

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Band:** 46 (1966-1967)  
**Heft:** 6

**Artikel:** Sprache als Musik in der Musik  
**Autor:** Schnebel, Dieter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-161891>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 19.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

tutiven Faktoren, tonale Harmonik und gestufte Taktrhythmik einerseits, motivisch-thematische Arbeit andererseits, zu schaffen. Serielle und indetermi- nierte Musik bietet nur die quasi gestische Außenseite von Musik, ihr bloßes Auf und Ab; sie kann einzig durch dynamische Veranstaltungen Zusammen- hang stiften. Aber die Probleme liegen offen zu Tage: Kann, wie Boulez und auch der belgische Komponist Henri Pousseur hoffen, sich eine neue Harmo- nik mit formkonstitutiver Kraft entwickeln? Kann, wie Stockhausen meint, etwas der thematischen Arbeit Vergleichbares entstehen? An Spekulationen fehlt es gewiß nicht. Sie sind sicher notwendig und doch zugleich ohnmächtig. Verbindliche Antworten können wie eh und je weder die Theoretiker noch die Kritiker, die einstweilen genug zu tun haben, geben, sondern ausschließ- lich die Komponisten.

## Sprache als Musik in der Musik\*

DIETER SCHNEBEL

*Für Camilla*

*Statt einer Einführung: Analyse eines Schumannliedes*

«Hüte dich, sei wach und munter!» so heißt es am Schluß der Nr. 10 aus Schumanns Eichendorffliedern (Liederkreis op. 39). Das läßt sich nicht singen, muß vielmehr gesagt werden; wird darum in diesem Lied auch gesprochen. Freilich macht die scheinbar unvermittelt in die Musik einbrechende Sprache den Schluß befremdend. Indes kommt er nicht von ungefähr, ist lange schon vorbereitet.

Eichendorffs Gedicht ‹Zwielficht›, Text der Schumannschen Vertonung, hat jene Dämmerung zum Gegenstand, da sich Tag und Nacht mischen, und also ‹Grauen› sich verbreitet: es verwischt Unterschiede schon ebenso wie in

---

\* In erster Fassung für eine Sendereihe des Hessischen Rundfunks, Frankfurt, über ‹Sprache und Musik› verfaßt und am 9. 3. 1966 vorgetragen.

der Nacht, da alle Katzen grau sind, und weckt Angst, weil man nicht sieht, was das Dunkel ausbrütet. Die unsichere Zwischenzeit, die herauf- wie hinab-dämmert, lockt in der Kreatur die archaische Ungeschiedenheit von Liebe und Zerstörungsdrang hervor, oder läßt in sie zurückfallen, so daß gerade aus der zwielichtig freundlichen Maske, die durch Reaktionsbildung entstand, die verdrängte Aggression durchschlagen könnte. Droht im Untergang gespenstische Rückkunft der Vorwelt, so impliziert indes das Untergehende den Keim eines Neuen, das im versinkenden Alten aufgehen will; was freilich leicht verhindert werden kann, ist doch gerade Aufsprießendes ob seiner Zartheit gefährdet. Das doppelgesichtige Zwielight, das im Verdämmern die Heraufkunft eines — freilich nicht sicheren — großen Morgens verheißt, vermag zum Gleichnis einer Gesellschaft zu werden, die, selber in solch zweifelhaftem Lichte stehend, leicht die neue Zeit versäumt, wenn sie nicht wacht.

Das Eichendorffsche Gedicht ist stark onomatopoetisch komponiert. Solche Musikalisierung der Sprache wird durch die Schumannsche Vertonung keineswegs weitergetrieben. Sie setzt an der semantischen Seite des Gedichts an: sucht den Inhalt in entsprechende Musik zu transformieren. Ihre Symbole bilden nicht einfach dessen Verdoppelung, sondern seine Interpretation. Zwielight verwischt die Gegenstände, läßt ihre Konturen verschwimmen, gleicht sie unscharf einander an. Das einziehende Dunkel schafft Orientierungslosigkeit. Das wird musikalisch durch ziellos schweifende Melodik, durch eine trotz linearer Führung wenig klare Mehrstimmigkeit, durch zufällige und bloß ungefähre Imitationen sowie durch eine eigenartig schwerpunktslose Harmonik dargestellt. Im Vorspiel, welches bereits die Musik des Liedes insgesamt exponiert, kommt die zweite Stimme kaum erkennbar aus der ersten hervor, wird dann von dieser zeitweise etwas nachgeahmt. Dem harmonischen Verlauf läßt sich erst spät ein Grundton, auf den er bezogen sein könnte, abhören.

Die Musik der ersten Strophe, wie jede weitere eine Art Variation des Vorspiels, unterscheidet sich zunächst nur geringfügig von diesem: der eigentümlich baßlosen Musik ist zu Beginn durch ein erstmals die Tonart fixierendes tiefes E ein Fundament eingezogen; die Singstimme variiert die Oberstimmenmelodie etwas. Durch den Gesang vom ‹Zwielight›, da «sich Bäume schaurig rühren, und Wolken wie schwere Träume ziehen», wird die sprachlose Musik des Vorspiels eindeutig zur musikalischen Darstellung, die den semantischen Gehalt des Textes auf ihre Weise verdeutlicht. An der Stelle jedoch, da das Vorspiel kadenzierte und sich zur Tonart des Stückes hin orientierte, hält die Musik gleichsam inne: ein Klang, dem eben noch seine Auflösung in melodische Bewegung beigegeben war, als wollte er weiter, bleibt stehen, und auch die Singstimme rührt sich nicht mehr vom Platz: sie verfällt in fast psalmodierenden Sprechgesang. Der Text der Stelle: «Was will dieses Graun bedeuten?» Die Reflexion, die hier in Dichtung einzieht, sie fast unterbricht,

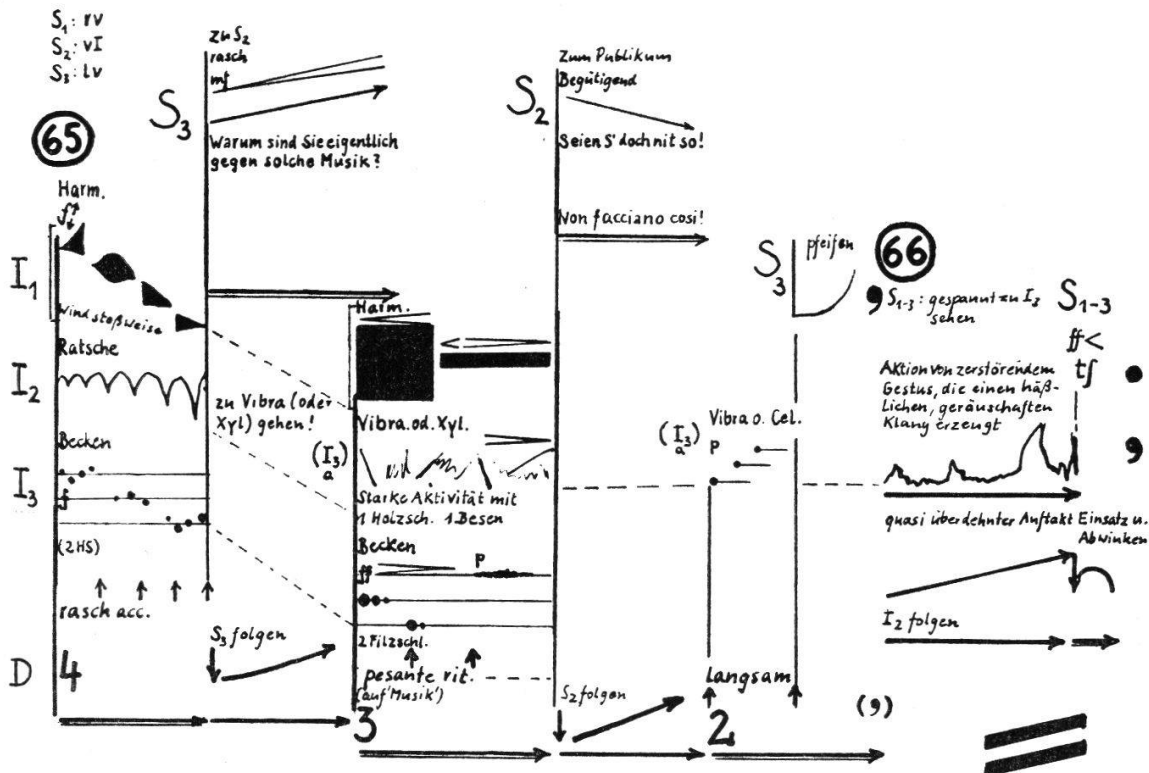
wird durchs Innehalten der Musik und durch das lauschende Pianissimo dargestellt. Der fragenden Anrede aber ist Musik nicht mächtig. So muß in ihr Sprache zu Wort kommen, das Gesprochene nur durch sich selber, ohne oder höchstens durch geringere Adaption an Musik, den Gesang bilden.

Die kadenzierende Floskel zum Schluß der Strophe, selbst noch fragenden Inhalts, holte die der Sprache verfallene Musik gleichsam wieder heim. Die folgende zweite Strophe verläuft in gleicher Weise wie die erste. Sie unterscheidet sich von dieser dadurch, daß die Musik nun durchgehend einen Baß erhält, und zwar gleich einen wegen seiner Oktaven sehr gewichtigen. Er soll wohl die Drohung symbolisieren, die der Text ausdrückt — daß dem im Wald grasenden Reh von Jägern Gefahr droht. An der Stelle, da in der ersten Strophe die Frage erschien, heißt der Text: «Stimmen hin und wieder wandern.» Indem Musik wiederum aussetzt und zu lauschen beginnt, zugleich der Sprechstimme das Wort läßt, werden gleichsam auch die «hin und wieder wandernden Stimmen» dargestellt und zu Gehör gebracht. Daß Schumann hier die schweifende Musik anhält, zeigt seine Interpretation: Läßt Reflexion schon das Zwielight verschwinden, so wird es erst recht von Sprache gebannt.

Die dritte Strophe bringt die größte Verschärfung des Textes: daß in der zwielightigen Situation keinem Freund mehr zu trauen sei, «sinnt er» doch «Krieg im tück'schen Frieden». Die Musik verdeutlicht die gesteigerte Verwirrung, indem nun auch der Baß, der in der vorigen Strophe neu hinzutrat, das schweifende Wesen der anderen Stimmen annimmt. Da hier nichts das Zwielight hindert, fehlt die innehaltende Partie.

Der Text der letzten Strophe handelt von der Utopie des Zwielichts, seiner großen Möglichkeit: dem Klaren und Neuen, das in ihm zu entstehen vermag. «Was heut gehet müde unter, hebt sich morgen neugeboren.» Auch die Musik schlägt hier um; sie wird übersichtlich, durchschaubar: ein klarer harmonischer Ablauf, durch keinerlei Polyphonie verwischt, läuft passend der Singstimme parallel. — Indes ist gerade Utopie immer gefährdet: «Manches geht in Nacht verloren.» An der Stelle verebbt der großartige, fast ekstatische Schwung der Musik. Soll das Verhängnis aufgehalten, das Zwielight gebrochen werden zum *einen* Licht, dann gilt: «Hüte dich, sei wach und munter!» Das aber muß direkt gesagt werden, mehr noch als die reflektierende Frage und die den Schrecken bannende Stimme. So mündet das Lied im rein Gesprochenen — in der Musik der Sprache und deren Tonfall. Die schließenden Akkorde des Klaviers setzen nur noch den Punkt.

Schumanns musikalische Darstellung eines Textes, zugleich seine Interpretation durch Musik, verwandelt einerseits, wie in Liedern üblich, die Sprache durch Melodisierung in Musik und fügt solche Stimme als eine eigene ihrem Zusammenhang ein — wodurch übrigens Verständlichkeit gestört wird. Zum anderen gibt die verfließende Musik, wo sie innehält, die Sprache frei, läßt



Aus: Dieter Schnebel, *Glossolalie für Sprecher und Instrumentalisten* (1959—1961).

sie unverfremdet laut werden. Also erscheint, was der Text ausdrückt, transformiert zu Musik in der Begleitung; musikalisch adaptiert, aber auch unverwandelt gesprochen in der Singstimme. Dergestalt aber werden Sprache und Musik differenziert vermittelt, daß Sprache zur Musik in der Musik zu werden vermag. In solcher Komposition spricht der Text nicht nur musikalisch, als Gesang, sondern auch direkt, wobei Musik selber beredt wird. Sie, die sonst am Hörer vorbeizieht, autonom und unaufhaltbar, kurvt aus und wendet sich ihm zu, um ihn anzusprechen. So ermöglicht die in die Komposition einbezogene und nicht bloß vertonte Sprache eine aus sich herausgehende Musik.

### Formen von Singen und Sprechen

Im Schumannschen Lied wurden Gesang und Sprechen, darüber hinaus Musik und Sprache, kompositorisch vermittelt. Wird das Gesprochene dermaßen in Musik einbezogen, zeigt sich, was es da ist: ein Extrem des Gesangs. Das andere Extrem aber erscheint im rein musikalischen, sprachlosen Gesang des Melisma. Soll nun Vermittlung von Singen und Sprechen weitergetrieben werden, bedarf die Kompositionstechnik der Entwicklung von Zwischenformen. Solche sind teilweise seit langem vorhanden. Der verkehrte Gesang des Sprechens ward seit 1750, wenn auch nicht häufig, so doch immer wieder angewandt, bildete mit Begleitmusik gar eine eigene Form: das Melodram.

Obgleich dessen Vorgeschichte bis in die Antike zurückreicht, wurde es von den Komponisten verachtet, wohl weil Musik nur zu illustrieren hatte, sicher aber auch, weil die einfache Synchronisation von Sprechen und Musik, die kaum je wirkliche Komposition verlangte, keine lohnende Aufgabe stellte. Und mit deshalb hütete man sich vor dem Sprechen in Musik, weil dessen gezackte Melodie in ihr als Fremdkörper wirkte, und sein direktes Reden leicht aus dem Verlauf der Musik auszubrechen drohte. Erst als Musik selbst noch im Duktus sprechendes Wesen angenommen hatte — und das Singen schon abhanden kam —, nahm man sich der fremden Musik des Sprechens intensiver an und kultivierte es zu wirklicher Musik. So Schönberg bereits in den *«Gurreliedern»*, erst recht aber im *«Pierrot lunaire»*. In dessen skurrilen Melodramen wurde das in Musik schon ohnehin quer stehende Sprechen noch zusätzlich verfremdet. Schönberg notierte die Stimme in gleicher Weise wie den Gesang in Liedern; schrieb also rhythmisierte Melodien vor, die er aber gesprochen haben wollte. Durch die potenzierte Verfremdung gerät der Vortrag überaus künstlich, wird zudem gänzlich musikalisch — verkehrter Gesang und verkehrtes Sprechen in einem; was sich zur höchst artifiziellen Instrumentalmusik leicht hinzu gesellte.

Indem Schönberg hier den Sprechverlauf ausziselierte — was dann zu seiner Übertreibung führte —, bedachte er sozusagen die musikalische Horizontale. An anderer Stelle, nämlich in den Chören der Oper *«Die glückliche Hand»*, komponierte er den Akkord mehrerer Sprechverläufe. Die Vokalistinnen des sehr leisen Eingangschors — größte Lautstärke: *pianissimo* — haben in verschiedener Weise zu sprechen und zu singen, nämlich nach folgenden Vorschriften: «geflüstert, klangvoller geflüstert, tonlos geflüstert, mit etwas Ton geflüstert; klangvoll gesprochen, tonlos gesprochen, klangvoller gesprochen»; und endlich einfach: «gesungen». Die Versammlung solcher Stimmen bietet feinste Mischungen von wirklichem Gesang, Sprachklängen — und Gezischel, denn die Geräusche der Sprache, die bezeichnenderweise als *«stimmlos»* abgewerteten Konsonanten, kommen in diesem *Misterioso* deutlicher als sonst zu Gehör. Was wiederum zum bösen Inhalt paßt, denn die sprechende Musik dieses Chors geht aus sich heraus, um auf den, der geschlagen am Boden liegt, einzureden — und nicht nur auf ihn —: «Schweige! So oft schon. Immer wieder das Gleiche. Glaub der Wirklichkeit! Immer wieder hängst du deine Sehnsucht ans Unerfüllbare.»

Aus solcher Musik spricht nichts Gutes. Die so reden, haben keine Töne mehr: Gesang ist zum Sprechen geschrumpft. Das signalisiert Verkümmern derer, die einst sangen. — Die Emanzipation des Individuums im bürgerlichen Zeitalter äußerte sich in der Musik als Entfaltung individuellen Gesangs voll sprechenden Ausdrucks, des Sprechgesangs. Wollte schon die vorlaufende Generalbaßmonodie um 1600 der Musik individuellen Ausdruck abtrotzen, so sollte erst recht und umfassender das Rezitativ den sprachlichen Inhalt,

ungefiltert von Musik, eher durch sie verdeutlicht, ankommen lassen. Musik ward dem Sprechen nachgebildet, auf daß sie zu einer sprechenden würde. Nun mochte der Sprechgesang Entfaltung der Musik hemmen, wo nicht gerade eine besonders individuelle seiner bedurfte, weshalb man die reinere Musik, da die Worte in erster Linie Vehikel für Melodien bildeten, säuberlich von solcher Prosa trennte. Als dann Ausdruck nicht bloß durch musikalische Affektdarstellung, sondern unmittelbarer, nämlich wirklich: zu Wort kommen wollte, schwand der Unterschied von Rezitativ und Arie zugunsten des seit Wagner üblichen ariosen Sprechgesangs. Dieser ermöglichte viele Mischformen, so daß schließlich in einem Werk wie Schönbergs *Erwartung* ebenso rasch und unvermittelt wie das Verhalten der Darstellerin mehr rezitativische und mehr ariose Darstellungsformen wechselten. Eine also beredt gewordene Musik vermochte noch die subtilsten Regungen individuellen Ausdrucks gleichsam seismographisch zu registrieren, um sie melodisch nachzuzeichnen. Solcher Sprechgesang wurde von Wolf, Strauß, Schönberg, Berg und Webern auch in Liedern angewandt, nachdem diese streng genommen ohnehin keine mehr waren, sondern vertonte Lyrik, also Gesänge. Seit mit dem Zerfall des Individuums auch das Singen dahinschwand, wirkte der Sprechgesang eigentlich nicht mehr als in Musik verwandelte Sprache, eher als musikalisch verfremdetes Sprechen, also grotesk — was vielleicht das verbreitete Unbehagen an der Oper mit verursacht. In Bergs *Wozzeck* sind es denn auch die ebenso komischen wie bösen Figuren des Hauptmanns und des Doktors, die Sprechgesang vorführen. *Wozzek* spricht oder singt wirklich; wenn aber auch er in Sprechgesang verfällt, wird's gleich explosiv. Von dem, was in ihm vorgeht und sich gegen den herrschenden Druck stemmt, wird die Sprache hochgetrieben wie in Webernschen Gesängen, so daß sie in ihre Bestandteile zerfährt. Solcher Sprechgesang mag in der expressionistischen *Erwartung* seinen Ursprung haben, da das herkömmliche rezitativische *Arioso* zu reichster Entfaltung kam.

Als sprachliches Material bevorzugen Sprechen und Sprechgesang Prosa oder nehmen selbst Verse und Reime als solche. In Prosa aber werden die einfachsten Elemente der Sprache (Laute und Wörter als unmittelbarer Ausdruck), wie auch die verwickelteren und stärker kommunikativen (Frage, Aufforderung, Mitteilung, Stellungnahme) mehr intern komponiert — durch Herstellung grammatisch-syntaktischer Beziehungen — als im Lautmaterial selbst. Dieses wurde auch in Kunstprosa nur allgemein gestaltet — etwa rhythmisch oder melodisch in bestimmter Weise strukturiert. Insofern aber Prosa selbst bei artifizierlicher Formung in der Art der üblichen Sprache bleibt, der Prosa des Alltags, eignet ihr stets etwas von direkter Rede: sie spricht an, wendet sich sozusagen persönlich an einen. Auch dem Sprechen in Musik und dem Sprechgesang bleibt dieser Charakter, wie immer verwischt, noch erhalten. Sobald jedoch das Lautmaterial der Sprache oder ihr Rhythmus stärker

geformt werden, verliert sie das Gesprächsartige, Private und gerät zu einem Allgemeinen, das viele nicht nur in gleicher Weise, sondern auch gemeinsam zu sagen vermögen. Sprechen tritt dann auf im feierlichen oder unterhaltenden Vortrag, dem man zuhört und von dem man sich bewegen läßt, ihn gar etwa als Gedicht aneignet; als Ritual, an dem man mitsprechend teilnimmt; aber auch als Lied, in das man einzustimmen vermag. In alledem entwickelt sich Sprache in Richtung Musik.

Das Lied, nebst den davon abgeleiteten, entwickelteren Formen wie Ode, Hymnus und selbst noch das Epos, organisierte Sprache in allen Parametern: rhythmisch, in den Farben, ja selbst in den Höhen. Musik wird das, indem das solchermaßen Vorkomponierte durch musikalische Kategorien genau bestimmt wird, also die Höhen, Rhythmen und Akzente dem musikalischen System solcher Werte eingepaßt werden. Demnach ist das Lied teils musikalisierte Sprache, teils sprachlich getönte Musik, und die Komponenten sind versöhnt. Weder stört Deklamation die Musik noch der melodische Duktus die Sprache. Freilich ist Sprache da so wenig unmittelbar wie die Musik. Erstere wird durch poetische Gestaltung (und durch musikalischen Vortrag) aus der privaten Sphäre des Sprechens herausgehoben zu einem wahrhaft Bedeutenden. Letztere ist einfach gehalten, bleibt im Bereich des Üblichen, um leicht gemerkt werden zu können — solche Melodie will nachgesungen werden. Materialiter handelt das Lied, keineswegs Äußerungsform eines Einzelnen, sondern einer Gemeinschaft, von einem Allgemeinen, das eines jeden Teilnahme erweckt, ja als eigener Ausdruck übernommen werden kann. Darum vermag ins Lied eingestimmt zu werden und ist es zum Nachsingen. So stellt sich im Lied Gesellschaft dar und es spiegelt wie immer partiell ihre Verhältnisse. Bezeichnend für deren dissoziierten Zustand heute, daß Lieder kaum noch gedeihen, allenfalls in Clans, mit Klischees als Ausdruck. Schon bei Mahler ward das Lied zur archaischen Form, Zeichen einer verlorenen Zeit. Indem er die alten Weisen zum Abschied nochmals beschwor, das Preisgegebene als schon Fremdes präsentierte, wurde der Hörer trotz der entstehenden Wehmut an einführender Identifikation gehindert, statt dessen zur Betrachtung verhalten. Der also erzeugte Verfremdungseffekt im Brechtschen Sinn bewirkt Konfrontation mit dem gesellschaftlichen Zustand, der in Liedern sich spiegelt, läßt aufmerken auf das fortdauernde alte Lied — und die utopischen Momente darin. Die Subjekte der Wunderhornlieder, jene aufässigen Soldaten und trotziges Gesellen, denen übel mitgespielt wurde und die sich doch nicht herunterkriegen ließen, sondern gerade im Widerstand den Kopf oben hielten, möchten aktuelle Bedeutung haben — sind sie doch auch Figuren einer neuen Zeit. Also lehrt die Sprache des Lieds, auch darin noch eine allgemeine, im Medium des Fremden zu erkennen und zu durchschauen. Zu solchem Zweck wurden Lieder etwa von Brecht verwendet und heute im Theater oder im Kabarett. In der neuen Musik kommen sie spärlich vor, und



neue schon gar nicht, sieht man einmal von den älteren Komponisten Ives, Bartók und Janacek ab, denen wegen zurückgebliebener gesellschaftlicher Verhältnisse noch ein Potential von Liedern präsent war. Das Allgemeine, das die Sprache des Lieds ansprechen wollte, ging inzwischen dahin oder ward parzelliert. In einem Zustand, da den Menschen das Singen verging, sind Lieder gänzlich archaisch. Werden sie — wie in Weberns Volksliedvertonungen — als das kenntlich gemacht und trotzdem in neuer Weise gesungen, mag das Utopische darin hervorleuchten, das erst noch zu retten wäre.

Im Lied ist — vielleicht die einzige Form, da dieses der Fall — das Verhältnis Sprache-Musik ausgewogen. Wird Musik mehr entwickelt, büßt die Sprache an Ausdruck ein, und die Verständlichkeit schwindet, welches Manko der zunehmende musikalische Ausdruck kompensiert. So hatte die musikalische Affektdarstellung barocker Arien die Stimme instrumentalisiert, wodurch der Text stark an Bedeutung verlor, zum Vehikel der Musik wurde. Die langen Melismen, die aus ihnen hervorstüben, lösten ihn ohnehin auf. Der sprachlose Ausdruck der Musik, der sich so erschloß, hat freilich kaum bestimmtes Wesen, schon gar kein individuelles; ihm eignet allenfalls ein spezifischer Ton. Der unbestimmte Ausdruck von Trauer oder Freude in Musik, mag er noch so besonders getönt sein, wird zu einem individuellen erst durchs Wort. Die Musik des 19. Jahrhunderts, die wegen der fortschreitenden Emanzipation des Individuums dessen Ausdruck suchte, mußte auf seine Darstellung durch Melismatisches als einer ungenügenden verzichten. Insofern im Melisma Sprechen gänzlich verkehrt wird, ja Sprache abdankt, eignete es sich höchstens zur Darstellung sprachlosen Zustands: der Bewußtlosigkeit. Erst jüngst kam das Melisma zu neuen Ehren, nachdem man Sprache genauer sehen gelernt hatte. Man verwendete es zur melodischen Verselbständigung wenig gewichtiger Elemente. Liegt auf Partikeln und Artikeln schon kein Ton, so läßt sich dies musikalisch aufwiegen. So verfuhr Boulez im dritten Satz des *«Marteau sans Maître»*; ließ aus unwesentlichen Momenten der Sprache — solchen, die fast bedeutungslos, zumindest ohne Ausdruck — gleichsam Musik hervorkriechen.

Musik mit Sprache, die, abgesehen von Jubilus und Melisma — und selbst noch da — immer auch eine Art verfremdeten Sprechens darstellt, vermag dessen Formen insgesamt einzubeziehen, vom verkehrten Gesang des Sprechens bis zum sprachlosen des Melisma. Zwischen den beiden Extremen finden sich vielerlei Modi von sprachlich gearteter Musik wie von musikalischem Sprechen. Die neue Musik, die jüngste zumal, hat wohl die meisten davon einbezogen, wobei sie die Extreme besonders bedachte. Nun wurden nicht nur besondere Formen des Sprechens oder Singens in einzelnen Werken komponiert, sondern auch mehrere Modi quasi seriell aufeinander bezogen und wie die Werte einer Reihe gleichermaßen zu Momenten einer Komposition gemacht. Zuerst geschah dies wohl in Bergs *«Wozzek»*, und zwar in der

Wirtshausszene des 2. Akts. Dieser Knotenpunkt des Werks, nämlich eine großartige Collage heruntergekommener und ordinärer musikalischer Materialien, ist als absolute Musik zugleich ein Scherzo, 4. Satz der Sinfonie des 2. Akts. Das Formschema des Stücks: ABC (A') DA BD AC (A'). Wozzek hört man in den verwandten A- und C-Teilen zu deren Walzer- und Ländlermusik. Zuerst, als er dem vereinigenden Tanz des Tambourmajors mit der Marie zusehen muß, spricht er gänzlich unverfremdet. Für das, was aus ihm herausbricht, hat absolute Musik keinen Ausdruck. Im Gespräch mit Andres — darüber, welche Stunde es geschlagen hat — wird ein natürlicher, dem Sprechen sehr naher Sprechgesang angewandt. Als Wozzek dann erneut das Treiben der beiden mitansehen muß und außer sich gerät, wird das Recitativo zu ekstatischem Gesang hochgesteigert. Der erste Kontrastteil des Scherzos, da die betrunkenen Handwerksburschen auftreten, bietet grotesken Gesang. Bei ihrem zweiten Auftritt im Trio III, einem Melodram, da der eine Handwerksbursche eine Predigt parodiert, wird exaltiert gesprochen. Im 2. Trio, dem Zentrum des Satzes, erscheint Einheit von Musik und Sprache, nämlich das Lied des Andres und das depravierte «Ein Jäger aus Kurpfalz» — Chorgesang als Gejohle. Nun fehlt in dieser Komposition vieler Arten von Sprechen und Singen einzig die reinere Musik melismatischen Gesangs. Sie wird zu Beginn der nächsten Szene nachgeholt im Chor der schlafenden Soldaten, gleichsam einem vertikalen Melisma. Das ist musique pure und ebenso bewußtloses Sprechen, da Sprache abgedankt hat.

### *Einkomposition von Sprache in Musik*

Nun bleibt das Sprechen, das durch Vermittlung mit dem Singen der Musik eingefügt wurde, dieser fremd, ist doch auch der Gesang als vertonte Sprache unreine Musik; nicht nur deshalb, weil solche Musik etwas sagt, denn auch die reineren Klänge der Instrumentalmusik sind vielfach semantisch besetzt. Aber Sprache hat nicht nur Töne, die ohnehin nicht leicht zu halten sind, in ihr wuselt noch vielerlei anderes herum: explosive, zischende, reibende, rollende Laute, dann solche, nochmals miteinander und mit Tönen vermischt. Diese materiale Struktur der Sprache sträubt sich gegen Vertonung. Ihre Verwandlung in Musik tut ihr denn auch Gewalt an: im Gesang sind Konsonanten an den Rand gedrängt, was Verständlichkeit nicht gerade fördert. Die also malträtierete Sprache, immerhin Musik, läßt sich mit Gleichartigem leicht verbinden, so daß im Chor nicht nur im Kontrapunkt, der ja meist Ähnliches zusammenfügt, sondern auch bei wirklich polyphoner Führung der Stimmen homogene Musik resultiert. Mit der monochromen Instrumentalmusik verschmilzt die in den Farben changierende Stimme nicht so leicht, weshalb in der üblichen Art der Kombination: Melodie mit Begleitung, jeder Part auf seine

Weise Musik machte, beide Komponenten allerdings parallel liefen. Erst als Mahler die instrumentalen Verläufe selber polychrom ausführte, indem er beinahe jedes Moment neu instrumentierte, ließ sich die Singstimme als eine gleichartige der Musik einpassen. Wenn etwa in einer Oberstimmenmelodie Geigen durch Triller R-Charakter geben, die Flöten durch kurze, mit Vorschlägen versehene Töne stimmhafte Konsonanten zufügen, wenn in den Mittelstimmen parallele Terzen der Oboen von Pizzicati, wie Vokale von Plosivlauten, zu Silben geschlossen werden, wenn in der Baßstimme Pizzicati die geräuschhaft wirkenden Triller von Streichern gleich offenen Silben einleiten, dann mag in solcher Musik der heimgeholte Gesang wie eine Instrumentalstimme erscheinen (Mahler, *«Lied von der Erde»*, I, 7—10, *«Wenn der Kummer naht...»*).

In solcher Komposition von Gesang und Instrumentalmusik ward die materiale Struktur der Sprache beachtet. Ist sie durchschaut, läßt sich unter Berücksichtigung der Elemente, ja in sie eingreifend gestalten. Die Musik nach dem Zweiten Weltkrieg, die ähnlich wie die nach dem Ersten und seinem Weltuntergang von vorn anzufangen gedachte, intendierte konsequenterweise Komposition der Elemente, gleichwie man auf den Trümmerfeldern auch bloß noch Bausteine vor sich zu haben schien. Hermetisch gegen das Überkommene und sein altes Material nahm man solches gewissermaßen an sich und bestimmte es physikalisch. Ließen sich also die Klänge der Musik durch Höhe, Farbe, Dauer und Lautstärke definieren, konnten entsprechend auch die Phoneme, aus denen Sprache besteht, bestimmt werden. Vokale, Laute wie m, n, ng, l, und Nasale sind Töne bestimmter Farbe, Zischlaute und Plosivlaute reine Geräusche, stimmhafte Konsonanten Farbgeräusche. Also erschienen Sprachklänge und musikalische Materialien im gleichen Kontinuum, was offenbar kompositorischen Übergang von Sprache und Musik ermöglichte. Für eine Musik, in die Sprachlaute bruchlos eingehen sollten, war allerdings das Reservoir der herkömmlichen Instrumentalklänge nicht differenziert genug, so daß man dafür die Materialien synthetisch gewinnen mußte. Solcher elektronischen Musik waren dann teils manipulierte, teils unveränderte Aufnahmen stimmlicher Klänge einzuarbeiten. So entstand Stockhausens *«Gesang der Jünglinge»*. Das sprachliche Material ist der *«Gesang der Jünglinge im Feuerofen»*, ein apokryph biblischer Text, der aus einer Kette gleichartiger Lobpreisungen besteht. Da der Inhalt sich kaum verändert, überhaupt eins bleibt, brauchte die Komposition auf ihn weiter keine Rücksicht zu nehmen, wenn sie nur seinen preisenden Charakter — und die extreme Situation — verdeutlichte. In solcher rein musikalischen Komposition wird der Text zuweilen förmlich von der Musik aufgesogen; oft erscheint er verwischt oder zerrissen; und an einigen Stellen redet er direkt. Nichtsdestoweniger wurde auch die semantische Seite bedacht. In einer der eindrucksvollsten Stellen des Werks: *«Preist den Herrn, Sonne und Mond»* ist kosmische Öde und Kata-

strophengefahr durch die neuen musikalischen Mittel ebenso eingefangen wie dereinst die «Luft von anderen Planeten» durch die immateriellen, vom tonalen Zentrum befreiten Figuren im 4. Satz von Schönbergs 2. Streichquartett.

Das Komponieren kam hier nahe ans phonetische Material des Gesangs heran. Indes wurde herkömmlich noch insofern verfahren, als der sprachliche Zusammenhang trotz seiner elementaren Verwendung und trotz aller Dekomposition unangetastet blieb — auch hier noch vertont wurde. Direktere Komposition hätte an den Elementen der Sprache selbst anzusetzen. Freilich implizierte dies ihre Auflösung in die Bestandteile zwecks musikalischer Komposition. In einem eigenen Stück, «Dt 31<sub>6</sub>» für ein variables Ensemble von 12 Vokalgruppen, das 1956—1958, bald nach Stockhausens «Gesang der Jünglinge» entstand, wird wie in jenem Werk von einem biblischen Text ausgegangen, der Stelle 5. Mose (Deuteronomium), Kapitel 31, Vers 6. Entsprechend seinem verkündigenden Charakter — Sprache, die nicht bei sich bleiben, sondern weiter will — wurden Übersetzungen in die Sprachen herangezogen, wohinein die biblischen Inhalte weitergelaufen waren. Material des Stücks sind also die Phoneme des hebräischen Urtexts, seiner Übersetzungen ins Griechische und ins Lateinische, außerdem Übersetzungen in ausgewählte germanische, romanische und slawische Sprachen: englisch, deutsch, französisch, italienisch, russisch. Die Phoneme wurden teils ihrem sprachlichen Zusammenhang entsprechend komponiert, teils aber auch musikalisch verselbständigt, teils halb sprachlich, halb musikalisch zusammengefügt. In solcher Komposition vermag Musik zu Sprache zusammenzuschließen, aber auch Sprache sich in Musik aufzulösen. Einer der möglichen Anfänge des zyklisch komponierten Stücks enthält, leicht übereinander geschichtet, zunächst frikative, dann plosive Konsonanten, endlich Vokale. Hört man sich ein, bilden sich sprachliche Übergänge: s mag sich mit ai verbinden zu «sei», e mit t zum französischen «êtes», und b und i zum englischen «be». Der anschließende Takt bringt eine Folge von Kombinationen verwandter Silben, in denen die Plosivlaute k und t mit Vokalen liiert werden: gə und kwa, tro und trã, kij und ku, ost und ait. Das enthält «getrost», das französische «tranquille», das englische «quiet». Beide Takte ergeben somit die Sätze: Sei getrost, êtes tranquilles, be quiet — und anderes. Musik wird Sprache, beginnt womöglich zu sprechen (Schnebel, Dt 31<sub>6</sub>, H T, 1—3).

Hier wurden die Elemente der Sprache zu Musik komponiert, Sprache statt vertont gleich selbst in Musik verwandelt. Immerhin spendete ein Text noch die Materialien. Sollte Sprache jedoch gänzlich zur Musik werden, hätte der Komponist die sprachlichen Zusammenhänge selber herzustellen durch Zusammensetzung von Lauten wie sonst von Tönen. So lieferte Mauricio Kagel die Texte seines «Anagrama», gewann sie, indem er aus einem ausgewählten Material, den Buchstaben eines lateinischen Anagramms des Mittel-



alters, vielerlei Sätze in vier verschiedenen Sprachen ableitete, die freilich oft nicht sehr sinnvoll gerieten. Das Anagramm lautet: in girum imus nocte et consummimur igni. Einige der aus diesem Material komponierten deutschen Sätze, sogar recht kunstvolle: «Hungrige Neger essen Kunst. Ein Ritter sitzt im Grünen, er summt in seinem Eisen. Reimes Regung ringt um Ruhe.» Derartige Sätze werden in Kagels Stück — für 4 Gesangssoli, Sprechchor und Kammerensemble (1957/58) — in verschiedensten Weisen gesprochen. So bilden Sprechverläufe an Statt von Melodien die Musik; übrigens neben wirklichen Melodien der Instrumente und der Gesangssolisten. Der Inhalt des Gesprochenen ist ob des ziemlich gleichbleibenden Unsinn wenig relevant; umso mehr aber die Art des Vortrags, die Gestikulation der Sprache.

Wird Sprechen also zur Musik in der Musik und nun auch materialiter, nicht bloß als Ableger des Gesangs, ihr einverleibt, mag es zudem räumlich, als Kommunikation gestaltet werden. So hat György Ligeti in seinen «Aventures» (1962/63) für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten Formen gemeinsamen Sprechens auskomponiert: die Akteure flüstern miteinander, reden erregt aufeinander ein, führen quasi ein Biertischgespräch; eine wichtige Botschaft wird verkündet; erregte Unterhaltung spitzt sich dramatisch zu; in dem, was einer sagt, wird ein schreckliches Geschehnis reflektiert. Wie Kagel im «Anagrama» komponierte auch Ligeti in diesem Musikstück die Sprache selber, allerdings von musikalischen Gesichtspunkten aus, ohne die Laute in die Klangschemata vorhandener Sprachen zu zwingen. Wenn die Akteure flüstern, sind bloß Reibe- und Sprenglaute, von diesen allerdings viel verschiedene zu artikulieren. Im Abschnitt «Conversation» ist das Lautreservoir des Phantasieidioms dann umso reichhaltiger. Wird so Sprache als Musik, ja als musikalische konstruiert,

**38** **Lo stesso tempo** ( $\frac{4}{4}$   $d=35$ ) Die Ausdruckscharaktere stets plötzlich wechseln. Je nach Vorschrift sich einander zuwenden. Die natürlich entstehende Gestik noch etwas steigern. Die stimmhaften stellen so leise ausführen, dass das gleichzeitige Flüstern nicht überhört wird.

**(„Conversation“)**

The score consists of three staves labeled S, A, and B. Each staff begins with a 'quasi lontano' marking and a dynamic of 'ppp'. The music is characterized by frequent changes in dynamics and articulation. Key performance instructions include 'zum Publikum' (to the audience) and 'vor sich hin, kontraktlos' (in front of oneself, without contact). Phonetic notations are interspersed throughout the score, such as 'f p tsf x! stv de kx' for voice S, 'lo p t s c t f x' for voice A, and 'c j m n n j m l' for voice B. The piece concludes with a 'molto leggiero' marking and a 'pizzicato' instruction.

Aus: György Ligeti, *Aventures* für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten (1962/63). (Mit Genehmigung von Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters, Frankfurt.)

ist diese zumindest genauen Sinns entleert. Indem Musik gesprochen wird, somit sprachlicher Nonsens, präsentiert sich Kommunikation als gestörte: sie funktioniert nur als Mechanismus. Kommuniziert wird statt Inhalts bloßes Geklingel, dieses aber so, als ob man sich etwas zu sagen hätte.

Entsteht so schon eine besondere Sprache, nämlich eine künstliche und rein musikalische, könnte man diese wieder mit vorhandener anreichern, hat doch auch die alte gewohnte Sprache ihre eigenen Töne, nicht nur musikalisch — als Höhe oder Tiefe —, sondern auch aus sich selbst. Besitzt bereits das Wort an sich spezifischen Klang, so erst recht durch seine Bedeutung. Sie enthält oft mehr als den bloßen Sinn, zumal in der Aura, die alte Worte, auch solche von weither, um sich haben. Selbst billige Wörter bringen Atmosphäre mit, stehen freilich meist nicht in gutem Geruch. Solche Luft um Wörter herum, vielleicht in ihren feinsten Schwingungen sich äußernd, sicher aber vernehmbar, gibt ihnen den besonderen Klang. Musikalische Gebilde mögen sich dann durch Worte tönen lassen. Sprache strukturiert Musik durch das, was in ihr selbst quasi musikalisch ist; bildet in Musik eine eigene Domäne. John Cage hat in seinem *«Solo for voice I»*, ähnlich Sylvano Bussotti im letzten Teil des *«Torso»*, Töne durch Sprache gefärbt — durch einzelne Wörter, aber auch durch Zusammenhänge aus lyrischer Dichtung.

Wird also Sprache zu Musik wie Sprechen zu deren Stimme, vermöchte solches insgesamt Melodie zu bilden. Fremde Idiome könnten exotische, frühere, gar tote Sprachformen, alte Weisen spielen; Schimpfen böte aggressive Musik, Klage ein *Lento cantabile*. Die derart vielfältigen Melodien der Sprechverläufe zu einer Symphonie zu versammeln führte zu *«Glossolalie»*, einer keineswegs abgeschlossenen, sondern immer neu realisierbaren Komposition von mir.

Dadurch, daß Sprechweisen zu Musik gemacht, auch Worte um ihrer eigenen Tönung willen isoliert werden, geht der Sprachsinn unter oder wird gestört. In einer Musik mit Sprache ließe sich das noch direkter vorführen. Mauricio Kagels *«Phonophonie»* ist eine auskomponierte Sprachstörung: Versprechen, Stottern, Artikulationsschwierigkeiten bilden musikalische Verläufe. Als einkomponierte schlagen sie auch die Musik. Die Instrumentalisten haben zuweilen in immer neuen Anläufen das gleiche zu spielen. Indem so Stottern Prinzip der Komposition wird, erscheint diese selbst gestört. Aphasie stigmatisiert Musik insgesamt.

Wo so gesungen und gesprochen wird, ist's trotz aller Poesie nicht geheuer. Das liegt freilich nicht am Künstler, der es schuf; er rief die Geister nicht, die er nimmer los wird. Sprechen als absurdes Theater, das sich in Sprache abspielt, wird solches erst durch den herrschenden Unsinn, der sich in ihr niederschlägt. Denn Sprache ist als Medium gesellschaftlichen Verkehrs eben davon gezeichnet. Wörter, Formen, ja ganze Sätze werden abgeschliffen, vertauschbar, verlieren an Wert; andere werden aufgeputzt, aufgeblasen, gar

U L...I I-O  
 IJ MUDLOUSCIOUS I-U E-H GLORY (W)  
 SHEM IN FELD UND WALD SUR LE FEU AVEC DU BEURRE ERFREUEN SICH  
 THE GOLD ASHES WATERY FICKLE-FRECKLED WHO KNOWS HOW  
 A NAGA OR A NAGI, OR A YAKSHA OR A YAKSHI OR AN ASURA OR AN ASURI, A GARUDA OR A GARUDI, OR A KINNARA OR A KINNARI OR A MAHORAGA OR A MAHORAGI, OR A GANDHARVA OR A GANDHARVI, OR A BHUTA OR A BHUTI, OR A KUMBHANDA OR A KUMBHANDI OR A PISARA OR A PISAKI OR AN AUSTARAKA OR AN AUSTARAKI OR AN ABASMARA OR AN ABASMARKI OR A RAKSHASA OR A RAKSHASI  
 OR A DAKA OR A DAKINI OR AN AMANUSARA OR AN AMANUSARI OR A KATAPUTANI OR AN AMANUSHYA OR AN AMANUSHYI WHY FAR AND WEE UNHEMMED AS IT IS UNEVEN LETTING  
 HOPPY OR AKANNT OF HIS JOYICITIES DIE VÖGLEIN (SCHWEIGEN) IM WALDE ER STEHT GO AŞI DO (W) UB INTRICATE, IMPERFECT, VARIOUS

COPYRIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.

Aus: John Cage, *Solo for Voice I*, 1958. (Mit Genehmigung der C. F. Peters Corporation, New York.)

religiös verbrämt, wie wenn es sich um etwas zum Anbeten handelte, das, statt verehrt, meist besser verwirklicht würde. Was hohl ist, aber läßt sich kenntlich machen — am Klang. Hier könnte Musik einsetzen, gerade eine solche, die sich nahe ans sprachliche Material herangearbeitet hat, die es vermöchte, die Elemente der Sprache, ihre Semantik, Gestikulation und das Kommunikative an ihr kompositorisch zu gestalten. Passender falscher Ton-



fall, adäquate heuchlerische Gestikulation, vermöchten zu verdeutlichen, was an Sprache nicht stimmt. Hans G Helms' Stücke ‹Daidalos› und ‹Golem› für 4 bzw. 9 Vokalsolisten sind solche ‹Kompositionen in Sprache› (Helms), ähnlich, jedoch näher an Musik, Hans Ottes Werke ‹Modell› und ‹Alpha-Omega II› und Passagen meiner ‹Glossolie›.

Musik, die selbst zum Hinweis wird — auf falsche oder gestörte Sprache und was dahinter steckt —, zerstört allerdings die mühsam errungene Einheit von Sprache und Musik, in die Sprache als Musik hineingeholt ward. Die Einheit erweist sich als scheinhaft; und bleibt es, solange das, was Sprache und Musik bestimmt, nicht versöhnt ist. Wollte einst Sprache aus Musik ausbrechen, indem sie statt zu singen zu reden begann, so nun die Musik in der Sprache als Musik. Was sie, wenngleich ohnmächtig, hinweisend sagt, aber ist das alte Neue: «Hüte dich, sei wach und munter!»

## Mallarmé und die Neue Musik

HANS-JOST FREY

Das Thema «Mallarmé und die Neue Musik» ist von dem französischen Komponisten Pierre Boulez gestellt worden, der im Werk des Dichters Stéphane Mallarmé eine Bestätigung der Bemühungen zu finden glaubt, durch welche die Avantgarde seit etwa 1950 der Musik neue Wege zu eröffnen sucht. Die sichtbaren Entsprechungen zwischen der neuen Musik und dem Werk Mallarmés betreffen vor allem die Form. Die überlieferte Auffassung der Musik als eines linearen Ablaufs in der Zeit ist neuerdings durch sogenannte offene Formen in Frage gestellt worden, das heißt durch Musik, deren Anfang und Ende nicht eindeutig festgelegt ist, und die deshalb mehrere klangliche Verwirklichungen einer einzigen Komposition ermöglicht. Solche Formen sind auf literarischem Gebiet von Mallarmé wenn nicht ausgearbeitet, so doch vorausgesehen worden, doch ist durch äußere Analogien eine innere Beziehung noch in keiner Weise erwiesen. Ein Vergleich der formalen Ergebnisse muß deshalb oberflächlich bleiben, solange die erfahrungsmäßigen und gedank-