schlägt auch die Musik um in den alten elegischen Grundton. Und das abschließende „Ade“ wird sogar noch gesteigert zum verzweiferten Aufschrei: In T. 64 erreicht die Melodie auf „herzallerliebster“ den absoluten Höhepunkt, und nach dem resignativen T. 66 suggeriert der mit einem Tremolo unterlegte h-Moll-Schluss blankes Entsetzen.

⁵ Mahlers Musik ist immer von Quarten durchzogen. Dabei ist deren Bedeutung ambivalent: Einmal ist die Quarte als ‚reines‘ Intervall der Naturtonreihe und als wesentlicher Bestandteil von Volksliedern – z. B. im Hornquintensatz – Symbol für die unberührte Natur, die ‚andere‘ Welt. Zum anderen ist sie als Hauptingredienz der Fanfaren- und der Marschmusik eine Vokabel, die die böse Zivilisationswelt bezeichnet.

Zur Methode (Einstieg):

Ein ungerichtetes Hören ist in der Regel träge und nimmt – wenn das Gehörte nicht gerade abgelehnt wird - alles als gegeben hin. Nichts erscheint als interessant, bemerkenswert, überraschend oder fragwürdig. Die Fähigkeit, etwas Spezielles wahrzunehmen, wird stark gefördert durch Vergleichen. Ein farbiges Foto wirkt bunter neben einem schwarzweißen. Als Vergleichsobjekt dient in unserem Falle das Volkslied bzw. die Mahlervertonung. Noch wichtiger aber ist es, die eigenen Erwartungen als Vergleichsfolie zu nutzen. Hören besteht ja aus einer Serie von Vergleichsakten: aus dem schon Gehörten werden Vorentwürfe abgeleitet und diese mit dem dann tatsächlich Erklingenden verglichen. Es ist also wichtig im Unterricht viele Gelegenheiten zu solchen Vergleichsakten zu schaffen.

Beispiel:

Man geht von dem Text der 1. Strophe des Volksliedes aus.

- Wie müsste eine Melodie aussehen, die zu diesem Text passt?
Eigene ‚Entwürfe‘, eigene Melodieerfindung, zumindest verbale Charakterisierung, z. B.:
 - a) traurig, bedrückt, langsame Bewegung, 4/4-Takt, Moll, ... (→ Abschied); oder
 - b) zuversichtlich, freudig, Dur, Dreiertakt ... (→ Wiedersehensfreude), oder
 - c) beides müsste zum Ausdruck kommen.

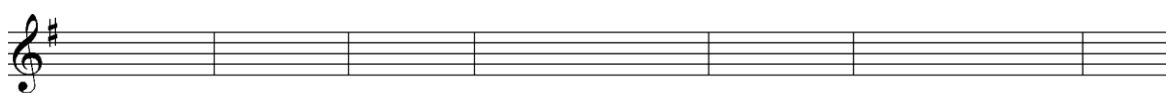
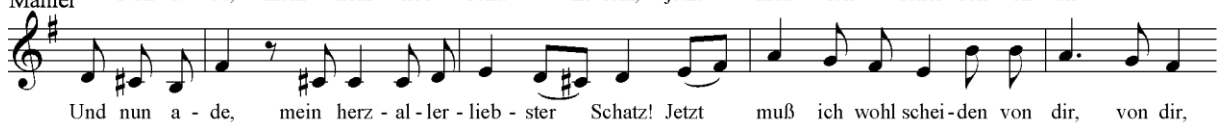
Auf der Folie solcher Erwartungen wird die Volksliedmelodie präsentiert und gesungen. Überraschung: Sie entspricht keinem der erwarteten Typen, sondern bewegt sich in einem etwas indifferenten Zwischenbereich. Der Anfang signalisiert mit den zwei Quartsprüngen, die den ganzen Oktavrahmen umgreifen, Aufbruchstimmung und Zuversicht – das ist als Abschiedsgeste etwas verwunderlich -, dann dominieren schwebende und sinkende Melodielinien, und das gerade an der Stelle, wo von der Heimkehr die Rede ist. Wie passt das zum Text? Der Text ist der Melodie nachträglich unterlegt worden. Deshalb ist es kein Wunder, das man keine genauen Entsprechungen findet. Allerdings könnte man das allgemeine Melodiekonzept Aufstieg/Aufbruch – Zurückfallen/’Wiederkehr‘ durchaus als geeigneten Träger für einen Text ansehen, der von Abschied und erhoffter Heimkehr handelt.

- Wie geht die Geschichte nach den bisherigen Erfahrungen mit dem Lied in den folgenden Strophen wohl weiter?

Wahrscheinlich werden nur wenige eine Katastrophe erwarten.

Auf der Folie des Volksliedes und der dazu angestellten Überlegungen und Deutungen ‚spricht‘ Mahlers Melodie sehr deutlich:

Volkslied



Sie hat ein ähnliches Bewegungsmuster (Viertel, Achtel, Zweiton-Melismen), zeigt aber mehr Emotionen und rhetorische Gesten, z. B. bei der Wiederholung des „von dir“. Die Melodie wirkt gedrückter, steht in Moll. Das Aufsteigen vollzieht sich keineswegs schwungvoll, sondern langsam und zäh - es symbolisiert eher den ‚aufsteigenden‘ Schmerz. Dann folgt – nach dem auffallenden Aufwärtssprung der kleinen Sexte⁶ – ein ebenso langsamer Abstieg. Bruch am Schluss (T. 8) das „zu dir“ ist ein Aufschrei, nach dem man nichts Gutes mehr erwartet. Überwältigt von schmerzlichem Gefühl wird nun die Anfangszeile des Textes frei wiederholt, mit fallenden – statt steigenden – Quartan und einem resignierenden Abwärtsgang. Wer so singt/spricht, glaubt nicht an eine Heimkehr.

Wenn man nun den ganzen Text liest und Mahlers Vertonung insgesamt sich anhört/anschaut wird vieles noch klarer, vor allem auch die Rolle der auskomponierten Begleitung, die die ganze Aussage noch einmal dramatisch zuspitzt.

Der Vergleich mit Mahlers Vertonung wirft ein wichtiges Schlaglicht zurück auf das Volkslied. Die Volksliedmelodie enthält keinen (subjektiven) Kommentar zum Gedicht. Das ist nicht ihre Funktion. Ihre Aufgabe ist es, das Erzählte aus der konkreten Alltagswelt herauszuheben, den Raum zu markieren, in dem es angesiedelt ist: Es ist eine mythische Geschichte, ein exemplum menschlichen Schicksals, das dem Verständnis der Welt und der Bewältigung des konkreten Lebens dient. Es geht also nicht um Persönliches, Änderbares, Beeinflussbares. Deshalb spielt die Passung der Musik auf den Inhalt keine so entscheidende Rolle. Finsterste Moritaten werden oft zu harmlos-schönen Melodien gesungen.

Bei Mahler dagegen wird die Welt nicht mehr hingenommen wie sie ist, sondern es wird Einspruch erhoben. Schon der Text wird durch die Interjektionen verfremdet, zugespitzt in eine bestimmte Richtung. Gerade durch die Verfremdung des alten Musters bekommt Mahlers Aussage ihr Schärfe und Wucht.

Ein letztes Vergleichspaar aus dem Umkreis der Thematik „Abschied und Heimkehr“, dessen eine Seite unserer Zeit angehört, soll das Problem weiter verdeutlichen:

⁶ In der barocken Figurenlehre würde man hier von einer Ekphrasis (Exclamatio) - einer schmerzlichen Ruffigur - sprechen.

Hänschen klein

Franz Wiedemann 1821-1882

1. Hänschen klein
Geht allein
In die weite Welt hinein.
Stock und Hut
Steht im gut,
Ist gar wohlgenut.
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 wohlgenut.
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 wohlgenut.
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 Hänschens 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 g-ee / f-dd⁷. 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: g-ee f-dd / Krebs: dddd-e-f eeee-f-g)
- 13-16 (=5-8) Endgültige Aufgabe: behagliches sich Einnisten in der (häuslichen) Harmonie.

Vorstehende Analyse ist im Kern wieder 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 „et was 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“⁸

⁷ vgl. Beethovens 5. Sinfonie: ggg-es / fff-d

⁸ CD „helmut lachenmann. piano music. marino formenti“, WWE 1CD 20333, 2003:

Analyse:

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



fff
Ped. -----
(Hänschen 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, Gewalttames. Begriffe wie Katastrophe, Absturz, Vernichtung erscheinen am Horizont.⁹

Noten: Helmut Lachenmann: Ein Kinderspiel für Klavier, Wiesbaden 1982, Edition Breitkopf 8275

⁹ 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 tief schlafenden 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.

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. 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

