

# Wie ein Begehren

Singen zwischen Sprache und Musik:  
Lied, mélodie und andere Vokalmusik des Fin de siècle

Dissertation

Bartolo Musil  
Matr.Nr. 8971210

Kunstuniversität Graz

Dissertation im künstlerischen Doktoratsstudium, V 795 535

Betreuer:  
Prof. Dr. Christian Utz  
Prof. Joseph Breinl  
Prof. Dr. Thomas Kabisch  
François Le Roux

15. August 2014

Von Herzen danke ich

- Prof. Dr. Christian Utz für seine geduldige, freundschaftliche, kollegiale und kompetente Unterstützung
- Prof. Joseph Breinl für schönes und fruchtbares gemeinsames Nachdenken und Musizieren
- Prof. Dr. Thomas Kabisch für tatkräftige Unterstützung, Aufmunterung und Denkanstöße
- François Le Roux für sein unerschöpfliches Wissen über die *mélodie*
- Prof. Dr. Ulf Bästlein und Prof. Dr. Wolfgang Hattinger für Rat, Feedback und Unterstützung
- Prof. Dr. Andreas Dorschel für Denkanstöße und Geschriebenes
- Dr. habil Jens Badura für die Metaebene
- Mag. Gertraud Gollner für die kompetente Administration
- Manuela Schwammel für gemeinsames Nachdenken und Lektorieren
- Johannes Fessel für Geduld, Unterstützung und das große L

## Kurzfassung

Das Miteinander von Wort und Ton ist auf vielfache Weise beschrieben worden: als Symbiose, als Nebeneinander, als Konflikt und Dilemma, als Prozess der Absorption und Assimilation.

Kann man die Beziehung zwischen Sprache und Musik als Liebesgeschichte neu erzählen? Eine Liebesgeschichte ist nicht symbiotisch; sie gedeiht im Spannungsfeld von Verschmelzungssehnsucht und Differenz. Der Körper der Sängerin ist der Ort dieser Liebesbegegnung: Sie ist gleichzeitig Rezitatorin und Musikinstrument.

Der Hauptteil der vorliegenden Arbeit entwickelt eine Systematik beispielhafter Stimmgebungs-Kategorien zwischen den Polen *Alltagssprechen* und *Vokalise*. In fortwährendem Bezug auf die interpretatorische Praxis werden Stile, Kompositionstechniken und Vokaltexturen mit sängerischen Erschließungsstrategien in Verbindung gesetzt. Im Zentrum stehen dabei Lied und *mélodie* um 1900, wo die enge Verflechtung von musikalischer und sprachlicher Narration spezifische Forderungen an den Gesang stellt.

Im zweiten Teil denke ich im Kontext von Lied und *mélodie* über das Geheimnis der Schönheit des Singens nach. Diese Schönheit kann aufblitzen im Verschmelzen von Wort und Ton, das beide Entitäten transzendiert; sie entsteht im komplexen Miteinander von Hörendem und Singendem, die auf vielen Ebenen miteinander kommunizieren.

Es war mein Vorhaben, verbalisierbares Theoriewissen mit dem impliziten Wissen der interpretatorischen Praxis in einen Diskurs zu bringen. Dieser Dialog verhalf mir zu einer geschärften Sicht auf die Mechaniken des Ineinandergreifens von Werktext und sängerischen Erschließungstechniken. Die gewonnenen Einsichten können Forscher(inne)n einen Einblick in die (oft intuitiven) „Übersetzungsmechanismen“ und Erschließungsstrategien der sängerischen Interpretationspraxis geben; für künstlerisch Tätige wird die Verknüpfung von theoretischer Konzeption mit der Sinnlichkeit des Singens ein Anreiz sein, das eigene künstlerische Tun in neue Kontexte zu stellen.

## Abstract

The relationship between words and notes has been described in many different ways: as a symbiosis, as mere coexistence, as conflict and dilemma, as a battle for hegemony, as a process of absorption and assimilation.

Can the relationship between speech and music be re-told as a love story? A love relationship is not a symbiosis. It is born from the tension between the desire for fusion and the inevitability of difference. The singer's body is the place where these lovers meet; through the act of singing she or he becomes both orator and musical instrument.

The main chapter of this thesis develops a classification of vocal delivery techniques between the poles *everyday speech* and *vocalise*. Styles, composition techniques, and vocal textures are linked to the singer's strategies of approach, with constant reference to interpretative practice. These considerations focus on the lied and *mélodie* of the period around 1900, where the tight interconnection of verbal and musical narratives makes particular demands of the singer.

The second chapter is a meditation on the mystery of the beauty of singing, in the context of lied and *mélodie*. This beauty can light up in an amalgamation of word and sound that transcends both entities; it is created in the complex cooperation of listener and singer, who communicate on many different levels.

It was my intention to establish a discourse between verbalized theoretical knowledge and the implicit, non-verbal knowledge of vocal practice in which there could be a coherent discourse between the two elements. This dialogue helped me to obtain a more clear view of the interactive mechanics between verbal and musical strategies of approach. For the researcher, this can provide an insight into the singer's (often intuitive) strategies of "translation" and appropriation, while the link between theoretical concepts and the sensuality of singing might stimulate musical practitioners to position their work in new contexts.

## Inhaltsverzeichnis

Kurzfassung .. .. .	Seite	II
Abstract .. .. .	Seite	III
Einleitung .. .. .	Seite	1
<b>1. Stimmgebungen zwischen Sprechen und Singen (oder zwischen Sprache und Musik) – Versuch einer Systematik</b> .. .. .	Seite	4
1.1. Phänomenologische Darstellungen .. .. .	Seite	4
1.2. Versuch einer Systematik .. .. .	Seite	10
1.3. Ein zweiter Versuch.. .. .	Seite	14
1.4. Alltagssprechen .. .. .	Seite	17
1.5. Gestütztes Sprechen .. .. .	Seite	17
1.6. Monotone Rezitation .. .. .	Seite	18
1.7. „Singsprechen“ .. .. .	Seite	27
1.7.1. Josef Kainz .. .. .	Seite	27
1.7.2. Zwischenbemerkung über die Entwicklung deutschsprachigen Theatersprechens .. .. .	Seite	29
1.7.3. Alexander Moissi .. .. .	Seite	31
1.7.4. Goethe / <i>Prometheus</i> von Kainz und Moissi .. .. .	Seite	32
1.7.5. <i>Pierrot lunaire</i> , <i>Wozzeck</i> und die imaginäre musikalische Sprechstimme – ein Dilemma .. .. .	Seite	35
1.8. Singende(r) Schauspieler(in) .. .. .	Seite	46
1.8.1. Gustaf Gründgens und das Sprechen auf Tonhöhe .. .. .	Seite	47
1.8.2. Johann Nestroy, Attila Hörbiger und ein Katechismus des Schauspieler-Singens .. .. .	Seite	50
1.8.3. Singende Schauspielerinnen .. .. .	Seite	53
1.8.4. Doppelbegabungen .. .. .	Seite	55
1.9. Rezitativ .. .. .	Seite	56

1.9.1. Rezitativ ↔ Arie	..	..	..	..	..	Seite	57
1.9.2. <i>Recitativo secco</i>	..	..	..	..	..	Seite	59
1.9.3. Rezitativ in Lied und Ballade	..	..	..	..	..	Seite	62
1.9.4. Janáček und Debussy	..	..	..	..	..	Seite	65
1.9.5. Manuale zur Rezitativgestaltung	..	..	..	..	..	Seite	72
1.9.6. Wie singt man das?..	..	..	..	..	..	Seite	75
1.9.7. Zusammenfassung	..	..	..	..	..	Seite	81
1.10. Sprachorientiertes Singen	..	..	..	..	..	Seite	82
1.10.1. Das Bach-Rezitativ	..	..	.	..	..	Seite	82
1.10.2. Sprachorientiertes Singen und <i>recitar cantando</i>						Seite	85
1.10.3. Das sprachorientierte Singen in der Praxis: Frühbarock und Claude Debussy	..	..	..	..	..	Seite	91
1.10.4. <i>Recitativo accompagnato</i> , Richard Wagner und das Lied	..	..	..	..	..	Seite	94
1.10.5. Ein kurzes Lied von Hugo Wolf	..	..	..	..	..	Seite	96
1.10.6. Wie kann man ein solches Stück gesanglich erschließen? Ein mögliches Procedere	..	..	..	..	..	Seite	100
1.10.7. Exkurs: Originalsprache und Textverständlichkeit						Seite	105
1.10.8. Dreimal <i>Harfner</i> – eine Gegenüberstellung	..	..	..	..	..	Seite	107
1.10.9. Vier Modelle der Liedanalyse und ihre Anwendung in der Interpretationspraxis	..	..	..	..	..	Seite	118
1.10.10. Dreimal <i>Il pleure dans mon cœur</i> von Paul Verlaine	..	..	..	..	..	Seite	126
1.10.11. „Sprachorientiertes Singen“ der Debussy-Vertonung?	..	..	..	..	..	Seite	136
1.10.12. Ein Interpretationsvergleich	..	..	..	..	..	Seite	138
1.11. Musik- oder klangorientiertes Singen	..	..	..	..	..	Seite	143
1.11.1. Gustav Mahler, Richard Strauss	..	..	..	..	..	Seite	143
1.11.2. Musikorientiertes Singen in älterer Musik	..	..	..	..	..	Seite	150
1.11.3. Arie	..	..	..	..	..	Seite	153

1.11.4. Unterwegs zur Vokalise .. .. .	Seite 155
1.12. Vokalisieren .. .. .	Seite 158
<b>2. Zwei Vokalinterpretationen zwischen sprachorientiertem Singen, musikorientiertem Singen und Rezitativ ..</b>	<b>Seite 168</b>
2.1. Renata Scotto singt „Un bel dì vedremo“ aus Giacomo Puccinis <i>Madama Butterfly</i> .. .. .	Seite 169
2.1.1. Inhaltliches .. .. .	Seite 170
2.1.2. Die Interpretin .. .. .	Seite 171
2.1.3. Fünfzehn Takte aus der Arie: Form und Interpretation .. .. .	Seite 173
2.2. Gérard Souzay singt <i>Ô ma belle rebelle</i> von Charles Gounod .. .. .	Seite 183
2.2.1. Das Gedicht .. .. .	Seite 183
2.2.2. Das Lied .. .. .	Seite 186
2.2.3. Der Interpret .. .. .	Seite 191
2.2.4. Die Interpretation .. .. .	Seite 193
<b>3. Timbre, Erotik, Roland Barthes und die Schönheit der „sprechenden“ Singstimme</b>	<b>Seite 198</b>
3.1. Timbre .. .. .	Seite 199
3.2. Neuere Thesen zur Schönheit .. .. .	Seite 203
3.3. Stimme, Schönheit und die <i>lost voice</i> .. .. .	Seite 204
3.4. Vokale Moden und Schönheitsideale .. .. .	Seite 206
3.5. Intimität und Überwältigung .. .. .	Seite 208
3.6. Roland Barthes: Sprache und Gesang .. .. .	Seite 212
3.7. Timbre als erster Kontakt – und dann? .. .. .	Seite 216
3.7. Schönheit des Singens als Eloquenz, Tiefe, Sehnsucht und Projektion .. .. .	Seite 218
Zum Schluss .. .. .	Seite 224
Literaturverzeichnis .. .. .	Seite 226

## Abbildungen und Notenbeispiele

Abbildung 1	Diagramm von Christian Utz nach dem Modell von George List .. ..	Seite 4
Abbildung 2	Stimmgebungstypen auf einer physiologischen und einer mentalen Achse .. ..	Seite 12
Abbildung 3	Stimmgebungstypen, dargestellt in einem feiner ausdifferenzierten System .. ..	Seite 16
Abbildung 4	Zwei Rezitationsvarianten von Coppée / <i>Un évangile</i> aus Brémont / <i>L'art de dire les vers</i> (1903), zitiert nach Katherine Bergeron .. ..	Seite 22
Beispiel 1	Claude Debussy: <i>Pelléas et Mélisande</i> , Akt I, Szene 2, Briefmonolog (Geneviève) .. ..	Seite 24
Beispiel 2	Hugo Wolf: <i>Dass doch gemalt all deine Reize wären</i> (aus <i>Italienisches Liederbuch</i> ), Ausschnitt ..	Seite 25
Beispiel 3	Hugo Wolf: <i>Nun wandre, Maria</i> (aus <i>Spanisches Liederbuch</i> ), Ausschnitt ..	Seite 26
Beispiel 4	Arnold Schönberg: <i>Pierrot lunaire</i> , op. 21, Nr 8 ( <i>Nacht</i> ), T. 7-10 .. ..	Seite 36
Beispiel 5	<i>Pierrot lunaire</i> , Nr. 7 ( <i>Der kranke Mond</i> ), Schluss	Seite 36
Beispiel 6	<i>Pierrot lunaire</i> , Nr. 17 ( <i>Parodie</i> ), T. 6-14.. ..	Seite 36
Beispiel 7	<i>Pierrot lunaire</i> , Nr. 6 ( <i>Madonna</i> ), T. 8-12 ..	Seite 37
Beispiel 8	<i>Pierrot lunaire</i> , Nr. 3 ( <i>Der Dandy</i> ), T. 1-5 ..	Seite 37
Beispiel 9	Alban Berg, <i>Wozzeck</i> op. 7, 3. Akt, 1. Szene, T. 33-41 .. ..	Seite 41
Beispiel 10	Franz Schubert / <i>Erlkönig</i> 1. Fassung, Schluss..	Seite 63
Beispiel 11	Franz Schubert / <i>Erlkönig</i> , 4. Fassung (veröffentlicht als op.1), Schluss .. ..	Seite 64
Beispiel 12	Robert Schumann, <i>Zwielficht</i> op. 39/10, Schluss	Seite 64
Beispiel 13	Leoš Janáček, <i>Jenůfa</i> , 1. Akt, 2. Szene, Ausschnitt	Seite 66
Beispiel 14	Leoš Janáček, <i>Zápisník zmizelého</i> , Nr. IV, Beginn	Seite 68
Beispiel 15	Claude Debussy, <i>Pelléas et Mélisande</i> , 1. Akt, 1. Szene, Ausschnitt .. ..	Seite 68

Beispiel 16	Claude Debussy, <i>Trois chansons de Bilitis</i> , Nr. 1 ( <i>La flûte de Pan</i> ), Anfang (ab Stimmeinsatz T. 3) und Schluss .. .. .	Seite 70
Beispiel 17	Johann Sebastian Bach: <i>Johannespassion</i> BWV 245, Rezitativ 18c .. .. .	Seite 85
Beispiel 18	Heinrich Schütz: <i>Ich liege und schlafe</i> , SWV 310, Ausschnitt .. .. .	Seite 88
Beispiel 19	Claudio Monteverdi: <i>L'incoronazione di Poppea</i> , 1. Akt, 3. Szene, Ausschnitt .. .. .	Seite 90
Beispiel 20	Hugo Wolf: <i>Wer rief dich denn?</i> ( <i>Italienisches Liederbuch</i> , Nr. 6) .. .. .	Seite 98
Abbildung 5	Johann Wolfgang Goethe: <i>Wer sich der Einsamkeit ergibt</i> , 1. Strophe, grammatikalische Beziehungen	Seite 109
Abbildung 6	Johann Wolfgang Goethe: <i>Wer sich der Einsamkeit ergibt</i> , 1. Strophe, Betonungsvarianten .. .. .	Seite 110
Beispiel 21	Franz Schubert: <i>Gesänge des Harfners</i> Nr. 1, op. 12/1 (D. 478), Anfang .. .. .	Seite 110
Beispiel 22	Hugo Wolf: <i>Harfenspieler</i> I aus <i>Goethe-Lieder</i> , Anfang .. .. .	Seite 111
Beispiel 23	Schematische Gegenüberstellung und Analyse der Harfner-Vertonungen von Franz Schubert und Hugo Wolf, 1. Strophe.. .. .	Seite 114
Beispiel 24	Robert Schumann: <i>Wer sich der Einsamkeit ergibt</i> , op. 98a/6, Anfang .. .. .	Seite 117
Abbildung 7	Johann Wolfgang Goethe: <i>Wer sich der Einsamkeit ergibt</i> , 1. Strophe, Betonungsvarianten s. Abb. 6 im Vergleich mit den Betonungsentscheidungen in den drei Vertonungen .. .. .	Seite 118
Beispiel 25	Claude Debussy: <i>Ariettes oubliées</i> II, Beginn (ohne Singstimme).. .. .	Seite 128
Beispiel 26	Gabriel Fauré: <i>Spleen</i> , op. 51/3, Beginn (ohne Singstimme) .. .. .	Seite 129
Beispiel 27	Charles Kœchlin: <i>Il pleure dans mon cœur</i> , op. 22/4, Beginn (ohne Singstimme) .. .. .	Seite 129
Beispiel 28	<i>Il pleure dans mon cœur</i> (Paul Verlaine), 1. Strophe – Schematischer Vergleich der Vertonungen von Debussy, Fauré und Kœchlin	Seite 132

Beispiel 29	Claude Debussy: <i>Ariettes oubliées</i> II, Ausschnitt	Seite 133
Beispiel 30	Claude Debussy: <i>Ariettes oubliées</i> II, Ausschnitt	Seite 134
Beispiel 31	<i>Il pleure dans mon cœur</i> (Paul Verlaine), 3. Strophe – Schematischer Vergleich der Vertonungen von Debussy, Fauré und Kœchlin .. .. .	Seite 135
Beispiel 32	Gustav Mahler: <i>Ich atmet' einen linden Duft</i> , aus <i>Rückert-Lieder</i> (Klavierfassung, Anfang) ..	Seite 144
Beispiel 33	Gustav Mahler: <i>Der Einsame im Herbst</i> aus <i>Das Lied von der Erde</i> , Ausschnitt (Klavierauszug) ..	Seite 147
Beispiel 34	Richard Strauss: <i>Im Abendrot</i> (nach Eichendorff) aus <i>Vier letzte Lieder</i> , Ausschnitt (Klavierauszug) ..	Seite 148
Beispiel 35	Johannes Ockeghem: <i>Missa prolationum</i> , Credo (Ausschnitt) .. .. .	Seite 151
Beispiel 36	Claudio Monteverdi: <i>Hor che il ciel e la terra</i> (Petrarca), Ausschnitt (ohne Instrumental- und pausierende Gesangsstimmen) .. ..	Seite 153
Beispiel 37	Vincenzo Bellini: <i>Casta diva</i> aus <i>Norma</i> (Libretto: Felice Romani), erster Gesangseinsatz (Klavierauszug) .. .	Seite 156
Beispiel 38	Bellini: <i>Casta diva</i> , Ausschnitt (nur Soli und Frauenchor) .. .. .	Seite 157
Beispiel 39	Wolfgang Amadeus Mozart: <i>Et incarnatus est</i> aus der <i>Missa c-Moll</i> KV 427, Ausschnitt (Klavierauszug)	Seite 162
Beispiel 40	Sergej Rachmaninow: <i>Vokalise</i> op. 34/14, Beginn	Seite 164
Beispiel 41	Sergej Rachmaninow: <i>Vokalise</i> op. 34/14, Schluss	Seite 166
Beispiel 42	Richard Strauss: <i>Daphne</i> , op. 82 (Libretto: Joseph Gregor), Ausschnitt Finale (ohne Streicher und Harfe) .. .. .	Seite 167
Beispiel 43	Giacomo Puccini: <i>Un bel dì vedremo</i> aus <i>Madama Butterfly</i> (Libretto: Giuseppe Giacosa / Luigi Illica), Anfang .. .. .	Seite 174
Beispiel 44	Giacomo Puccini: <i>Un bel dì vedremo</i> aus <i>Madama Butterfly</i> , Ausschnitt (Klavierauszug) .. ..	Seite 179
Beispiel 45	Charles Gounod: <i>Ô ma belle rebelle rebelle</i> (Jean Antoine de Baïf), 1. Strophe .. .. .	Seite 190

## Einleitung

Das scheinbar selbstverständliche, bei näherer Betrachtung jedoch prekäre und schillernde Miteinander von Wort und Ton ist auf vielfache Weise beschrieben worden: als Symbiose, als Nebeneinander, als Konflikt und Dilemma, als Kampf um Hegemonie, als Prozess der Absorption und Assimilation.<sup>1</sup>

Kann man die Beziehung zwischen Sprache und Musik als Liebesgeschichte neu erzählen? Eine Liebesbeziehung nicht symbiotisch; sie entsteht zwischen autonomen Entitäten, die einander auf Augenhöhe begegnen; ihr Agens ist ein Begehren, ein Wunsch nach Hingabe und Verschmelzung; dieser labile Verschmelzungszustand steht in Opposition zu den ebenfalls wirksamen Gegenkräften von lustvoller Differenz, Abstoßung und Selbstbehauptung.<sup>2</sup>

Die Vokalmusik des Fin de siècle hat alte Konventionen der Befriedung von Machtkonflikten zwischen Sprache und Musik – die Strophenform, die Dichotomie Rezitativ-Arie – weitgehend überwunden. Sind die beiden Partner jetzt „erwachsen“ und reif für eine egalitäre Liebesbeziehung? Und wie ist die Rollenverteilung? Die stereotypen Identifikationen {Sprache = Intellekt/Rationalität = männlich} sowie {Musik = Emotion/Intuition = weiblich} erscheinen gerade im Kontext von Lied und mélodie als obsolet: Die dichterische Sprache ist in Hinblick auf nacherzählbare Inhalte oft mehrdeutig und kann in Rhythmus und Klang eine „musikalische“ Qualität aufweisen, während die Musik ihrerseits durch Form, Phrasierung, Harmonik und andere Parameter zu einer kohärenten Narration beiträgt.

Wenn das Sprache-Musik-Geflecht eine Liebesbeziehung ist, dann ist der Körper des Sängers der Ort, an welchem die Liebenden einander begegnen. (Der französische Philosoph Roland Barthes liebte die Stimme des Sängers Charles Panzéra, welche „über die französische Sprache gleitet wie ein Begehren“<sup>3</sup>; der

---

<sup>1</sup> Vgl. Agawu, Kofi: *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied*

<sup>2</sup> Wie Musik und Sprache zu einer Beziehung finden, in der jede Partei ihre Eigenständigkeit bewahrt, sie aber aufeinander bezogen bleiben, und wie persönliche und kulturelle Kontexte sowie die Interpretation auf das Gefüge einwirken, erzählt Thomas Kabisch in seinem Aufsatz *Verzweigungen und Scharniere – Beethoven liest und komponiert Goethe*.

<sup>3</sup> Barthes, Roland: *Die Musik, die Stimme, die Sprache*, S. 280 f.

Titel meiner Arbeit ist diesem schönen Satz entnommen.) Wort und Ton werden von demselben Apparat hervorgebracht und geformt. Die Sängerin ist gleichzeitig Rezitatorin und Musikinstrument; der Grad von Verschmelzung oder Differenz der beiden Instanzen ist für die Gesangspraxis also nicht nur auf einer abstrakten Metaebene relevant, sondern hat in jedem Moment direkte Auswirkungen auf das sängerische Tun und Lassen.

Der Hauptteil der vorliegenden Arbeit – Kapitel 1: *Stimmgebungen zwischen Sprechen und Singen* – entwickelt eine Systematik von beispielhaften Stimmgebungs-Kategorien, bei denen zwischen den Polen *Alltagssprechen* und *Vokalise* Sprache und Musik sich in unterschiedlicher Weise mischen und zueinander verhalten. Im Fokus stehen dabei sängerische Herangehensweisen: Wie verhalte ich mich zu einer bestimmte Vokaltextr in physiologisch-stimmtechnischer Hinsicht? Und welcher mentale Fokus bzw. welche Gestaltungsintention hilft mir am besten, einen Werktext in angemessener Weise zu erschließen?

Die Systematik ist bewusst breit gehalten, weil alle Beziehungsformen und „Mischungsverhältnisse“ von Sprache und Musik sich auf die gesangliche Praxis auswirken. Die für das Lied und die *mélodie* des *Fin de siècle* besonders relevanten Stimmgebungen *Rezitativ*, *sprachorientiertes* und *musik-* bzw. *klangorientiertes Singen* habe ich besonders ausführlich behandelt; Werk- und Interpretationsanalysen sowie eine Kontextualisierung mit älterer und neuerer Vokalmusik ergänzen die Ausführungen.

Wichtig war dabei der fortwährende Bezug zur interpretatorischen Praxis; die brennendste Frage war (und ist) für mich, welche Erschließungsstrategien für welche Stile, Kompositionstechniken und Vokaltextruren angemessen erscheinen, in welchem Spielraum man sich dabei bewegen kann und welche Alternativen sich gegebenenfalls auftun. Im Zentrum stehen dabei Lied und *mélodie* um 1900, wo die Verflechtung von Wort und Ton besonders eng ist und die Gleichzeitigkeit von musikalischer und sprachlicher Narration spezifische Forderungen an den Gesang stellt.

Nach zwei ausführlichen Interpretationsanalysen stellt der dritte Teil – Kapitel 3: *Timbre, Erotik, Roland Barthes und die Schönheit der „sprechenden“ Singstimme* – diese praxisorientierten Erörterungen in den Kontext eines Metadiskurses. Wie in jeder Liebesbegegnung spielt auch in der Beziehung von Sprache

und Musik die Schönheit eine große Rolle. Wir lieben es, wenn im Gesang einer Sängerin oder eines Sängers Wort und Ton ineinander aufgehen, ihre Antipodenstellung kurzzeitig aufgeben und zu einer Kunstäußerung verschmelzen, in der Sprachsemantik und musikalische Struktur transzendiert werden. Dies ist für Kunstformen wie Lied und *mélodie* in besonderer Weise relevant, da hier Sprache und Musik eng verflochten und weitgehend gleichberechtigt sind. Worin besteht die Schönheit einer Stimme und einer Art des Singens? Steht sie für sich, oder hängt sie von ihrer Eloquenz, ihrem Bezug zu Sprache und Kommunikation ab?

Das Ziel der folgenden Betrachtungen war es, zwei Systeme in einen Diskurs zu bringen, in welchem sie einander gegenseitig befragen konnten: verbalisiertes Wissen und Denken (wie strukturelle Analysen von Kompositionen und Sprachtexten, ästhetische Konzepte, musikhistorische Forschung) einerseits, und andererseits das zu einem großen Teil implizite Wissen und Lernen der sängerisch-interpretatorischen Praxis. Die Schwierigkeit bestand unter anderem darin, eine gemeinsame Sprache für diesen Austausch zu finden. Da sich das implizite Wissen per definitionem einer sprachlichen Darstellung und Manipulation zunächst entzieht<sup>4</sup>, musste ich mein eigenes künstlerisches Tun sowie mein Zuhören und intuitives Erfassen immer wieder unterbrechen, befragen, wieder tun, wieder zuhören, wieder unterbrechen, formulieren...

Ich hoffe, dass dieser Brückenschlag zwischen Theorie und Praxis für beide Seiten eine Bereicherung darstellt: Für die Wissenschaft ist der Einblick in die (oft intuitiven) „Übersetzungsmechanismen“ und Erschließungsstrategien der sängerischen Interpretationspraxis wichtig; und für die künstlerische Praxis kann die Verknüpfung von theoretischer Konzeption mit der Sinnlichkeit des Singens ein Anreiz sein, das eigene künstlerische Tun in neue Kontexte zu stellen.

---

<sup>4</sup> Vgl. Neuweg, Georg Hans: *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis.* (Hinweise auf das Musizieren finden sich z.B. auf S. 237 und 353.)

## 1. Stimmgebungen zwischen Sprechen und Singen (oder zwischen Sprache und Musik) – Versuch einer Systematik

Über das Themenfeld Sprache und Gesang ist viel nachgedacht und geschrieben worden: man kann es unter anderem aus einer philosophischen (z.B. semantischen oder ontologischen), soziokulturellen, psychologischen, physiologisch-phoniatrischen, historischen, phänomenologischen oder praktisch-stimmtechnischen Position aus beschreiben und untersuchen. Einige dieser Sichtweisen sind in unserem Zusammenhang zentral, andere nur am Rande interessant.

Eine der Fragen, die das Parallellaufen von Sprache und Musik in den meisten Genres der vokalen Kunstmusik aufwirft, ist jene der Stimmgebung, ein für die künstlerische Praxis grundlegendes Thema. Auch dies kann nach unterschiedlichsten Parametern aufgeschlüsselt werden; es sind hier mehrere mögliche Kategorisierungen oder „Kartographierungen“<sup>5</sup> denkbar.

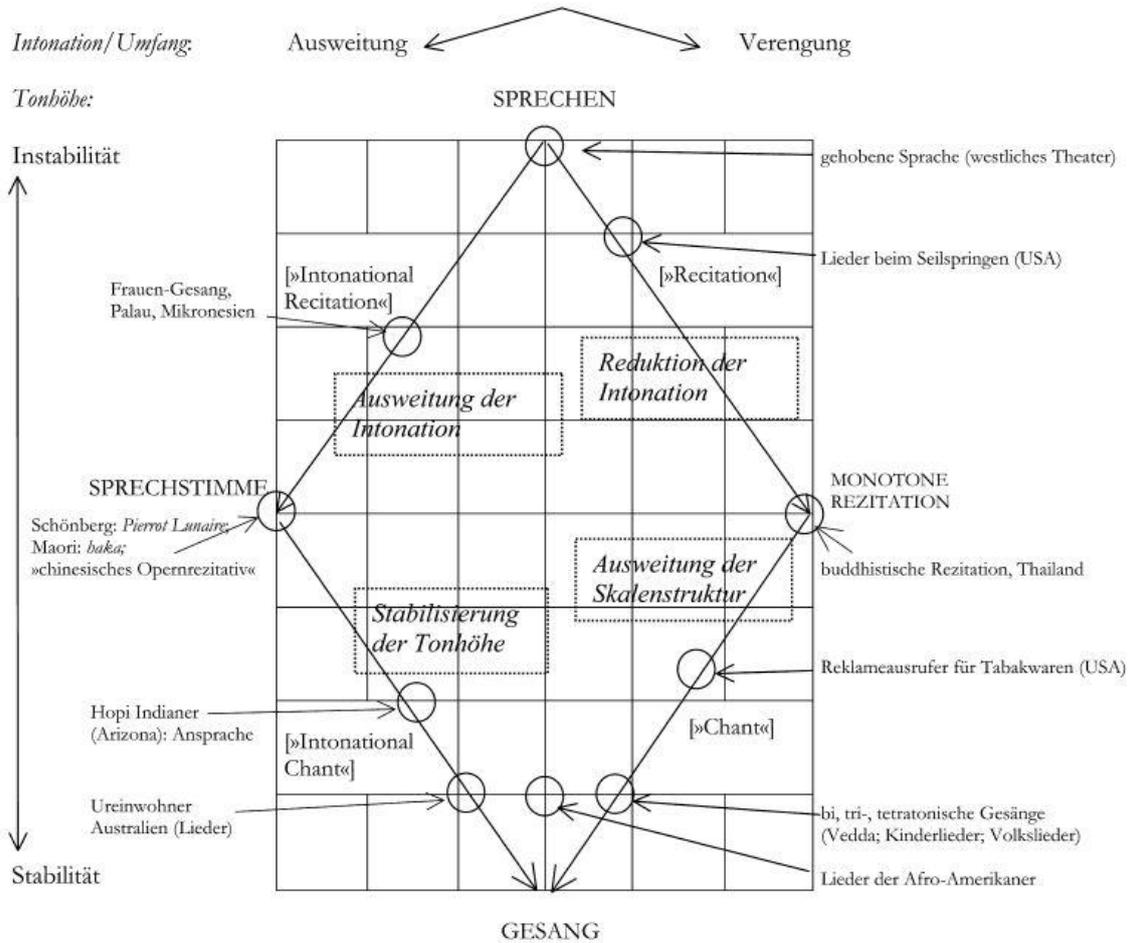
### 1.1. Phänomenologische Darstellungen

In einem Darstellungsversuch verortet der Ethnomusikologe George List traditionelle und moderne Rezitations- und Vokalstile beinahe aller Kontinente in einem gemeinsamen System<sup>6</sup>. In einem zweidimensionalen Diagramm isoliert er Überschneidungspunkte zweier Achsen: 1. Tonhöhenambitus (horizontal) und 2. Tonfestigkeit (vertikal). Obwohl es sich um eine rein phänomenologische Beschreibung handelt, welche die physiologischen Gegebenheiten der Tonproduktion und wichtige andere Faktoren wie Vibrato, Tonstärke und -qualität außer Acht lässt, ist die isolierte Betrachtung der beiden Parameter trotzdem aufschlussreich, weil sie häufig als Unterscheidungsmerkmale von Sprechen und Singen formuliert werden.

---

<sup>5</sup> Vgl. Christian Utz: *Die Wiederentdeckung der Präsenz*, in: Utz, Christian / Zenck, Martin (Hg.): *Passagen*, S. 31 ff.

<sup>6</sup> Ebd., S. 38 ff.



**Abbildung 1** Diagramm von Christian Utz nach dem Modell von George List<sup>7</sup>

Ganz nachvollziehbar finde ich die mittlere Horizontalachse: bei mittlerer Tonhöhenstabilität stehen einander in Bezug auf den Ambitus die „Sprechstimme“ (weiter unten als „Sprechsingen“ bezeichnet: Schönbergs *Pierrot lunaire*, das „Rezitativ“ der Peking-Oper, wohl auch gewisse historische europäische Rezitationsstile) und die „monotone Rezitation“ (z.B. buddhistische Rezitation) gegenüber. Nicht unbedingt verständlich ist mir die Rautenform, auf deren Umrislinien alle Stile positioniert werden; und dass im „Gesang“ (unten Mitte) der Ambitus gegenüber der *Pierrot-lunaire*-Sprechstimme wieder abnehmen und dasselbe Niveau wie beim Sprechen (oben Mitte) haben soll, kann ich auch nicht ganz nachvollziehen. Zutreffender als die Positionierung auf der Raute erschiene

<sup>7</sup> Ebda., S. 39

mir eine Anordnung unterschiedlichster Vokalstile auf allen möglichen Punktverbindungen auf der zweidimensionalen Fläche; den europäischen Kunstgesang etwa würde ich unten links, also außerhalb der Raute, verorten.

Wie auch immer: Tonumfang und Tonfestigkeit tauchen als Hauptqualitäten in den meisten phänomenologischen Beschreibungen von Sprechen und Singen auf. Arnold Schönberg hat seinem Werk *Pierrot lunaire*, in dem keineswegs zum ersten Mal, aber doch mit einer bis dahin unbekanntem Konsequenz die musikalisch notierte Sprechstimme in einen kammermusikalischen Satz integriert wird, ein Vorwort vorangestellt, das trotz seiner Kürze derart von Widersprüchen und Unklarheiten strotzt, dass es als Anleitung für eine(n) Interpretin/-en eigentlich unbrauchbar ist. Immerhin stellt er fest, dass „sich der Ausführende des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewusst werden muss: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verlässt sie aber durch Fallen und Steigen sofort wieder.“<sup>8</sup> Der Psychologe und Philosoph Carl Stumpf formulierte zwölf Jahre nach Schönberg in seinem Aufsatz *Singen und Sprechen*:

Beim Sprechen benützen wir ausser sprunghaften fortwährend stetige Tonveränderungen, beim Singen – prinzipiell wenigstens – nur *sprunghafte*. Beim Sprechen sind gerade die stetigen Veränderungen, auch die ganz geringfügigen, ein wichtiges Ausdrucksmittel, sie be-seelen die Sprache. Beim Singen dagegen, wie in der Musik überhaupt (abgesehen von den primitiven Formen), dürfen sie nur ausnahmsweise vorkommen.<sup>9</sup>

In einem aktuellen Phoniatrie-Lehrbuch wird der Sachverhalt ähnlich dargestellt:

Der Unterschied liegt bei äußerer Betrachtung v.a. in einer Verschiedenartigkeit der melodischen Tonbewegungen. Während beim Sprechen stetige, gleitende Bewegungen des Grundtons vorherrschen, bestimmen beim Gesang sprunghafte Änderungen mit festliegenden Tonhöhen und Intervallen den melodischen Ablauf.<sup>10</sup>

An anderer Stelle im selben Buch geht es um den Tonhöhenambitus. Die mittlere Sprechstimmlage ist die „Durchschnittstonhöhe“, die eine Person beim

---

<sup>8</sup> Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire*, op.21, Vorwort (Rechtschreibung modernisiert)

<sup>9</sup> Stumpf, Carl: *Singen und Sprechen*. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft 9, 1924, S. 39 (Rechtschreibung modernisiert)

<sup>10</sup> Wendler, Jürgen / Seidner, Wolfram / Eysholdt, Ulrich: *Lehrbuch der Phoniatrie und Pädaudiologie*, Stuttgart 1996/2005, S. 97

Sprechen umkreist. Als Norm für eine stimmhygienisch vertretbare und ökonomische Verwendung der Sprechstimme wird die Orientierung der mittleren Sprechstimmhöhe an der so genannten Indifferenzlage<sup>11</sup> postuliert:

Die mittlere Sprechstimmlage bezeichnet eine Tonhöhe, um die sich die Stimme beim Sprechen bewegt und von der sie kurzzeitig nach oben oder unten abweicht. Unter ungespannten Bedingungen entspricht sie der so genannten Indifferenzlage, dem physiologischen Bereich innerhalb des Tonhöhenumfangs, in dem mit geringstem Kraftaufwand anhaltend und mühelos gesprochen werden kann. Die Indifferenzlage liegt im unteren Drittel des Tonhöhenumfangs, eine Quarte bis Quinte über der unteren Grenze.<sup>12</sup>

Diese Behauptung wird in der Stimm- und Sprechforschung nicht uneingeschränkt geteilt:

Die Indifferenzlage ist kein Ton, sondern ein Tonhöhenbereich, in dem die Stimme besonders ökonomisch arbeitet, d.h. mit relativ geringer muskulärer Anstrengung bei größtem Abstrahleffekt. Der Bereich variiert interindividuell, er erstreckt sich von der unteren Grenze des Tonhöhenumfangs einer Person an eine Quarte bis kleine Sexte aufwärts. [...] Zahlreiche Gegenbeispiele aus der Praxis zeigen aber, dass eine physiologische Stimmgebung auch bei Mittleren Sprechstimmlagen möglich ist, die weit über den Bereich der Indifferenzlage hinausgeht. Aus Sicht des Verfassers muss man rigide normative Maßgaben zur Verwendung der Indifferenzlage verwerfen: [...] Beweise dafür liefern außerdem die Sprechstimmen von Patientinnen nach Geschlechtsumwandlung nach konservativer Stimmtherapie (d.h. alleiniger Übungstherapie ohne Operation), ferner Patientinnen mit Stimmvirilisation, die nach Übungstherapie dauerhaft eine Sexte oder Septime über ihrer Indifferenzlage sprechen, Sprecher(innen) in historischen Film- und Tonaufnahmen, Sprecher aus Fernost usw. [...]

Würden wir wirklich fast immer in Indifferenzlage (verstanden als Tonhöhenbereich) sprechen, wäre es für die Hörer unerträglich. Jede Textsorte, jede Situation und Sprecherintention, jeder Hörerkreis erfordern bestimmte Überschreitungsgrößen und -häufigkeiten dieser Lage.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Der Terminus bezieht sich auf gefühlsneutralen Aussagen, mit denen diese Sprechtonlage in Verbindung gebracht wird.

<sup>12</sup> Ebda., S. 122

<sup>13</sup> Lutz Christian Anders: *Die Sprecherstimme – Natürliches und Künstliches*, in: Geissner, Hellmut K. (Hg.): *Das Phänomen Stimme*, S. 162

Wie man schon an diesem kleinen Ausschnitt eines viel weiteren Diskurses sehen kann, mischen sich meist in eine scheinbar phänomenologische Beschreibung eines Sachverhaltes sehr schnell Geschmacksurteile und Behauptungen. Was wir mit unseren Stimmen machen, ist offenbar schwer zu trennen von Moden, Normen, Geschlechterrollen und Verhaltenskodizes. Ähnlich wie in anderen stark normierten Lebensbereichen, etwa jenem des Sexualverhaltens, wird häufig der Begriff der Natürlichkeit ins Feld geführt: Ideologie in der Verkleidung einer neutralen Sachverhaltsdarstellung.<sup>14</sup> So weist der Stimmexperte Jürgen Kesting darauf hin, anhand welcher Kriterien der uns heute wieder vertraute Klang der Countertenorstimme noch vor kurzem in Fachkreisen negativ beurteilt wurde:

Gesund. Männlich. Hier wird ein moralisches Verdikt gefällt, kein ästhetisches und schon gar kein historisch begründetes.<sup>15</sup>

Ähnliches kann man auch zu diversen „Expert(inn)enmeinungen“ zum Thema der so genannten Belting-Stimme (der in der Populärmusik weitgehend etablierten Verwendung des Brustregisters bei Frauenstimmen) sagen, die man auch heute noch bisweilen hören und lesen kann<sup>16</sup>.

Eva Björkner weist in ihrer Dissertation zusätzlich darauf hin, dass nicht nur Lungenweite, subglottischer Druck und der gesamte Muskeltonus des Vokalap-

---

<sup>14</sup> Etwa haben Oliver Garbrecht und Brigitte Bailer / Karin Liebhart nachgewiesen, dass besonders in totalitären und faschistischen Systemen der Natürlichkeitsdiskurs u.a. in der Kunst eine große Rolle spielt. Vgl. Oliver Garbrecht: *Rationalitätskritik der Moderne*, S. 150 f. und Bailer/Liebhart: *Frauen und Rechtsextremismus in Österreich*, in: Kreisky/Sauer (Hg.): *Geschlecht und Eigensinn*, S. 77 f.

<sup>15</sup> Jürgen Kesting: *Über den Wandel klanglicher Schönheits-Ideale*, in: Geissner, Hellmut K. (Hg.): *Das Phänomen Stimme*, S. 26f.

<sup>16</sup> Vgl. Monika Hein: *Die Gesangstechnik des Beltings – eine Studie über Atemdruck, Lungenvolumen und Atembewegungen* (Dissertation), Hamburg 2010, S. 3 ff. Die Autorin sammelt hier Ansichten von GesangspädagogInnen, etwa: „A belting female vocalist is forcing the larynx to function abnormally“.

Vgl. weiterhin Eva Björkner: *Why so different? Aspects of voice characteristics in operatic and musical theatre singing* (Dissertation), Stockholm 2006, S. 18 f.

Einen weitgehend vorurteilsfreien Überblick der physiologischen Zusammenhänge bei Sprechen und Singen versucht Matthias Nöther. Als Musikwissenschaftler kann er nur zusammenfassen, was er sich aus phoniatriischer und gesangswissenschaftlicher Fachliteratur „erlesen“ hat; das Kapitel deckt aber die meisten relevanten Aspekte ab.

(Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*, S. 140ff.)

parates beim Singen höher als beim Sprechen sind, sondern dass Singen außerdem eine viel höhere Kontrolle und ein präziseres Abstimmen der einzelnen physischen Parameter der Phonation verlangt<sup>17</sup>.

Die „Faktenlage“ scheint also in aller Kürze die folgende zu sein:

1. Sprechen hat gleitende, (westliches) Singen weitgehend feste Tonhöhen.
2. Sprechen hat für gewöhnlich einen verhältnismäßig geringen Tonumfang im unteren Drittel des Stimmumfangs. Künstlerisches Singen nützt den gesamten Stimmumfang aus. Daraus folgt:
3. (Alltags-)Sprechen ist auf Ökonomie angelegt; die Stimmbandspannung ist nicht hoch, Atemdruck und subglottischer Druck sind in ständigem Wandel begriffen, daher ist der Muskeleinsatz im gesamten Apparat eher moderat. Beim Singen ist allein durch das Halten einer bestimmten Tonhöhe ein höherer Tonus im Apparat nötig, weil eine bestimmte Muskelspannung und ein Druckverhältnis über einen längeren Zeitraum aufrechterhalten werden müssen.

Nun kommen doch ästhetische Kategorien ins Spiel:

4. Beim künstlerischen Singen wird der so genannte Register- und Vokalausgleich angestrebt. (Dies meint eine Einheitlichkeit von Timbre, Stimmfarbe und Formantprägung über Vokal- und Registerwechsel hinweg.) Zusätzlich müssen größere Räume gefüllt und Ensembles oder ganze Orchester übertönt werden. Das bedeutet, dass trotz Verständlichkeit des Textes und sauber intonierter Tonhöhe die unterschiedlichen Stimmregister und Vokale einander in Timbre und Klangcharakter ähneln sollen. Dazu wird eine von der Sprechposition abweichende Gesamteinstellung des Phonationsapparates vorgenommen:
  - a) Stütze: Beibehaltung der inspiratorischen Spannung (Einatmungsspannung) auch bei der Phonation, also im Ausatmen,
  - b) Offen- und Weithalten des so genannten Ansatzrohres (die Strecke zwischen primärer Klangproduktion im Kehlkopf bis zum Austritt des Klages aus Mund und Nase),
  - c) Angleichung der Vokalformungen in Teilen des Ansatzrohres.

---

<sup>17</sup> Vgl. Björkner, Eva: *Why so different?*, S.18

Phänomenologisch betrachtet, kann beim Gesangston gegenüber dem Sprechton eine Erhöhung des dritten sowie eine Herabbewegung des fünften Formants gemessen werden, wodurch der dritte, vierte und fünfte Formant beinahe zu einem Formant-Cluster verschmelzen<sup>18</sup>, der für das typische Klangtimbre einer „klassisch“ ausgebildeten Stimme charakteristisch ist und zu einer deutlichen Klangverstärkung gegenüber der nicht ausgebildeten Stimme führt.

All dies ist in Einschränkungen auch für das schauspielerische Sprechen relevant, da auch hier eine weit über das Alltagssprechen hinausgehende Tragfähigkeit des Stimmklanges gefordert ist, selbst wenn, wie in der zeitgenössischen Theaterpraxis, das ästhetische Ideal der Sprachformung näher am Alltagssprechen liegt als etwa noch bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges.

## 1.2. Versuch einer Systematik

Jetzt möchte ich den Versuch machen, Sprechen und Singen in einer Weise dazustellen, die sich aus meiner praktischen Erfahrung (und Beobachtung) speist und die sich eignet, die interpretatorische Aneignung von Vokalwerken in der Praxis zu erörtern.

Die folgende Typisierung stelle ich zur Diskussion – es handelt sich größtenteils um Bereiche auf einer aufsteigenden Skala, teilweise aber auch um Grenzformen, die außerhalb eines linearen Verlaufes stehen.

Es sind dies:

1. Alltagssprechen
2. gestütztes Sprechen
3. monotone Rezitation

---

<sup>18</sup> Vgl. hierzu die maßgeblichen und in beinahe aller Fachliteratur zum Thema zitierten Schriften von Johan Sundberg (zusammengefasst in [http://www.med.rug.nl/pas/Conf\\_contrib/Sundberg/Sundberg\\_bio\\_touch-Groningen+figures.pdf](http://www.med.rug.nl/pas/Conf_contrib/Sundberg/Sundberg_bio_touch-Groningen+figures.pdf)), oder auch van der Linde, Byron-Mahieu: *A Comparative Analysis of the Singer's Formant Cluster*. Eine gute Zusammenfassung der zum damaligen Zeitpunkt verfügbaren Forschung (Sundberg und andere) bietet auch Stark, James: *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy*, S. 47 ff.

4. „Singsprechen“
5. singende(r) Schauspieler(in)
6. Rezitativ
7. sprachorientiertes Singen
8. klangorientiertem Singen
9. reines Vokalisieren

Es handelt sich hier natürlich nicht um homogene Kategorien, sondern eher um Verläufe verschiedener Punktverbindungen auf zwei parallelen Achsen, deren erste die technischen bzw. physiologischen Aspekte der Sprach- und Klangproduktion und deren zweite eine mental-interpretatorische Fokussierung beschreibt (Abbildung 2).

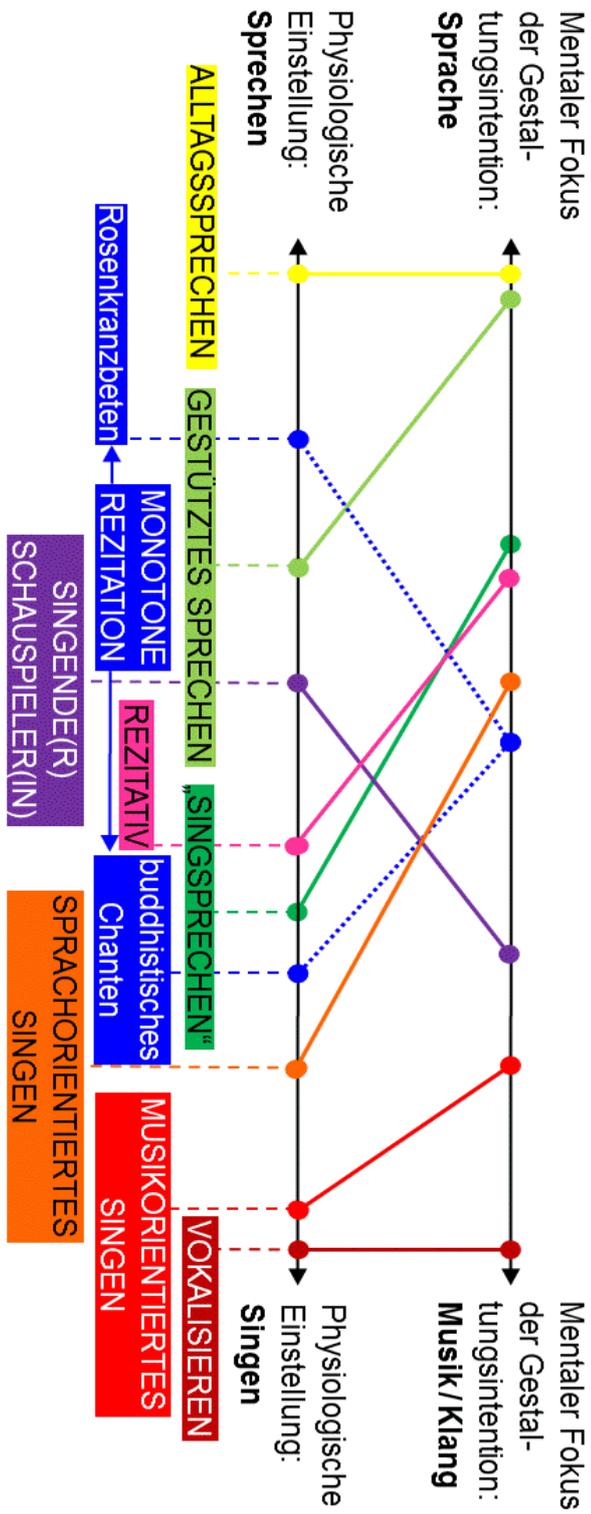


Abbildung 2

Stimmgebungstypen auf einer physiologischen und einer mentalen Achse

Die Achse *Physiologische Einstellung* beschreibt die „technisch“-funktionalen Aspekte des Singens/Sprechens, also gewissermaßen die „Konfiguration der Hardware“. Besonders von Bedeutung sind hier die Parameter

- a) „Stützapparat“, Zwerchfell und Zentralmuskulatur,
- b) Kehlstellung und Kehlaktivität, sowie
- c) Formung des Ansatzrohres, des „Artikulationsapparates“ und der oberen Resonanzräume.

Aus einer subjektiven sängerischen Innenwahrnehmung heraus sind „Tiefgriff“, Kehlöffnung und „Stimmsitz“ die relevantesten Begriffe; sie korrespondieren teilweise mit den oben genannten, welche die Vorgänge der Phonation aus einer Außenposition beschreiben. Hier ist beim Alltagssprechen, zumindest in westlichen Ländern, die ökonomischste Einstellung zu beobachten: kaum Spannung im Stützapparat, eher hohe Kehlstellung, der weiche Gaumen liegt flach und ist nicht gehoben, dadurch bleibt das Ansatzrohr kurz. In dieser Stellung haben zudem die einzelnen Vokale eine sehr unterschiedliche Formung im Artikulationsapparat mit zum Teil horizontaler Ausrichtung, ein einheitlicher Formant fehlt. Die Sprecherin selbst wird in dieser Einstellung das Zentrum des Klages im Mundraum lokalisieren.

Dem gegenüber steht am anderen Ende der Skala das Singen im Sinne von reinem Vokalisieren. Hier ist die Einstellung des Instruments zum Teil völlig konträr: die gesamte Ausrichtung ist vertikal, das Zwerchfell tief, der Atmungsapparat in weicher Spannung geöffnet (und bleibt dies im Idealfall über die ganze Ausatemungsphase), der subglottische Raum geöffnet, der Kehlkopf in bequemer Tiefstellung, das Ansatzrohr durch Hochwölbung des Gaumens lang und tendenziell schlank geformt, die oberen Resonatorien zusätzlich geöffnet. Der Sänger selbst wird das Zentrum des Klages tendenziell in den genannten oberen Resonatorien und weniger im Mundraum (oder gar in der Kehle) lokalisieren. Es versteht sich von selbst, dass auf dieser Achse alle Zwischenstufen denkbar sind. Inwieweit und wann welche Einstellungen eingesetzt werden können, werde ich im Weiteren untersuchen.

Dem gegenüber soll die Achse *mentaler Fokus der Gestaltungsintention* eine inhaltlich-interpretatorische Fokussierung, also gewissermaßen die „Konfiguration der Software“ beschreiben. Die meisten Genres der Vokalmusik streben

bekanntlich den gleichzeitigen Transport von Sprache und Musik an. Dem würde auf Interpret(inn)enseite eine ausgewogene und simultane Fokussierung auf beides entsprechen. Aber ist dies über weite Strecken andauernd leistbar und überhaupt zielführend?

Meiner Erfahrung und Beobachtung nach gibt es verschiedene mögliche interpretatorische Grundeinstellungen, die je nach den Anforderungen der Komposition flexibel gehandhabt werden können. Unabhängig von den physiologisch-technischen Aspekten der Phonation ist eine schwerpunktmäßige Konzentration entweder auf a) Sprachliches: Fluss der Rede, Inhalt, Emotionalität, grammatikalische Gliederung und gedanklichen Aufbau des Textes, oder auf b) Musikalisches: Qualität der Klangproduktion und Erfüllung der musikalischen Vortragsvorschriften bzw. ein Denken in genuin musikalischen Gestaltungsparametern, möglich. Auch dies sind entgegengesetzte Extreme einer Skala, die so ungemischt in der Praxis nicht vorkommen werden: Weder die *reine Sprachorientierung* noch das *reine Tönen* wird im Kunstgesang sinnvoll einsetzbar sein.

Um die Grafik nicht zu überladen, habe ich mich dafür entschieden, den einzelnen Stimmgebungen konkrete *Punkte* auf den Achsen zuzuordnen. Natürlich handelt es sich nicht tatsächlich um Punkte, sondern um breitere *Regionen* auf den Achsen, die auch ineinander verfließen können. Zudem ist die genaue Lokalisierung oft schwierig, weil die graduellen Verläufe zwischen Sprechen und Singen (insbesondere, was die mentale Einstellung betrifft) erstens nicht objektiv messbar sind, sich zweitens in der Praxis von Augenblick zu Augenblick neu definieren und drittens von jeder Sängerin und jedem Sänger subjektiv unterschiedlich gestaltet werden. Die Grafik ist lediglich ein Versuch, unterschiedliche „Einstellungsmodi“ zu beschreiben, die jede(r) Interpret(in) von Vokalmusik aus der Praxis kennt, die aber meist intuitiv eingesetzt werden und zur Sphäre des impliziten Wissens gehören.

### 1.3. Ein zweiter Versuch

In einem zweiten Schritt spalte ich nun die vielleicht allzu simplifizierende Einzelachse der Gestaltungsintention in drei Verläufe auf, die gewissermaßen einen mehrdimensionalen Raum eröffnen.

1. Die „Lautlichkeit“: Bin ich mit meinem Gestaltungsfokus stärker beim Bilden der Phoneme der Sprache, oder beim Erzeugen eines homogenen, „instrumentalen“ Stimmklangs? Ist der Gebrauch meines Vokalapparates im Moment eher darauf ausgerichtet, eine Silbe klar auszusprechen, oder darauf, einen stabilen und schön timbrierten Ton zu produzieren? Dies ist gewissermaßen eine stimmtechnische Ebene, die zwischen der rein physiologischen Konfiguration des Vokalapparates und abstrakteren Fragen der Gestaltung vermittelt. Anders betrachtet, befinden wir uns hier auf der Ebene des Einzelphonems oder Einzeltons bzw. der kleineren Teileinheiten einer Vokalgestaltung.

2. Die Syntax der Sprache suggeriert ein bestimmtes Sprech/Sing-Verhalten im Hinblick auf Prosodie, Gliederung, Tempo und Akzentuierungen. Musik schreibt alle diese Parameter vor und unterstellt sie einer eigenen inhärenten Logik. Wo ist nun in einem bestimmten Moment der Vokalisation mein Hauptaugenmerk? Oder, wenn ich Schauspieler(in) oder Sprecher(in) bin: Gibt es eine eigenständige, „musikalische“ Konzeption in meinem Sprechen, oder sind alle meine Entscheidungen rein von der Struktur des Textes her entwickelt? Dies ist gleichzeitig die Ebene der mittleren und größeren Sinneinheiten im Verlauf eines Textes bzw. eines Musikstücks.

3. Die Ebene der Semantik und der Expressivität. Orientiere ich die künstlerischen Entscheidungen in Hinblick auf Ausdruck, Färbungen und die expressive Grundkonzeption meiner Erschließung eher an Inhalt und Struktur der Sprachvorlage, oder an den Gesetzmäßigkeiten, dem Bau und der Grundanlage der musikalischen Form?

Diese Kartographierung ist in noch höherem Ausmaß als in der ersten Grafik hypothetischer Natur – die Parameter sind höchst individuell und wenig greifbar. Ich bin mir bewusst, dass man vieles anders sehen und verorten kann; in manchen Bereichen ist der Spielraum sogar sehr groß, und meine Skizze kann nichts als ein Diskussionsbeitrag sein. Dennoch halte ich es für wichtig, es zumindest zu versuchen, Erschließungsstrategien, die auf mehreren Ebenen höchst komplex und teils intuitiv geschehen, ein Stück weit auf die Spur zu kommen.

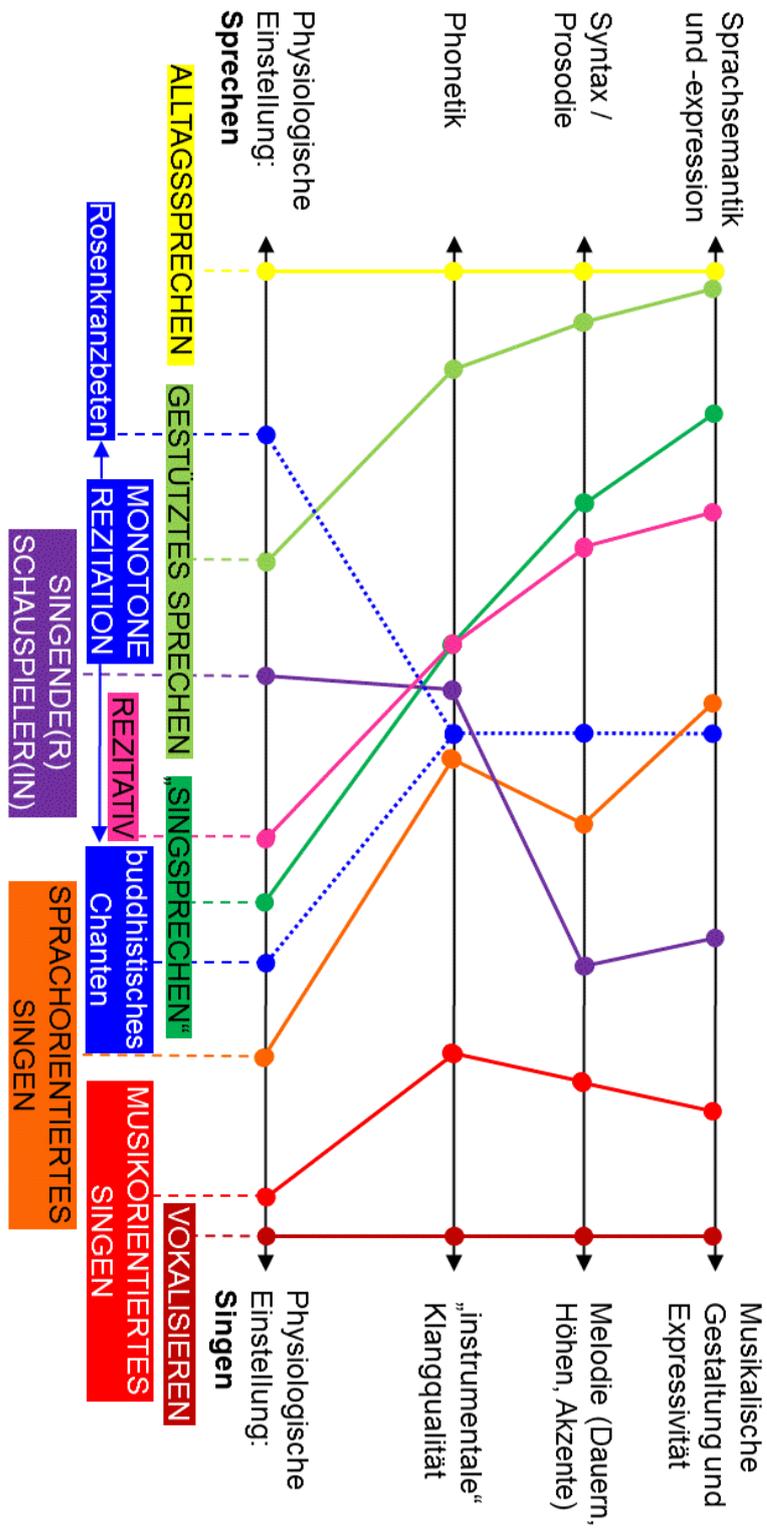


Abbildung 3 Stimmgebungstypen, dargestellt in einem feiner ausdifferenzierten System

Im Folgenden sollen nun die Stimmgebungstypen der Systematik einzeln betrachtet werden. Die für den Kunstgesang und im Besonderen für das Lied und die *mélodie des Fin de siècle* relevanten Stimmgebungen Rezitativ, sprachorientiertes und musik- bzw. klangorientiertes Singen erhalten naturgemäß den größten Raum. Aber auch die monotone Rezitation, das „Singsprechen“ und die singende Schauspielerin sind als Inspirationsquelle wichtig und werden ausführlich behandelt.

#### 1.4. Alltagssprechen

Beim Alltagssprechen liegt die Sache recht klar. Die Einstellung des Instruments ist wie bereits oben beschrieben: klein, knapp, ökonomisch. Auch inhaltlich konzentriert sich alles rein und ausschließlich auf die Bedeutung der gesprochenen Wörter und Sätze. Das Ergebnis ist eine vergleichsweise schmale Auswahl sowohl an Tonhöhen als auch an Silbenlängen; dies bedeutet nicht, dass solches Sprechen monoton sein muss, jedoch dienen das Steigen und Fallen der Prosodie, die Akzente, Zäsuren und Silbenlängen ausschließlich der Vermittlung des Textinhaltes und haben keinerlei bewusste eigenständige Klanglichkeit. Dass jedes Sprechen (unbewusst oder gewollt) auch nonverbale Information übermittelt, haben uns unter anderem Ferdinand de Saussure und Jacques Derrida vor Augen geführt. Trotzdem habe ich das Alltagssprechen auf allen Achsen ganz beim Sprech-Ende angesiedelt, da es keine Klangabsicht im Sinne einer musikalischen Gestaltung beinhaltet.

#### 1.5. Gestütztes Sprechen

Das gestützte Sprechen ist sozusagen eine vergrößerte Version des Alltagssprechens; man wird es zum Beispiel anwenden, wenn man in einem größeren Raum oder auf einer Bühne hörbar und verständlich sprechen muss. Die gedankliche Konzentration verbleibt auf der Bedeutungsebene der Sprache; Silbenlängen und Ambitus der Frequenzen werden sich vielleicht geringfügig ändern, um sich dem Raum und der Situation anzupassen, ihr Verhältnis

untereinander wird jedoch in etwa gleich bleiben. Ein eigenständiges und gewolltes „Klingen“ kommt nicht vor.

Allerdings sind die physiologischen Anforderungen gegenüber dem Alltagsprechen verändert. Resonanzstrategien zur Steigerung der Lautstärke, der Verständlichkeit, der „Tragfähigkeit“ der Stimme und der „Sendefähigkeit“ des Sprechens werden notwendig. Es ist möglich, dass durch diese – gewissermaßen stimmtechnische – Neuordnung des Sprechakts gleichsam durch die Hintertür eine unbewusste Ästhetisierung des Sprechens stattfindet, die es von seiner Zweckgebundenheit ein Stück weit emanzipiert.

## 1.6. Monotone Rezitation

Die monotone Rezitation ist eine Spezialform, die etwa in bestimmten buddhistischen Traditionen (Sutren/Sutten-Rezitation), aber auch beim katholischen Rosenkranzbeten und anderen, vorwiegend religiösen oder kultischen Kontexten<sup>19</sup> vorkommt.

Ich habe sie versuchsweise auf der mentalen Achse etwa in der Mitte verortet, die Verbindungslinien allerdings strichliert, da es bei dieser Vokalpraxis weder im engeren Sinn um Sprechen noch um Singen, sondern eigentlich um ein Drittes geht<sup>20</sup>. Ein Text wird in endlosen Wiederholungen gleichsam von Sinn und Konsistenz „gereinigt“ und läuft ohne Kadenz und Betonung der Prosodie weitgehend auf einer Tonhöhe und mit gleich langen und schweren Silben dahin.

Im Vokalapparat muss aufgrund der annähernd gleich gehaltenen Tonhöhe ein gegenüber dem reinen Sprechen zumindest leicht erhöhter Tonus herrschen; dabei gibt es allerdings erhebliche kulturelle Unterschiede.

---

<sup>19</sup> Ähnliche Traditionen kennen u.a. der Hinduismus und das Judentum, vgl. Figl, Johann: *Handbuch Religionswissenschaft*, S. 600 ff.

<sup>20</sup> Vgl. Georgiades, Thrasbylos: *Nennen und Erklängen: die Zeit als Logos*, S. 196: [Über das Rosenkranzbeten:] „Was liegt hier vor? ‚Sprache und Musik‘? Eher: [...] *Tönen* als Träger der Sprache – Sprache, die nicht ‚denkt‘, sondern nur den ganzheitlichen menschlichen Sinn, das Beten, verwirklicht. [...] Das Rosenkranzbeten ist nicht ‚Ausdruck‘, nicht Darstellung des ‚Inhalts‘, der ‚Bedeutung‘, des ‚Sinns‘ [...]“.

Gerade heute, vor der Niederschrift dieses Kapitels, habe ich die Gelegenheit genützt und in einer ländlichen niederösterreichischen Kirche ein Rosenkranzbeten besucht. In Österreich und Bayern ist dies ein Überrest eines Brauchtums, das in vielen Berichten bäuerlichen Lebens erwähnt wird. Die Gebete werden von der Gruppe synchron – stellenweise auch abwechselnd von zwei Gruppen – in einer ungewöhnlich tiefen Lage unterhalb der Sprech-Indifferenzlage nicht sehr laut gesprochen. Die Tonhöhe ist, auch an Satzenden, kaum moduliert, das Rahmenintervall übersteigt selten eine große Sekunde. Der Stimmeinsatz ist eher weich, Wortgrenzen werden häufig nicht konturiert, Konsonantenballungen verschliffen. Aus beobachtender Distanz könnte man es also als ein unterspanntes, schlampig ausgesprochenes und leierndes Murmeln beschreiben.<sup>21</sup> Die tiefe Tonlage ermöglicht jedoch durch das eigene Sprechen und auch durch Übertragung im Zusammenklingen mit den anderen Stimmen ein Resonanzerlebnis im Leibraum, das man als kreatürlich und tröstlich beschreiben kann. Zu dieser Wirkung trägt auch die strenge Synchronizität in der Rhythmisierung bei, die trotz teilweise recht komplexer Satzbildungen erstaunlich gut gelingt. (Interessanterweise scheint die Voraussetzung dafür die – bewusste oder unbewusste – Anpassung der Sprechenden an die beschriebene schematisierte Sprechgestik zu sein. Heute kam es heute hie und da zu deutlich wahrnehmbaren Asynchronizitäten dadurch, dass eine Person die Gebete mit leicht erhobener Stimme und „gewöhnlich“ sprach, d.h. in einer Weise, die durch Steigen und Fallen sowie Akzentuierungen den Sinn der gesprochenen Sätze prosodisch erfahrbar machen will. Der übrige „Chor“ blieb, unbeeindruckt von dieser quasi-solistischen Stimme, bei seinem tiefen homophonen Murmeln.) In der vielmaligen monotonen Repetition immer gleicher oder ähnlicher Texte zeigte sich auch ein

<sup>21</sup> Beten wird in Europa gemeinhin mit diesem monotonen Murmeln geradezu gleichgesetzt; es ist dies (neben einem zweiten: dem Zitat des a capella gesungenen, diatonischen Kirchenliedes) auch in der Kunst ein allgemein verstandener Topos geworden. Ein Beispiel unter vielen: das „Ave Maria“ der Desdemona im 4. Akt von Verdis *Otello*.

sottovoce

A - ve Ma - ria pie - na di gra - zia, e - let - ta fra le spo - se e le ver - gi - ni sei

tu, sia be - ne - det - to il frut - to o be ne - det - ta, di tue ma - ter - ne vi - sce - re, Ge - sù.

kollektiv-psychologischer Mechanismus, der dieser Art religiöser Praxis mit zugrunde liegt: Aus dem „Feuer der Hölle“ oder der „Stunde unseres Todes“ wird durch das beharrliche Wiederholen, ohne mit dem Ausdruck der Stimme auf die Bedeutung der Wörter Bezug zu nehmen, der Schrecken gleichsam herausgebügelt.

Eine solcherart gemeinsam rezitierende Gruppe kann sich in einen meditativen Zustand einschwingen, der Ähnlichkeit mit dem auch für das Musizieren relevanten, so genannten *Flow* hat, in dem Handlung und Bewusstsein verschmelzen und so ihre im Alltag meist aufrechte Trennung aufgeben.<sup>22</sup> Zudem werden ein Verschmelzen des Individuums mit einem Kollektiv und eine Verbindung mit nicht-alltäglichen Erfahrungsebenen angestrebt.

In eben dieser Funktion und Bedeutung teilweise analog ist das so genannte „Chanten“, das in einigen, laut manchen Quellen sogar in allen buddhistischen Traditionen eine große Rolle spielt.<sup>23</sup> Hier werden Sutten bzw. Sutren – Lehrsätze des Buddha – von Nonnen, Mönchen und Laien in der Gruppe rezitiert; die Entfernung zum gewöhnlichen Sprechen ist schon dadurch noch größer als beim Rosenkranzbeten, dass die Sutren in alten, nicht mehr lebendigen Sprachen (z.B. Pali und Sanskrit) gechantet werden.<sup>24</sup> (Dahinter steckt die Vorstellung, dass ein solcher Satz gerade dadurch, dass er intellektuell nicht verstanden wird, auf einer gewissermaßen nonverbalen Ebene eine tiefere Wahrheit entfalten kann. Vergleichbares findet sich auch in anderen Religionen.) Vor allem aber fällt eine vollkommen anders geartete Klanglichkeit und Stimmentfaltung auf. Beim Chanten wird die Stimme erhoben: wir befinden uns in einem dynamisch relativ lauten Bereich, tonhöhenmäßig deutlich über der mittleren Sprechlage. Distinkte Tonhöhen sind vernehmbar; oft schwingt sich die Gruppe auf Intervalle der unteren Teiltonreihe ein: häufig kommen Oktaven, Quinten und Quartan vor,

---

<sup>22</sup> vgl. Csikszentmihalyi, Mihaly: *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen*. Stuttgart 2000

<sup>23</sup> Widersprüchliche Informationen, sowohl über die Verbreitung des Chantens, als auch über die Häufigkeit seiner Anwendung finden sich hier einerseits bei Baroni, Helen: *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*, S. 45, andererseits bei Johann Figl, s. die folgende Anmerkung.

<sup>24</sup> Figl, Johann: *Handbuch Religionswissenschaft*, S. 600

mitunter klingt auch eine Terz mit; diese „Akkorde“ bleiben lange pulsierend stehen. Die physische Leistung des Stimmapparates kommt dabei dem Singen nahe; und gerade dieses mit erhöhtem Stimmtonus und gehaltener Atemspannung (und einem durch die lange Dauer damit einhergehenden leichten Hyperventilieren?) ermöglichte Tönen in der Gruppe soll eine kollektive Trance und im Idealfall eine mystische Erfahrung ermöglichen.

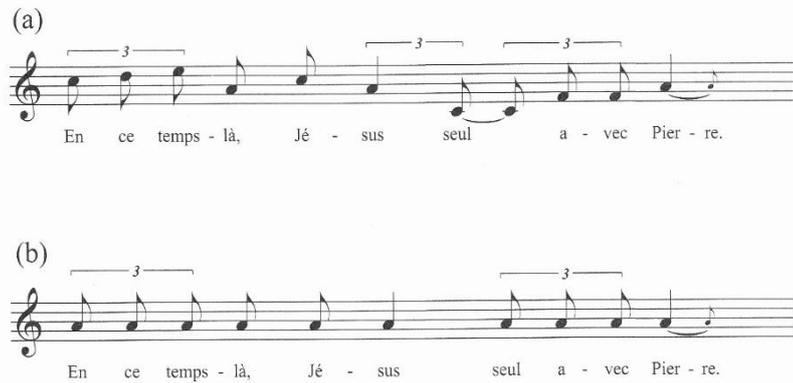
Chanting requires great control over one's breathing as well as over one's vocal chords, and that intense control sustained over long periods of time can lead one to a meditative state. Chanting certainly is capable of assisting in the creation of a heightened state of consciousness in the performer. When a person performs Buddhist music as part of a crowd of chanters, the individual self disappears into the Saṅgha, or community, eliminating the problem noted by the Buddha himself of attaching importance to one's individual voice. Group chanting, mostly in unison, causes the self to become absorbed into the community. (...) The combination of the two locations for music – the voice and the mind – leads to greater intensification of worshipful action.<sup>25</sup>

Besonders interessant ist dieser Typus in unserem Zusammenhang, da es im frankophonen Raum eine einflussreiche Rezitationstradition gibt, die überraschende Ähnlichkeiten zum Chanten aufweist: Der Großteil der Silben wird ohne große Schwankungen auf einem Zentralton gesprochen/„getönt“, welcher nur für emotional hoch aufgeladene Wörter kurzzeitig nach oben und zum „Abkadenzieren“ bei Satzenden nach unten verlassen wird. Katherine Bergeron zitiert aus einem 1903 veröffentlichten Lehrbuch des Schauspielers und Sängers Léon Brémont: Hier findet man ein „Do“- und ein „Don't“-Beispiel der Rezitation einer Verszeile (in Notenschrift!), wobei der unverändert auf einer Tonhöhe gesprochenen Version vom Autor der Vorzug gegeben wird.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Williams, Sean: *Buddhism and Music*, in: Beck, Guy L. (Hg.): *Sacred Sound. Experiencing Music in World Religions*, S. 186

<sup>26</sup> Vgl. Bergeron, Katherine: *Voice Lessons. French Mélodie in the Belle Époque*, S. 205



**Abbildung 4** Zwei Rezitationsvarianten von Coppée / *Un évangile* aus Brémont / *L'art de dire les vers* (1903), zitiert nach Katherine Bergeron<sup>27</sup>

Etwas später transkribiert die Autorin die Rezitation einer längeren Gedichtpassage durch Sarah Bernhardt (ebenfalls von 1903) in Notenschrift: es zeigt sich ein Kreisen um die Zentraltöne *fis*<sup>1</sup> und *g*<sup>1</sup> mit erstaunlich vielen Tonrepetitionen.<sup>28</sup> Dies steht in diametralem Gegensatz zu den Traditionen von theatralem Sprechen im deutschen Sprachraum, für die gerade der große Tonhöhenambitus charakteristisch ist (vgl. das folgende Kapitel „Singsprechen“). Andererseits analysiert Matthias Nöther auch im deutschsprachigen Raum eine Praxis, die er „Psalmodieren“ nennt und dem „vokaltraktororientierten Sprechen“ des 19. Jahrhunderts zuordnet.<sup>29</sup> Hier kann man ebenfalls, wenn auch nur für einzelne Textpassagen, eine gravitatisch-monotone Sprachgestaltung hören.

(Ein späteres und gleichermaßen faszinierendes wie verstörendes Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum sind Ingeborg Bachmanns und Paul Celans Lesungen eigener Gedichte, in welchen sie sich durch einen beinahe monotonen Singsang wohl einem Rezitationspathos spezifisch deutscher Prägung verweigern wollen und dabei – bewusst oder unbewusst? – das gleichsam schreitende Pathos der frankophonen Tradition für die deutsche Sprache neu erfinden. Sie kommen dabei allerdings niemals in ein gesangsähnliches Tönen, sondern ent-

<sup>27</sup> Bergeron, Katherine: *Voice Lessons*, S. 205

<sup>28</sup> Ebd., S. 209 ff.

<sup>29</sup> Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 161 ff.

wickeln ihre individuelle Rezitationskunst, physiologisch gesehen, ganz aus einem nüchternen, quasi-alltäglichen Sprechen heraus. Beiden gemeinsam sind ein überdeutliches Akzentuieren der Konsonanten, Wort- und Silbengrenzen, sowie ein willentliches Einebnen der Prosodie. Allerdings ist in Ingeborg Bachmanns mitunter fast roboterhaftem Silbe-um-Silbe-Skandieren der Wunsch nach Objektivierung, nach der Überwindung eines „menschelnden“ *Espressivo* spürbar<sup>30</sup>, während Celan etwa in seiner berühmten Aufnahme der *Todesfuge* aus einer knappen, kurzsilbigen Monotonie in ein entrücktes, dämonisches Halb-Flüstern-half-Singen findet.)

Eine solche Rezitationspraxis hatte ihrerseits natürlich Einfluss auf die Wortvertonung innerhalb eines Vokalmusikstils, der bewusst die Nähe zur Prosodie der gesprochenen Sprache suchte.<sup>31</sup> Insofern sind die Grundlagen der monotonen Rezitation, insbesondere des Chantens, für die Gesangsparts bestimmter Kunstmusik auch im physiologisch-stimmtechnischen Bereich möglicherweise relevant.

Olivier Py sagt in einem Interview (bezeichnenderweise zu einer Produktion von Debussys *Pelléas et Mélisande*, bei der er Regie führte<sup>32</sup>), dass für ihn die Schönheit der französischen Sprache gerade in ihrer Monotonie liege und meint damit sowohl die inhärente Prosodie der Alltagssprache als auch die Bühnensprache. Diese Ästhetik der Zurückhaltung und Verfeinerung<sup>33</sup>, einhergehend mit

---

<sup>30</sup> Mit diesem Bestreben ist sie in der Kunst der Nachkriegszeit nicht allein. Das Misstrauen gegenüber traditionellem Pathos und subjektivem *Espressivo* hat u.a. die serielle Musik und einen spezifischen Sprechstil in der deutschsprachigen Theaterlandschaft hervorgebracht, den ich im folgenden Kapitel „Sprechsingen“ genauer beschreiben werde.

Reinhart Meyer-Kalkus zitiert den Germanisten Albrecht Schöne, der 1972 einen Vergleich von Dichterlesungen vor und nach dem 2. Weltkrieg durchführte und die Darbietungen von Ilse Aichinger, Gerhard Rühm, Peter Handke und anderen mit folgenden Worten charakterisierte:

[...] eine eigenartige Monotonie der der Vortragsweise, [...] so unbewegt, so teilnahmslos-ernst, wie ihre Gesichter, [...] so monoton ist in den meisten Fällen auch ihre Stimmführung. [...] Es lassen sich für diese offenbar zeit- und generationstypische Sprechweise wohl mehrere Ursachen feststellen. [...] Eine mag darin liegen, dass ausdrucksvolles, eindringliches beteiligtes Sprechen in Misskredit, in den Geruch der Unwahrhaftigkeit geraten [...] ist [...].

(Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 214)

<sup>31</sup> Vgl. Bergeron, Katherine: *Voice lessons*, z.B. S. 212 ff.

<sup>32</sup> Béziat, Philippe (Regie): *Pelléas et Mélisande. Le chant des aveugles*, Paris 2011

<sup>33</sup> ...oder, wie Roland Barthes es nennt: *dépouillement* (Sachlichkeit, Nüchternheit). (Aus einem Text namens *Culture et tragédie*, zitiert nach: Champollion, Pierre / Fintz, Claude (Hg.): *Promenade en terre poétique européenne*, S. 55 f.)

einem Verzicht auf plakative Stimmgesten, übertragen auf den Gesang, entfaltet Katherine Bergeron anschaulich in einem ganzen Kapitel, ausgehend vom suggestiven Bild des sich selbst am Klavier begleitenden Reynaldo Hahn, der mit einer brennenden Zigarette im Mund singt, um den Mund möglichst wenig zu bewegen und dem Publikum das „groteske Spektakel“ einer allzu aktiven Aussprache zu ersparen.<sup>34</sup> Die gravitatisch schreitende Monotonie (wie auch das monotone Murmeln)<sup>35</sup> zeigt sich exemplarisch in zahlreichen Vokalkompositionen Claude Debussys. Hier ein Beispiel unter vielen:

**En animant un peu**

le troi-siè-me jour qui sui-vra cet-te let-tre, al-lume u-ne lampe au som-met de la

**Un peu retenu**

tour qui re-gar-de la mer.

**Beispiel 1** Claude Debussy: *Pelléas et Mélisande*, Akt I, Szene 2, Briefmonolog (Geneviève), Ausschnitt

Überraschenderweise taucht ein solcher Tonfall aber auch immer wieder in den Liedern von Hugo Wolf auf, der sich ja auf eine ganz andere Rezitationstradition<sup>36</sup> beruft:

<sup>34</sup> Bergeron, Katherine: *Voice lessons*, S. 195 ff., das Hahn-Beispiel auf S. 198 f.

<sup>35</sup> S. auch das Kapitel „Rezitativ“

<sup>36</sup> S. das folgende Kapitel „Singsprechen“

Im gan - zen Lan - - - de würd' es aus - - - ge - schrie - ben,

*Erstes Zeitmass*

Christ soll' ein Je - der wer - - den

*immer zurückhaltender*

**Beispiel 2** Hugo Wolf: *Dass doch gemalt all deine Reize wären*  
(aus *Italienisches Liederbuch*), Ausschnitt

Langsam und ruhig

Nun wan - dre, Ma - ri - a, nun

wan - dre nur fort. Schou krä - hen die Häh - ne und nah ist der Ort. Nun

wan - dre, Ge - lieb - te, du Klein - od mein, und bal - de wir wer - den in Beth - le - hem sein.

**Beispiel 3** Hugo Wolf: *Nun wandre, Maria* (aus *Spanisches Liederbuch*), Ausschnitt

Man mag einwenden, dass hier zwar eine Ähnlichkeit im Notenbild bestehe, der „emotional-semantische“ Hintergrund jedoch ein anderer sei: Zurückhaltung und Distanziertheit hier, obsessives Kreisen um eine Tonhöhe<sup>37</sup> da. Trotzdem ist die Parallele für die gesangstechnische Erschließung relevant. Die Konzentration und schiere körperliche Kraft, die notwendig sind, um den gleichbleibenden Körpertonus solch einer repetitiven Vokaltexur zu bewältigen, kann sich vielleicht das buddhistische Chanten zum Vorbild nehmen, unabhängig davon, welcher Affekt auch immer transportiert werden soll. Dies gilt im Besonderen für die schwierigen, sich nach und nach halbtönlweise hochschraubenden Linien in den Wolf-Liedern. Vielleicht hat die dazu nötige, gleichsam ekstatische Körperspannung und -weitung Ähnlichkeit mit dem körperlichen Zustand in einer (religiösen) Trance?

<sup>37</sup> Ich sehe bei derartigen Passagen in Liedern von Hugo Wolf vor meinem inneren Auge oft einen Hund, der um den Knochen in seinem Maul kämpft und ihn nicht loslassen will. Eine von diesem Bild inspirierte (gleichzeitig kraftvolle und flexible) sängerische Körperspannung kann mitunter sehr hilfreich für die gesangstechnische Realisation dieser schwierigen Stellen sein...

## 1.7. „Singsprechen“

Dieser Typus der Vokalisation ist ein hybrides Gebilde: durch das weitgehende Beibehalten gleitender Tonhöhen und freier Rhythmik noch als Sprechen zu identifizieren, lehnt es sich im Tonhöhenambitus sowie in der Länge einzelner Silben schon weit über die Grenze zum Gesang.

Diese Praxis der Rezitation zeigt sich besonders augen- (bzw. ohren-)fällig in historischen Aufnahmen von deutschsprachigen Schauspielerinnen und Schauspielern aus der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg. Wir haben es hier mit einem für unsere heutigen Ohren unwahrscheinlich antinaturalistischen, überhöhten und „tönenden“ Sprechen zu tun. Natürlich liegen uns kaum Dokumente alltäglichen Sprechens der betreffenden Zeit vor (das extrem aufwändige Herstellen akustischer Studioaufnahmen von Alltagssprache hätte keinen Sinn ergeben, der Tonfilm setzte sich erst im Laufe der 1930er Jahre durch, und Film/Ton-Aufnahmen im Freien an „Originalschauplätzen“ waren erst viel später möglich), und so können wir über das Verhältnis dieser Art der Bühnenrezitation zur zeitgenössischen Alltagssprache nur Mutmaßungen anstellen.

### 1.7.1. Josef Kainz

Matthias Nöther, Judith Eisermann und Reinhart Meyer-Kalkus haben jedenfalls nachgewiesen, dass bereits zeitgenössische Beschreibungen der Sprechkunst etwa des am Ende des 19. Jahrhunderts im ganzen deutschen Sprachraum berühmten Josef Kainz die bewusste Entfernung der theatralen Sprechkunst von der Alltagssprache thematisieren – so habe der Schauspieler Friedrich Kayßler in seiner Gedenkrede anlässlich Kainz' Tod 1910 geäußert, dass ihm durch den berühmten Kollegen erst klar geworden sei, dass „es zweierlei deutsche Sprachen gibt: eine unbewusste, unwillkürliche, alltägliche zum Gebrauch für das Leben – und eine bewusste, formende, bildende, aufbauende, in bewusster Freiheit schreitende, tanzende Sprache für die Kunst, eine Sprache mit schrankenlosen Möglichkeiten, eine Sprache, die zu einem Kunstwerk von unermesslicher Schönheit ausgebildet werden konnte“<sup>38</sup>. So charakteristisch sei

---

<sup>38</sup> zitiert nach Eisermann, Judith: *Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers*, S. 296 (Rechtschreibung modernisiert)

Kainz' Sprechen (wohl durch seine unerhörte Ferne von der Alltagssprache) gewesen, und so häufig sei es imitiert worden, dass bereits zu seinen Lebzeiten das Wort *kainzeln* entstand.<sup>39</sup> Eisermann konstatiert eine „Kunstsprache“ und „Musikalisierung“<sup>40</sup>, und es fällt auf, dass Hermann Bahr (s. auch Anmerkung 39) musikalische Metaphern zur Beschreibung von Kainz' Sprechen bemüht („Das ist keine Rede mehr, das ist wie eine Symphonie eines ungeheuren Orchesters“<sup>41</sup>) und Alfred Kerr ihn einen „Sprechsänger“ und „großen Musicus“<sup>42</sup> nennt. Die lyrischen posthumen Charakterisierungen von Kainz' Stimme und Sprache durch Peter Altenberg und Hugo von Hofmannsthal verweisen auf Vor- und Übersprachliches, ja Elementares, und reihen sich so in einen eher musik- als sprachbezogenen Diskurs ein.<sup>43</sup>

Die verfügbaren Aufnahmen von Kainz (und einigen anderen deutschsprachigen Schauspielerinnen und Schauspielern seiner Zeit) zeigen in der Tat eine enorme Ausweitung der Klangmittel, die für ein solches Sprechen zur Verfügung stehen. Das Spektrum reicht von beinahe monotonen Passagen über Quasi-Alltagssprechen (natürlich immer mit leicht erhobener, „tragender“ Stimme) bis hin zum Rufen und Schreien auf Tonhöhen, die von der Sprech-Indifferenzlage bis zu anderthalb Oktaven entfernt sind. Auch, was die Silbenlänge betrifft, gibt es alle Abstufungen zwischen skandiertem Staccato in hoher Geschwindigkeit bis zu lange gehaltenen Silben, die sich im Glissando (oder sogar in einem vibrierten

---

<sup>39</sup> Vgl. (Bahr, Hermann:) *Das Hermann-Bahr-Buch*, Barsinghausen 2012, S. 243: *Technisch ist Kainz der Lehrer unserer ganzen Zeit geworden. Nicht bloß für Schauspieler. Für alle Sprecher. Ich bin oft verblüfft, wie sehr Anwälte, Agitatoren, alle Redner überall kainzeln. [...] An den jungen Schauspielern ist es schon, mit sinnlos losschwirrenden, sich im eigenen Echo wiegenden, plötzlich abstürzenden Arien, eine nicht mehr erträgliche Manier geworden. [...] Aber auch wer ihn durchaus nicht nachahmen will und eher Angst vor seiner Art der Rede [...] hat, kann sich schwer vor ihr sichern. Es ist heute kaum möglich, einen Stil des Vortrages zu finden, der nicht einigermassen kainzisch wäre.*

<sup>40</sup> Eisermann, Judith: *Josef Kainz*, S. 296

<sup>41</sup> Zitiert nach Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*, S. 262

<sup>42</sup> Zitiert nach Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 252 f.

<sup>43</sup> Peter Altenberg: „Habt Ihr Wasser über Felsen donnern, krachen gehört?! / Seht, so, so war Kainzens Stimme!!! / So ähnlich muss Gottes Stimme getönt haben, / Als Er bei der Erschaffung der Welt befahl: / ,So und so will ich es!!!“

Hugo von Hofmannsthal: „O seine Stimme, dass sie unter uns / Die Flügel schlüge! – Woher tönte sie? / Woher drang dies an unser Ohr? [...] Welcher Fürst und Dämon / Sprach da zu uns?“ (Zitiert nach Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 252)

Glissando, also einer Art Portamento) mitunter über einen recht weiten Tonhöhenbereich bewegen. Das dynamische Spektrum ist ähnlich weit, und ganz grundsätzlich handelt es sich um eine Stimmklangästhetik, die sich an einer prächtigen Klangentfaltung für große Theaterräume erfreut und keine Angst vor Pathos und vollem Ton hat. Stimmtechnisch gesehen, ist eine solche Klanglichkeit nur durch eine dem Kunstgesang angenäherte Einstellung des Stimmapparates, wie ich sie weiter oben beschrieben habe, möglich. Wenn auch Kainz' Deklamationsstil von Zeitgenossen als modern, im Vergleich zu seinen Vorgängern schlichter, nüchterner und mit mehr Fokus auf den Wortsinn als auf den Klang beschrieben wurde<sup>44</sup> und Nöther konstatiert, dass er die Grenze zum Singen nie überschreite und geradezu der Überwinder des von ihm so genannten „vokaltraktororientierten“ Sprechens des 19. Jahrhunderts und sogar Wegbereiter des expressionistischen Sprechstils sei<sup>45</sup>, so mutet diese Rezitationspraxis für unsere heutigen Ohren in jedem Fall hoch stilisiert und in der Sprechgestik grandios überhöht an: Charakteristika, die auch dem Kunstgesang zugeschrieben werden.

### 1.7.2. Zwischenbemerkung über die Entwicklung deutschsprachigen Theatersprechens

Die Distanz, die wir heute zu einem solchen Sprechen haben, hat neben Gründen der veränderten Ästhetik und Mode in Deutschland und Österreich eine zusätzliche, politische Komponente. Wenn einzelne Persönlichkeiten auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch einen hoch stilisierten und „musikalischen“ Rezitationsstil pflogen – ich denke hier etwa an die sehr individuellen und keiner Tradition ganz zuzuordnenden Stile von Oskar Werner, Marianne Hoppe oder Klaus Kinski<sup>46</sup> –, so kann man doch im deutschen Sprachraum nach 1945 allgemein einen radikalen Bruch mit dem überlieferten Theatersprechen feststellen. Natur-

---

<sup>44</sup> Vgl. Eisermann: *Josef Kainz*, z.B. S. 289, 296 und 299 und Leupold/Raabe (Hg.): *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, S. 151 ff.

<sup>45</sup> Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 259 ff., v.a. S. 261

<sup>46</sup> Judith Eisermann stellt Klaus Kinski in die Kainz-Nachfolge und unterstellt ihm ein auffälliges „Kainzeln“ (die Passage des Buches enthält jedoch mehr Behauptungen als Belege) – vgl. S. 300.

lich hat dies mit dem Siegeszug des Tonfilms und – etwas später – des Fernsehens zu tun, in dem ein pathetisch überhöhtes, „tönendes“ Sprechen fehl am Platz erscheinen musste, was wiederum auf das Theater zurückwirkte; diese Entwicklung war international zu beobachten. Die, im Unterschied etwa zu Frankreich, verstärkte Radikalität des Bruchs im deutschen Sprachraum erklärt sich jedoch zuvörderst aus einer Abwendung vom Redestil Adolf Hitlers und anderer hochrangiger Nationalsozialisten, die sich die Sprechtechnik und Stimmgebung von Bühnenschauspielerinnen<sup>47</sup> und anderen Sprachkünstlern wie etwa Karl Kraus zu eigen machten, für Propagandazwecke umfunktionierten und damit die Konnotation eines solchen Sprechens vollkommen veränderten. So war nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes ein Rückbezug auf die Traditionen der Jahrhundertwende und Zwischenkriegszeit sowie allgemein ein ungebrochenes, von Misstrauen freies Verhältnis zu pathetischen Sprechgesten ganz und gar unmöglich geworden. Es kam zu einer tendenziell monotonen und unterspannten Bühnensprache, entweder in Form einer ästhetisierten Variante eines „Alltagsprechens“<sup>48</sup> – was immer das im Kontext von künstlerischem gestaltetem Sprechen heißen kann – oder (und das scheint mir in seiner Abkehr von einem Pseudo-Naturalismus der lohnendere Weg zu sein) als bewusst von allen referenziell zuordenbaren emotionalen Sprechgesten befreites Skandieren oder Leiern „im Telefonbuchstil“ (s. auch das vorherige Kapitel *Monotone Rezitation*). Jedenfalls war eine bestehende, tradierte und hoch verfeinerte Kunst und damit auch ihr physiologisch-stimmtechnisches Know-How zerstört und keine wirklich

---

<sup>47</sup> Vgl. Eisermann: *Josef Kainz*, S. 300: „Mehr noch ist das Verschwinden einer künstlerisch geformten, stark stilisierten, sich bewusst von der Alltagssprache absetzenden Bühnensprache aber wohl auf den Missbrauch der Rede in der Zeit des Nationalsozialismus zurückzuführen; Hitler setzte auf emotionale Überwältigung, auf die, wie er in *Mein Kampf* schrieb, ‚Zauberhaft des gesprochenen Wortes.‘“

Oder auch in Meyer-Kalkus, Reinhart: *Koordinaten literarischer Vortragskunst*, in: Leupold, Gabriele / Raabe, Katharina (Hg.): *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, S. 153, über das Ende der *Prometheus*-Einspielung von Josef Kainz: „Diesen sich überschlagenden Ton kennen wir als fanatischen Willensgestus aus den politischen Ansprachen Adolf Hitlers. Der Wiener [sic] Agitator hatte vermutlich Echos der Kainzschen Kunst aufgefangen und sie in seinen Sprechstil eingebaut.“

<sup>48</sup> Vgl. Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste*, S. 261 ff.: *Das Sprechen unter Hochdruck, das in Schreien mündet, die dynamisch gespannten Sprechmelodien, das mit der Zungenspitze gerollte R – dieser expressive Sprechstil klingt heute allerdings wie falsches Pathos [...]. Vor allem wegen seines politischen Missbrauchs durch die Nazi-Rhetorik sind wir dagegen allergisch geworden. Eine „sparsamere, verhaltenere Sprechweise“, die Züge privaten Sprechstils kultiviert, ist seit den 60er Jahren [bzw. eigentlich schon seit der Nachkriegszeit, Anm.] an seine Stelle getreten, im Theater wie im öffentlichen Leben.*

befriedigende Alternative gefunden worden. Erst jetzt scheint genug Wasser den Rhein (und die Donau) hinuntergeflossen zu sein, dass eine jüngere Generation von Schauspielerinnen und Schauspielern wieder ein kreatives, „klingendes“ und stilisiertes Sprechen kreiert haben, das den Raum füllt und keine Angst vor großen Gesten hat, wie man es etwa am Wiener Burgtheater derzeit häufig von Joachim Meyerhoff hören kann.<sup>49</sup>

### 1.7.3. Alexander Moissi

Noch weiter als Josef Kainz ist anderer „Superstar“ des deutschsprachigen Theaters gegangen: Alexander Moissi, 21 Jahre jünger als Kainz und angeblich von diesem entdeckt und für größere Aufgaben empfohlen. Moissi, den Klabund als „Singspieler“ bezeichnete<sup>50</sup> (er hatte tatsächlich ursprünglich Sänger werden wollen und auch einige Jahre in Wien Gesang studiert), überschreitet in den nicht wenigen erhaltenen Aufnahmen stellenweise die Grenze zum Gesang in einer ganz und gar artifiziellen (nun, wie soll man es nennen?) „Sprachvokalisation“, die durch alle Stimmgebungen, -register und -farben irrlichtert. Matthias Nöther sieht am Ende von Moissis Interpretation eines Monologs aus Schillers *Die Räuber* die Grenze zum Gesang insbesondere durch distinkte und gehaltene Tonhöhen überschritten und transkribiert die Passage in Notenschrift<sup>51</sup>; Kühn widmet dieser Aufnahme eine ganze Analyse.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Ulrich Kühn bricht eine Lanze für eine Wieder- bzw. Neuentdeckung „musikalisierten“ Bühnensprechens:

Ein simples ‚Zurück!‘ also kann und wird es nicht geben. Reizvoll aber und nicht ohne Folgen für die Praxis wäre der Versuch, jene versunkenen historischen Voraussetzungen zu erschließen und den Nazis nicht den Triumph zu gönnen, eine höchst laborierte Sprechästhetik durch entstellend-dilettantischen Missbrauch auf immer desavouiert zu haben.

(Kühn, Ulrich: *Das Pathetische, das Natürliche, das Realistische? Theaterstimmklänge und ihre Wirkung*, in: Geissner, Hellmuth (Hg.): *Das Phänomen Stimme. Natürliche Veranlagung oder kulturelle Formung*, S. 134)

<sup>50</sup> Ebda., S. 139 ff.

<sup>51</sup> Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 139

<sup>52</sup> Kühn, Ulrich: *Das Pathetische, das Natürliche, das Realistische?*, S. 139 ff.

#### 1.7.4. Goethe / *Prometheus* von Kainz und Moissi<sup>53</sup>

Die Gegenüberstellung der Aufnahmen des Goetheschen *Prometheus* in den Aufnahmen von Moissi und Kainz zeigt, dass zwar beide die Stimme weit über ein naturalistisches Sprechen hinaus erheben, den Vokalisationsapparat gesangsartig öffnen, und dass generell ein hoher Stilisierungsgrad vorherrscht, die Klangästhetik bei Kainz jedoch im Wesentlichen aus dem Sprechen entwickelt ist, dessen Anmutungsgrenzen er selten verlässt, während man bei Moissi eine intrinsisch sängerische Konzeption in der Verwendung der Stimme unterstellen kann.<sup>54</sup> An den pathetisch erhobenen Stellen (etwa am Ende von „Und meinen Herd, / Um dessen Glut / *Du mich beneidest*“ oder in der ganzen Passage „Wer half mir / Wider der Titanen Übermut? / Wer rettete vom Tode mich, / Von Sklaverei?“) ist ein veritabler Gesangsstimmstimm heldentenoraler Prägung hörbar, das A in „Sklaverei“ wird darüber hinaus stark verlängert und erhält das Vibrato eines Gesangstons, von dem es nur noch die unstete Tonhöhe unterscheidet. Daneben fällt ein exzessiver Gebrauch des rollenden Rs auf<sup>55</sup> (gemäß der Gesangsmode der Zeit auch an Stellen, wo das R eigentlich nicht ausgesprochen wird: „Opfersteuern“ spricht er [ɔp̥f̥ɛ̯ʁʃtɔ̯i̯ə̯r̥n] statt [ɔp̥f̥ɛ̯ʃtɔ̯e̯ən] aus<sup>56</sup>, wobei jedes R mehrere Zungenschläge hat - Kainz hatte hier nur das zweite R gerollt); überhaupt werden nasale und liquide Konsonanten sängerisch behandelt: sie sind gestützt, werden im so genannten „Maskensitz“<sup>57</sup> gehalten und ohne Nachlassen der Stütze mit dem nächsten Vokal verbunden. Auch die Schwa-Laute (das Nebensilben-E [ə]) spricht Moissi wie im Gesang, wo jede Silbe einen Vokal braucht, immer volltönend aus: „Ich sollte das *Leben hassen*“ klingt bei ihm [le:b̥ən has̥ən], wobei er beinahe alle Phoneme, auch die Konsonanten, stark dehnt und das [e] in „Leben“ mit Vibrato versieht, während der ältere Kollege, wie heute üblich, [le:bm has̥n] sagt. (Allerdings spricht Kainz später im selben Satz die Wörter

<sup>53</sup> Moissi ist zu hören unter <http://www.mediathek.at/atom/OCFA5572-2AD-001C1-00010194-OCF9A956> (zuletzt besucht am 1. August 2014), Kainz' Aufnahme ist leider momentan nicht online verfügbar.

<sup>54</sup> Vgl. auch Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 146 ff.

<sup>55</sup> Vgl. auch Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste*, S. 260

<sup>56</sup> Etwa „Opf̥är̥rstoi̯ärr̥n“ statt „Opf̥äastoeäan“

<sup>57</sup> Ein Klang mit hoher Obertonkonzentration und Tragfähigkeit, dessen „Sitz“ von Sänger(inne)n subjektiv zwischen Jochbeinen, Stirn und Nasenwurzel verortet wird, daher „Maske“.

„Wüsten fliehen“ [vy:stən fli:ən] mit einem kurzen Schwa im ersten und einem längeren im zweiten Wort aus. Wie beim *R* ist eine konsequente Regelung nicht erkennbar und wohl auch nicht angestrebt; eher scheint Kainz die Mittel je nach dem momentanen Affekt flexibel handhaben zu wollen. Wie erwartet, spricht Moissi auch an dieser Stelle alle Schwas breit aus, dehnt die Hauptsilben und versieht das [y] in „Wüsten“ mit einem Portamento.)

Nöther konstatiert zutreffend das häufige Vermeiden des Glottisschlags/Knacklauts [ʔ], den die deutsche Sprache bei Wörtern oder sogar Wortteilen, die auf einen Vokal beginnen, eigentlich verlangt; es trifft auch zu, dass dies der damaligen Praxis des Operngesangs entspricht<sup>58</sup>. Allerdings ist Moissi darin nicht konsequent: zum Beispiel lässt er (wie übrigens auch Kainz) im Wort „vollendet“ den Knacklaut weg, während er ihn in „Geängsteten“ deutlich ausspricht. Darüber hinaus irrt Nöther, wenn er diese Praxis verallgemeinernd als Charakteristikum des Kunstgesangs per se postuliert<sup>59</sup> und damit auf die Gegenwart ausdehnt: Wenn auch der mitunter perkussive Knacklaut der gesprochenen Sprache in einer gesungenen Phase etwas weicher ausfallen kann, so kann er doch nicht weggelassen werden, da dies für unser heutiges Empfinden die Sprache zu sehr verfälschen würde; die italianisierende „Legato-Artikulation“ mancher früherer Sänger, in welchem alle Glottis-Zäsuren weggelassen wurden, gehört in das Reich der historischen Tondokumente.

Zwei andere Tondokumente von Alexander Moissi zeigen eine noch radikalere Ausweitung der Stimmgebungen: in Goethes *Der Gott und die Bajadere*<sup>60</sup> gerät das Ende der vorletzten Strophe (*Ertöne, Drommete, zu heiliger Klage! / O nehmet, ihr Götter! die Zierde der Tage, / O nehmet den Jüngling in Flammen zu euch!*) zu einer wirklichen opernhafte Gesangspassage inklusive Haltetönen auf

<sup>58</sup> Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, z.B. S. 141 f.

Dazu ein Beispiel unter tausenden: Leo Slezak singt 1905 in einem Ausschnitt aus den *Meistersingern von Nürnberg* „*mir ein(geschneit)*“ [miratɪn] anstatt, wie heute üblich, [miə ʔaɪn] (bzw. [ʔaen]).

<sup>59</sup> Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 142

<sup>60</sup> Die Aufnahme steht online unter <http://www.mediathek.at/atom/0D00DC8C-32C-00142-0000943C-0D0040D6>.

Zum Vergleich kann man die Aufnahme mit Josef Kainz unter <http://www.mediathek.at/atom/0D00BEA3-011-00014-0000943C-0D0040D6> (beide besucht am 1. August 2014) hören.

mehr oder weniger gleichbleibenden Tonhöhen rund ums  $f^1$ , Vibrato und Maskensitz mit Heldentenor-Timbre. Im *Erlkönig* „singt“ er die Titelfigur durchgängig in einem leicht hauchigen Falsett-Singsang, oft mit erregtem Vibrato, das sich um Ankeröne rund um  $fis^1$  und  $g^1$  gruppiert und bei der Stelle „so brauch ich Gewalt“ ein  $c^2$  erreicht. Der Erlkönig erhält dadurch eine prononciert androgyne oder vielleicht auch inhumane und naturhafte Note. Den Sohn spricht er in einem ähnlich stilisierten Voix-mixte-Register<sup>61</sup> mit häufigen expressionistischen Stockungen und Zäsuren an Stellen, wo die syntaktische Gliederung es durchaus nicht vorsieht: „Siehst, ' Vater, ' du ' den ' Erlkönig nicht?“

Dies ist ein Sprechen, das sich von Naturalismus, direkter psychologischer Gestaltung und sprachlichen Referenzgesten, die in erster Linie die Übermittlung der Wortbedeutungen im Auge haben, so weit emanzipiert und eine derartige Stilisierung erreicht hat, dass es, ähnlich wie Musik und Gesang, möglicherweise ein eigenes, unabhängiges Regel- und Referenzsystem für seine künstlerische Aussage ausbilden konnte.

Es liegt auf der Hand, dass in der Stilisierung eine Art tiefere Wahrheit gesucht wurde, die über einen Alltagsrealismus weit hinausgeht, den Bezug zu Sinn und Aussage des Textes zwar nicht verliert, aber gewissermaßen transzendieren und in einer höheren Form von „Natürlichkeit“ oder „Naturhaftigkeit“ überwinden will. Katherine Bergeron fasst zeitgenössische Beurteilungen der hoch artifiziellen Schauspielkunst Sarah Bernhardts zusammen:

The writer Jules Renard described Bernhardt's acting as „something more like the song of the trees, or an instrument's monotone noise,“ something so natural, he said, „that we don't even notice it“. Freud went further, writing to his fiancée after seeing Bernhardt in Sardou's *Théodora*: „After the first words of her lovely, vibrant voice,“ he said, „I felt I had known her for years.... I believed at once everything she said.“<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Mischregister zwischen Kopf- und Bruststimme

<sup>62</sup> Bergeron, Katherine: *Voice Lessons. French Mélodie in the Belle Epoque*, S. 221

### 1.7.5. *Pierrot lunaire*, *Wozzeck* und die imaginäre musikalische Sprechstimme – ein Dilemma

Es ist häufig darauf hingewiesen worden, dass ein derart exaltierter, physiologisch und/oder klanglich dem Singen angenäherter Rezitationsstil eine elementare Inspirationsquelle für Arnold Schönbergs Komposition *Pierrot lunaire* gewesen sein mag, in der erstmals<sup>63</sup> ein rhythmisch und tonhöhenmäßig gebundener Sprechstimmteil großen Umfangs, notiert auf einem fünfzeiligen Notensystem, in eine kammermusikalische Struktur eingebettet werden sollte. Alexander Moissi wird hier häufig als Modell herausgestellt<sup>64</sup>.

Nun ist aber gerade Moissis Sprechen, wie Matthias Nöther nachweist, keineswegs exemplarisch für die Schauspielkunst seiner Zeit, sondern ein exzentrischer Personalstil gewesen<sup>65</sup>; zudem weisen seine Intonationskurven gerade aufgrund der Gesangsähnlichkeit relativ selten jene exaltierten Tonhöhen sprünge auf, die man der Deklamation jener Epoche gemeinhin zuschreibt und die jedenfalls den Schönbergschen Sprechpart prägen, sondern halten sich häufig lang in einem Tonhöhenbereich auf<sup>66</sup>. Moissi könnte also für einige Stellen, in

---

<sup>63</sup> Eine Ausnahme stellen Schönbergs eigene Kompositionen *Gurre-Lieder* (ohne Opuszahl, Sprechstimmpassagen mit rautenförmigen Notenköpfen) und *Die glückliche Hand* op. 18 dar, in der einige Chorpasagen gesprochen werden sollen, was Schönberg bereits, wie in *Pierrot lunaire*, in gewöhnlicher Notenschrift mit durchkreuzten Hälsen notiert.

Allerdings ist diese Schönbergsche Praxis nicht ohne Vorbilder: häufig wird auf die *Königskinder* von Engelbert Humperdinck verwiesen, in der der Sprechpart ebenfalls als Noten im Fünfliniensystem, allerdings mit einem Kreuz anstelle des Notenkopfes, notiert wird. (Vgl. z.B. Ulrich Krämer: Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg, in: Metzger / Riehn (Hg.) *Schönberg und der Sprechgesang* [Musik-Konzepte 112/113], S. 9 ff.) Diese Notation wird Schönberg später im Moses und Aron übernehmen.

<sup>64</sup> Vgl. Fischer-Dieskau, Dietrich: *Töne sprechen, Worte klingen*, S. 176: „Schönbergs halb singende Deklamation stellt eine Überhöhung dar, die den vibrierenden Tonfall der Bühnensprache von damals nachvollzieht, vornehmlich jene der Reinhardt-Schule (Moissi mit seiner psalmodierend singenden Sprache).“

Oder auch Krones, Hartmut: *Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte*, in: Krones, Hartmut (Hg.): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 15:

So wurde etwa auch Arnold Schönberg zu einen Melodramen *Pierrot lunaire* primär von jener alten ‚musikalisierten‘ Theatersprache angeregt, wie sie zu seiner Zeit noch üblich war und wie er sie z.B. durch Sarah Bernhardt oder Alexander Moissi noch vermittelt bekam.

Friedrich Cerha bringt in seinem Vortrag zur Interpretation der Sprechstimme im *Pierrot lunaire* (Wien 1974) Tonbeispiele von Kainz und Moissi zu Gehör.

<sup>65</sup> Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 134 ff.

<sup>66</sup> Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 146 ff.

denen „Töne“ länger gehalten und zwischendurch gar gesungen werden sollen, Pate gestanden haben:

**Gehende** ♩ (ca 80)

gesungen (womöglich die tieferen Noten)

*ppp*

Ein ge-schloß-nes Zau - ber-buch, ruht der Ho - ri-zont, ver-schwie - gen.

**Beispiel 4** Arnold Schönberg: *Pierrot lunaire*, op. 21, Nr 8 (*Nacht*), T. 7-10

Auch die im Sprechpart vorkommenden Quasi-Melismen und –Verzierungen könnten den Tremoli und Portamenti des Schauspielers nachempfunden sein.

**Sehr langsam** ♩ (♩ = 96-100)

(im Ton genau so wie der vorhergehende Takt)

(rit.)

(dieser Takt anders aber doch nicht tragisch!!)

dein blei-ches qual - ge - bor-nes Blut, du näch-tig to - des - kran - ker Mond!

**Beispiel 5** *Pierrot lunaire*, Nr. 7 (*Der kranke Mond*), Schluss

(♩ = ca 132)

*pp*

sitzt die Du - en - na mur - melnd im ro - ten  
Röck - chen da Sie war-tet in der Lau-be, sie liebt  
Pier - rot mit Schmer - zen.

**Beispiel 6** *Pierrot lunaire*, Nr. 17 (*Parodie*), T. 6-14

Die viel häufigeren, das Notenbild der Komposition prägenden Gesten mit exaltiertem Riesenambitus müssen jedoch durch andere Vorbilder (Kainz?) geprägt sein, oder ganz und gar Schönbergs Fantasie entsprungen sein:

Mäßig langsam (♩ = ca 50)

Dei - ne e - wig fri - schen Wun - den glei - chen Au - gen, rot und

of - fen. Steig, o Mut - ter al - ler Schmer - zen, auf den Al - tar mei - ner Ver - se!

### Beispiel 7 *Pierrot lunaire*, Nr. 6 (*Madonna*), T. 8-12

Rasch (♩ = 76)

Mit ei - nem phan - ta - sti - schen Licht - strahl er -

leuch - tet der Mond die kry - stall - nen Fla - kons

### Beispiel 8 *Pierrot lunaire*, Nr. 3 (*Der Dandy*), T. 1-5

Es ist zudem fraglich, ob jene „singende‘ Sprechweise“, vor der Schönberg im erwähnten, recht verwirrenden Vorwort zur Komposition warnt und vor der sich „der Ausführende [...] sehr hüten“ soll, nicht gerade Moissis Singsang meint: der Schauspieler war zum Zeitpunkt der Komposition am Zenit seines Ruhmes, sein Rezitationsstil Tagesgespräch; ein Bezug läge also nahe.

In einem Vortrag zur Frage der Ausführung der Sprechstimme im *Pierrot*<sup>67</sup> entwirft Friedrich Cerha, illustriert durch zahlreiche Ausschnitte aus Aufnahmen des Werkes (die er großteils als misslungen beurteilt), einen Anforderungskatalog an eine Interpretin, der sich aus der thematischen Analyse des Werkes herleitet. Dieser Katalog ist jedoch so komplex und in sich widersprüchlich, dass die

<sup>67</sup> Cerha, Friedrich: *Zur Interpretation der Sprechstimme beim "Pierrot lunaire"* (Vortrag), Wien 1974

erklärte Absicht Cerhas, mehr Klarheit in die verzwickte Angelegenheit zu bringen, nicht eingelöst wird; es bleibt das Gefühl, das Vorurteil, dass der Sprechpart des *Pierrot* nicht zu realisieren sei, habe sich im Grunde wieder einmal bestätigt.

Der Schlüssel in dem gesamten Diskurs scheint mir die in allen Wortmeldungen immer wieder vorkommende Frage der Tonhöhen zu sein: Müssen sie exakt eingehalten werden? (Die motivische Struktur einiger Stücke spricht dafür, Schönbergs Angaben teilweise dafür und teilweise dagegen.) Wenn ich die Entscheidung zwischen Sprechen auf falschen und Quasi-Singen auf richtigen Tonhöhen habe, in welche Richtung soll ich mich dann orientieren? (Auch hier sind Schönbergs Angaben ambivalent.)

Dazu kommt, dass man gewöhnlich nicht in Halbtonschritten spricht, sondern die Kurven der Prosodie ihre Expressivität und Subtilität gerade durch feinste Abstufungen im mikrotonalen Raum erhalten. Außerdem entfaltet das Sprechen eine differenzierte quantitative Rhythmik, der gegenüber die Schönbergsche Bindung in traditionellen Notenwerten mit geraden und ungeraden Takten eine empfindliche Verarmung bedeutet. Reinhart Meyer-Kalkus weist nach, dass bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts Notationsversuche unternommen worden waren, in denen in Achtel- bis Zehnteltönen und diffiziler, nicht taktgebundener rhythmischer Notation mit Hebungen, Senkungen, Akzenten und Bögen die Prosodie des theatralen Sprechens abgebildet werden sollte, und konstatiert im *Pierrot* die „Paradoxie, mit Hilfe von traditionellen Aufzeichnungsverfahren ein radikal neues Ausdrucksmittel fixieren zu wollen“<sup>68</sup>.

Schönberg selbst hat im Laufe seines Lebens immer wieder recht widersprüchlich zu der Frage Stellung genommen und war laut den meisten Quellen mit keiner Interpretation je ganz zufrieden<sup>69</sup>. Dass er selbst die Notation der Stimme im *Pierrot* im Wesentlichen als gescheitert beurteilte, zeigt die weitere Entwicklung in seinem Werk: Die mit der musikalischen Struktur eng verwobene

---

<sup>68</sup> Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 305 f.

<sup>69</sup> Vgl. Bryn-Julson, Phyllis / Mathews, Paul: *Inside Pierrot lunaire. Performing the Sprechstimme in Schoenberg's masterpiece*, S. 8 f.,  
und  
Elliott, Martha: *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices*, S. 234 ff.

S. auch Ulrich Krämer: *Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg*, S. 16

Sprechstimme spielt zwar weiterhin eine wichtige Rolle, die im *Pierrot lunaire* angewendete Notationsweise wird jedoch aufgegeben. Für *Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41 und *A Survivor From Warsaw* op. 46 kreiert er ein neues graphisches System: die Sprechstimme wird auf einer Linie notiert, die einen sprecherabhängigen Zentralton markiert; von dieser aus werden die prosodischen Kurven mit Hilfslinien nach oben und unten und sogar durch Akzidenzien allerdings recht präzise notiert. Ein solcher „Übergang von der diastemisch eindeutigen zur diastemisch nicht eindeutigen Notation“<sup>70</sup> markiert eine ästhetische Entscheidung, die Schönberg für *Pierrot* nicht treffen konnte oder wollte: die absolute Tonhöhe spielt in den späteren Werken keine Rolle mehr. Damit werden zwar neue Fragen interpretatorischer Natur aufgeworfen (Wie bindend sind die notierten Intervalle? Wo nehme ich Halb- und wo Ganztöne an, da dies durch die Schlüssellosigkeit nicht festgelegt ist?<sup>71</sup>), die stimmtechnischen Probleme sind damit jedoch stark reduziert, da jeder Sprecher den Part für seine individuelle Tessitura adaptieren kann.

Ich selbst habe die Sprecherpartien in der *Ode an Napoleon* und im *Überlebenden aus Warschau* mehrfach interpretieren können (für *Pierrot lunaire* werden für gewöhnlich Sprecherinnen bevorzugt). Musikalisch gesehen, sind die Parts von mittlerem Schwierigkeitsgrad, und für die klanglich-physiologische Frage fand ich eine für mich und die musikalische Leitung befriedigende Lösung: Ich habe mich in Vokaltrakt und Stütze beinahe wie für Singen eingestellt, blieb aber mental, was die Formung der Silben und den Tonfall betraf, in Richtung Sprache orientiert. Da man gleichzeitig Rhythmus und Tonfolgen der Partitur zu befolgen hat, muss man einen Kompromiss finden zwischen dem, wie man selbst einen bestimmten Satz frei sprechen würde, und dem, was Schönberg notiert hat. (Insofern besteht nicht viel Unterschied zur gründlich vorbereiteten Interpretation eines Gesangsstücks.) Durch die Notation auf einer Linie fällt aber das Problem der Tonhöhen weg: Natürlich muss man die Stimme erheben, um die

---

<sup>70</sup> Ebda., S. 25

<sup>71</sup> Vgl. ebda., S. 28 ff.

zum Teil recht klangstarken Instrumentalensembles zu übertönen und dem vorgeschriebenen Tonhöhenambitus gerecht zu werden, man kann jedoch in Einklang mit der eigenen Sprachlage eine individuelle Lösung finden.

In der Oper *Moses und Aron* kehrt Schönberg für die Partie des Moses, die durchgängig als Sprechpart gestaltet ist, zu einer Notation im fünfzeiligen System mit Bassschlüssel zurück, allerdings mit Kreuzen statt Notenköpfen, und bemerkt gleich beim ersten Einsatz, dass die Noten nur die ungefähre Linie der Sprechmelodie wiedergeben, und dass stellenweise nicht einmal der notierte Rhythmus verbindlich ist.

Alban Berg übernahm in seinen Opern *Wozzeck* und *Lulu* Schönbergs *Pierrot*-Notation samt den Erklärungen aus dem Vorwort und führte zusätzliche Abstufungen ein: er kennt ein musikalisch ungebundenes Sprechen (frei zur Musik in der Art des Melodrams), weiters die musikalisch notierte Sprechstimme nach Schönberg, dann eine Zwischenstufe (halb gesungen, halb gesprochen, mit einfach durchgestrichenem Notenhals) und schließlich den Gesang.

Auch im Bergschen System sind die Schwierigkeiten für die Ausführenden groß: gerade dadurch, dass er eine Zwischenform etabliert, mit der wohl nur ein Sprechsingen Moissischer Prägung gemeint sein kann, muss sich das musikalisch notierte Sprechen mit doppelt durchkreuztem Notenhals auch von diesem nochmal unterscheiden, d.h. noch „sprechähnlicher“ ausfallen.

Andererseits aber notiert Berg unter anderem in der ersten Szene des dritten Aktes, in der auch die halb gesprochene, halb gesungene Mischform prominent vorkommt, eine ausgewiesene reine Sprechpassage, die sich in der zweiten Hälfte bis zu zwei Oktaven über die Indifferenzlage (bei Frauenstimmen gewöhnlich zwischen g und c')<sup>72</sup> aufschwingt. Noch dazu ist diese Stelle in eine in diesem Fall tonale musikalische Textur (f-Moll) eingebunden und läuft teilweise mit Orchesterstimmen parallel, wodurch falsche Tonhöhen unangenehm auffallen würden.

---

<sup>72</sup> Vgl. Wendler/Seidner/Eysholdt, *Lehrbuch der Phoniatrie und Pädaudiologie*, S. 122

5. Var.

Tempo I (♩ = 56)

gesprochen *p*

„Es war ein-mal ein ar-mes Kind und hatt' kei-nen Va-ter und kei-ne Mut - ter\_\_

*p legato*

war Al-les tot und war Nie-mand auf der Welt, und es hat ge - hun-gert und ge- weint\_\_

6. Var.

rit. . . . . a tempo *p* poco rit. .

Tag und Nacht. Und weil es Nie-mand mehr hatt' auf der Welt...''

### Beispiel 9 Alban Berg, *Wozzeck* op. 7, 3. Akt, 1. Szene, T. 33-41

Was kann Berg hier gewollt haben? Die dokumentierten Versuche, die Stelle stimmlich zu gestalten, reichen von reinem Singen mit etwas verkürzten Vokallängen (Evelyn Lear<sup>73</sup> und Sena Jurinac<sup>74</sup>), über Singen mit leichten Glissandi, um eine Sprechmanutung zu suggerieren (Abbie Furmanský<sup>75</sup>) und einer Mischung aus richtigen und falschen gesungenen, geschrienen und gesprochenen Tönen (Angela Denoke<sup>76</sup>) bis hin zu Isabel Strauss' zwar expressivem, aber lagenmäßig etwa anderthalb Oktaven vom Notentext entfernten „gewöhnlichen“ Bühnensprechen (bei dem darüber hinaus nicht einmal die Melodierichtung der Partitur entspricht)<sup>77</sup>. Anja Silja, eine berühmte Interpretin der Rolle, singt entweder, oder sie verabschiedet sich weitgehend von den Tonhöhen.<sup>78</sup>

<sup>73</sup> DG-Aufnahme unter Karl Böhm 1965

<sup>74</sup> Film-Version unter Bruno Maderna und Joachim Hess 1970

<sup>75</sup> Mainz 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=yndDpQ5tnCg> (zuletzt besucht am 1. August 2014)

<sup>76</sup> Liceu/Barcelona 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=DTV1NexopA> (zuletzt besucht am 1. August 2014)

<sup>77</sup> Studioaufnahme Sony 1966, Dirigent Pierre Boulez

<sup>78</sup> Live-Aufnahme Salzburger Festspiele 1972 unter Karl Böhm; in der Decca-Aufnahme unter Christoph von Dohnányi 1979 hält sie sich nicht einmal mehr an die ungefähre Richtung der Tonverläufe.

Die für meinen Geschmack am meisten an Sprechen gemahnende Version mit halbwegs richtigen Tonhöhen gelingt Hildegard Behrens in der Live-DVD von der Wiener Staatsoper 1987, indem sie die Stelle, um die geforderte Tessitura überhaupt erreichen zu können, ganz leicht und „kopfig“ ansetzt, die Phrasen jedoch nicht durchgehend sängerisch stützt, sondern die Töne gewissermaßen „hinwirft“, gerade so lang, dass die notierte Tonhöhe hörbar wird, um sie dann gleich wieder zu verlassen. Aber auch sie kommt nicht umhin, einige Töne („geweint“, „Nacht“, „Welt“) mit Vibrato voll auszusingen.

Eine solche halbwegs überzeugende Darbietung dieser und vieler vergleichbarer Passagen ist also die große Ausnahme. Darüber hinaus zeigt sich auch an diesem Beispiel, dass mit genuin sängerischen Mitteln und auf der Basis einer ausgereiften (Opern-)Gesangstechnik etwas kreiert werden muss, das mit Sprechen eigentlich nichts zu tun hat.

Der Versuch, in einer Lage und auf Silbenlängen, wie Alban Berg sie hier vorschreibt, zu *sprechen* (und sei es auch gestütztes Theatersprechen), würde in einem langgezogenen Mickey-Mouse-artigen Quietschen resultieren, das bestimmt nicht den von Berg beabsichtigten Ausdruck über die Rampe bringt (Marie erzählt zu einer Moll-Begleitung ihrem Kind ein trauriges Märchen, das gleichzeitig ihrer beider Geschichte ist) und außerdem der Stimme der Sängerin, die eine Minute später ein gefürchtet schwieriges, frei angesetztes und ausgehaltenes  $c^3$  singen muss, nicht gerade gut tun wird.

Als Komponistin oder Komponist (vorausgesetzt, man arbeitet in der traditionellen Weise und stellt eine Partitur her, die anschließend gespielt wird) erlebt man häufig die Enttäuschung, dass die virtuellen Klänge, die man imaginiert oder mit unzureichenden Mitteln bei der Arbeit anzudeuten versucht hat, sowie strukturelle und inhaltliche Kompositionsentscheidungen in der Realisierung der Komposition nicht befriedigend umgesetzt werden können und ihre auf dem Papier zwingende Sinnhaftigkeit sich im Erklingen nicht einzulösen scheint, ja, dass

---

Der Dirigent Mark Elder bringt dies in einem online verfügbaren Vortrag an der Covent Garden Opera über die Problematik der Sprechstimme im *Wozzeck* auf den Punkt: „Most performances are nowhere *near* the right notes.“

Konzepten, die einer ideellen Logik verpflichtet sind, bei der Begegnung mit der physischen Realität des Musizierens recht brutal die Flügel beschnitten werden<sup>79</sup>.

Von einer gattungsästhetischen Warte aus gesehen, sind die musikalisch notierte Sprechstimme und im Besonderen die von Berg ersonnene differenzierte Palette von Vokalfarben ein echter Durchbruch in der Singstimmenbehandlung: Die Oper vor *Wozzeck* und, von ihr geprägt, auch andere Genres der europäischen Vokalmusik des Fin de siècle hatten keinen wirklich tragfähigen Ausweg gefunden aus dem andauernd vollklingenden Singen über typischerweise groß dimensionierte Orchesterapparate hinweg; geradezu unüberwindlich insbesondere im deutschen Sprachraum schien der Deklamationsgesang Wagnerscher Prägung. Diesen setzte nicht nur Richard Strauss (der Berg um fast vierzehn Jahre überlebte) in seinen erfolgreichen Opern unreflektiert fort, aber auch weniger konservative Komponisten wie Franz Schreker oder Alexander Zemlinsky konnten sich nicht ganz aus seinem Sog befreien<sup>80</sup>. Ein klanglich neuartiges Abstufen zwischen (Bühnen-)Sprechen und veritablem Singen als Instrument zur Überwindung einer überkommenen, festgefahrenen und unflexiblen Vokalästhetik müssen Schönberg und Berg einen Heureka-Moment beschert haben.

Ich habe die Vermutung, dass beide Komponisten beim Komponieren innerlich ein musikalisches Sprechen *gehört* haben, das, analog zum „Traumschach“ der autobiographischen Figur Dr. B. in Stefan Zweigs *Schachnovelle*<sup>81</sup>,

---

<sup>79</sup> Beethovens Satz von der „elenden Fidel“ (oder Geige) ist in diesem Zusammenhang ein beliebtes Bonmot. Vgl. Bossart, Yves : *Ästhetik nach Wittgenstein. Eine systematische Rekonstruktion*, S. 139:

Im Kontext der Ästhetik ist es wichtig, ästhetische Regeln gegenüber funktionalen Regeln abzugrenzen. Funktionale Regeln der Musikkomposition verlangen, dass ein Stück spielbar ist [...] Einerseits können funktionale Regeln zugunsten ästhetischer Regeln strapaziert werden und andererseits müssen ästhetische Regeln aufgrund der Geltung funktionaler Regeln ignoriert werden. Als der Geiger Ignaz Schuppanzigh sich über die technischen Schwierigkeiten beklagte, die Beethoven seinen Musikern zumute, soll dieser nur gemeint haben: „Was kümmert mich seine elende Geige, wenn der Geist zu mir spricht!“ Damit stellte Beethoven klar, wie er das Verhältnis von ästhetischen und funktionalen Regeln sah.

<sup>80</sup> Das Erbe dieses Stils wirkt übrigens bis in die Gegenwart (Henze, Reimann) weiter und ist meiner persönlichen Meinung nach eines der größten Probleme der Gattung.

<sup>81</sup> [...] Es soll nichts als eine Probe für mich sein... eine Probe, ob ich... ob ich überhaupt fähig bin, eine normale Schachpartie zu spielen, eine Partie auf einem wirklichen Schachbrett mit faktischen Figuren und einem lebendigen Partner... denn ich zweifle immer mehr daran, ob jene Hunderte und vielleicht Tausende Partien, die ich gespielt habe, tatsächlich regelrechte Schachpartien waren und nicht eine Art Traumschach, ein Fieberschach, ein Fieberspiel, in dem wie immer im Traum Zwischenstufen übersprungen wurden. (Zweig, Stefan: *Schachnovelle*, Frankfurt 1967, S. 81)

eine virtuelle Abstraktion, gewissermaßen die Essenz eines idealen Sprechens war, welches, wie jede Idee, das in der Realität physisch Mögliche weit übertraf.

Wie Dr. B.s Traumschach existiert auch der Sprechgesang Schönbergs und Bergs in einer virtuellen Welt und gehorcht deren Logik, und wie dieses muss er an den pragmatischen Anforderungen einer realen Anwendung scheitern.

Schönberg war dies möglicherweise bei der Konzeption von *Pierrot lunaire* noch nicht klar. Alban Berg jedoch hatte zum Zeitpunkt der Komposition des *Wozzeck* bereits miterlebt, wie unzufrieden Schönberg mit allen *Pierrot*-Interpretationen war. Die Frage der Praktikabilität stand also gewiss spätestens in dieser Phase im Raum. Dass Berg sich dennoch für eine noch komplexere Weiterentwicklung des Schönbergschen Systems entschied, deutet darauf hin, dass er entweder eine nur approximative Realisierung in Kauf nahm oder sich bewusst für das utopische Potenzial einer Notation entschied, die über das zu seiner Zeit Machbare weit hinausging. Retrospektiv betrachtet, wird die letztere Deutung der Funktion von Schönbergs und Bergs Sprechgesang als Agens für die fruchtbare Erforschung nicht-kanonisierter Stimmgebungen für das 20. und 21. Jahrhundert besser gerecht.

Reinhart Meyer-Kalkus untersucht die konzeptuellen Hintergründe der Entstehung des *Pierrot lunaire* und weist nach, dass Albertine Zehme, die Auftraggeberin und erste Interpretin des Sprechparts, die aufschlussreiche Ansicht vertrat, dass nur die Sprechstimme zum „höchsten Gefühlsausdruck“ fähig sei, welcher der „Singstimme, diese[m] überirdisch keusch gebundene[n], gerade in seiner asketischen Unfreiheit so ideal schöne[n] Instrument“, verwehrt sei<sup>82</sup>. Natürlich propagiert hier eine Schauspielerin leidenschaftlich die Überlegenheit der ihr zu Gebote stehenden Mittel. Unterschwellig wird aber nicht der Gegensatz zwischen Sprechen und Singen, sondern jener alte, sich durch alle Epochen ziehende, zwischen „Wahrheit“ und „Künstlichkeit“ (oder „Form“) verhandelt. Gegenüber dem Korsett des reglementierten und mit Codes beladenen Kunstgesangs schien das künstlerisch gestaltete Sprechen eine weitaus größere Skala von Far-

---

<sup>82</sup> Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 302 f.

ben und Ausdrucksnuancen, die nicht erst durch eine kanonisierte Ästhetik „gefiltert“ werden mussten und daher unmittelbarer wirken konnten, zu erlauben. (Albertine Zehme argumentiert biologistisch, indem sie ihren Überlegungen den ersten Schrei des Neugeborenen voranstellt<sup>83</sup>. Wenn auch die Karte „Natürlichkeit“ in solchen Diskursen häufig ausgespielt wird, scheint es in Wahrheit darum zu gehen, dass Codes als nicht mehr repräsentativ für die Zeit empfunden oder nicht mehr verstanden werden. Sie werden daher als „künstlich“ empfunden und durch neue Codes ersetzt. Diese werden als „natürlich“ propagiert, dann aber von der nächsten Generation schon als „künstlich“ verworfen und wiederum durch neue ersetzt.)

Christian Utz beschreibt die Sprechstimme Schönbergs (und damit auch jene Bergs) als „hybrid, als eine Montage aus Fragmenten unterschiedlicher Stimmkonzepte“<sup>84</sup>. Diese Konzeption ist für die Interpretation insofern hilfreich, als man einem solchen (unterstellten) strukturellen Eklektizismus in der Wahl der Mittel zur Realisation ebenso mit einem pragmatischen Eklektizismus begegnen kann. Dies ist nicht selbstverständlich, da die Ausführungsvorschriften Schönbergs und ein nicht unbeträchtlicher Teil der Sekundärliteratur eher auf der Suche nach einem verbindlichen Regelwerk für eine „stilreine“ Interpretation zu sein scheinen.

Ein solcher „pragmatischer Eklektizismus“, der sich nicht an einem klangästhetischen bzw. stimmtechnischen Dogma orientiert, sondern gleichsam Augenblick für Augenblick einem Dialog zwischen den Mitteln des eigenen Instruments und den Anforderungen des Textes eröffnet<sup>85</sup>, könnte tatsächlich ein Tor hin zur produktiven und kreativen Erforschung und Erschließung stimmlicher Mittel aufstoßen. Dies setzt jedoch die Beherrschung verschiedener Stimmgebungen voraus (in ihren jeweiligen Systemen fest verortete Nur-Sprecherinnen und Nur-Sänger werden sich schwer tun) und erfordert die Fähigkeit und Bereitschaft, sich sorgfältig und undogmatisch mit dem Text und den eigenen Erschließungstechniken auseinanderzusetzen.

---

<sup>83</sup> Ebda., Fußnote 362

<sup>84</sup> Vgl. Utz, Christian: *Die Wiederentdeckung der Präsenz*, S. 50

<sup>85</sup> Vgl. auch das differentielle Arbeiten, s. Kabisch, Thomas: *Hans Kellers Functional Analysis und die Voraussetzungen des differentiellen Hörens*.

Sängerinnen und Sänger, die sich mit den diffizilen Ansprüchen der Partitur des *Wozzeck* auseinandersetzen, werden in jedem Fall auf einen Weg geleitet, auf dem sie gewohnte Grundvoraussetzungen der Vokalisation hinterfragen und neu definieren müssen. Das durchgängige „Tönen“, der unreflektierte ständige Einsatz des voll geöffneten Gesangstones mit Vibrato, der für viele Opernsänger mit Schwerpunkt auf dem Repertoire des langen 19. Jahrhunderts selbstverständlich ist, kann hier nicht angewendet werden; neue gesangs- und sprechtechnische Lösungen sind zwingend erforderlich.

So gesehen, wird jede Aufführung eine Gattungskonvention der Singstimmenbehandlung für Ausführende und Publikum<sup>86</sup> in Frage stellen, selbst dann, wenn die Ergebnisse nicht ganz der Partitur entsprechen.

Nach Utz öffnete Schönberg mit seinem musikalisch notierten Sprechsingen – wenn auch vielleicht unfreiwillig – eine „Passage“, also einen Zwischenraum des Dialogs zwischen Notentext und Ausführung, „zwischen Verschriftlichung und Oralität“<sup>87</sup>. Diesen Raum kann die künstlerische Praxis, anstatt Widersprüche und Schwierigkeiten zu beklagen, als Freiheit und Chance zu ihrer eigenen Weiterentwicklung nutzen.

## 1.8. Singende(r) Schauspieler(in)

Friedrich Cerha nennt als mögliche weitere Inspirationsquellen für den *Pierrot lunaire* von Schönberg die „reich nuancierte Ausdruckskunst im Possenlied und im Couplet des Wiener Volksstückes und der Operette“ und nennt die Namen Alexander Girardi und Fritzi Massary<sup>88</sup>. Die von ihm präsentierte Aufnahme (die Vorstrophe eines Couplets aus der Operette *Künstlerblut* von Edmund Eysler, „sprechgesungen“ von Girardi) zeigt einen wieder ganz anderen Typus der Vokalisation, der sich physiologisch aus dem „gestützten Sprechen“ herleitet und

---

<sup>86</sup> Mark Elder im Vortrag (s. Anm. 76), nachdem der *Wozzeck*-Darsteller eine Sprechpassage mehr schlecht als recht vorgeführt hat: “It mustn’t just be comfortable for you as a listener, nor for him as a performer.”

<sup>87</sup> Utz, Christian: *Die Wiederentdeckung der Präsenz*, S. 52 f.

<sup>88</sup> Cerha, Friedrich: *Zur Interpretation der Sprechstimme beim "Pierrot lunaire"* (Vortrag), Wien 1974

den ich der spezifischen Klanglichkeit der singenden Schauspieler zuordne. Dieser Stil vokaler Darbietungen war Schönberg zwar gewiss aus seiner Arbeit beim Kabarett Überbrettel bestens vertraut, und es sind laut Cerha bewundernde Kommentare von ihm über die Interpret(inn)en (wenngleich nicht über die Kompositionen) verbürgt. Mit einer solchen stimmphysiologischen Herangehensweise ist es jedoch unmöglich, auch nur in die Nähe der von Schönberg komponierten Vokaltextrur zu kommen, da in ihr der gewöhnliche Sprechambitus nur geringfügig erweitert wird. Tonhöhen, die deutlich über diesem Bereich liegen, können nur durch Schreien bzw. Rufen<sup>89</sup> erreicht werden, d.h. sie werden, vereinfacht gesagt, laut und kurz ausfallen und keinerlei Flexibilität einer musikalisch konzipierten Gestaltung ermöglichen. Wenn Schönberg also, wie es in der Komposition viele Male vorkommt, gehaltene und/oder leise „Sprechtöne“ in hoher Lage (s. Beispiel 7 auf S. 36) vorschreibt, müsste eine im Stile Girardis sprechender Interpret in mindestens einem Parameter Zugeständnisse machen und den Notentext an seine Möglichkeiten anpassen.

Aber trotz dieser Einschränkungen ist der Gesang von Schauspielerinnen im Zusammenhang der Vokalmusik von Interesse, weil er zeigt, wie mit drastisch reduzierten stimmlichen Mitteln eine plastische Gestaltung nicht nur von Text, sondern auch von Musik, möglich ist – ja, dass besonders begabte Künstlerpersönlichkeiten unter Umständen „aus der Not eine Tugend machen“ können.

### 1.8.1. Gustaf Gründgens und das Sprechen auf Tonhöhe

Gustaf Gründgens lässt in seiner Interpretation des in der Folge sehr erfolgreichen Schlagers „Die Nacht ist nicht allein zum Schlafen da“<sup>90</sup> aus dem *Film Tanz auf dem Vulkan* von 1938 sehr charakteristisch den Gesangsstil des singenden Schauspielers hören. Dieser äußerst erfolgreiche Film, dessen Handlung als eine Kritik am NS-Regime lesbar ist, aber von den Chefideologen offenbar

---

<sup>89</sup> Über den Schrei vgl. Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 157 ff.

<sup>90</sup> Das Lied ist zu hören unter <https://www.youtube.com/watch?v=XqzX-uZUtI4> (zuletzt besucht am 1. August 2014). Die ersten drei Strophen des Textes sind nachzulesen in Koch, Hans-Jörg: *Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk*, S. 293 f.

konträr gedeutet und daher nicht verboten wurde<sup>91</sup>, steht in seinem Schillern zwischen Kollaboration und Verweigerung in interessanter Parallele zur Person des Hauptdarstellers Gründgens.

Matthias Nöther charakterisiert Gründgens' Vokalstil (in Kontext einer Analyse der Aufnahme eines Monologs aus *Hamlet*, ebenfalls von 1938) in Antipodenstellung etwa zum „Singspieler“ Moissi:

Diese [...] Rezitation ist vom stimmlichen Gestus her insgesamt unmittlbarer, weil sie physiologisch dem Sprechen näher steht als dem Singen. Technisch kommt dies u. a. durch das Nichtvorhandensein sängerischer Atmungs- und Stimmgebungsfunktionen zu Stande. Während etwa Wüllner [...] die meisten glottalen Einsätze bewusst abstützt<sup>92</sup>, lässt Gründgens in ähnlich expressiven Passagen die Glottis förmlich explodieren. Dies hat mit sängerischer Stimmgebung denkbar wenig zu tun. Die geschrien Worte [...] verwenden Mittel direkter sprecherischer Expression [...]. Auch die harschen Lautstärkeunterschiede sind [...] Beleg für eine dezidiert vom Sprecherischen her gedachte Ausdrucksgestaltung, die Entwicklung und klangliche Rundung des Tons nicht als ästhetisches Primat betrachtet.<sup>93</sup>

Kurz darauf charakterisiert er Gründgens' Sprechen dadurch, dass dieser „Expressivität durch intensiveres Sprechen von Konsonanten erreicht“<sup>94</sup>.

Wie „singt“ nun jemand, dessen gesamte (unterstellte) Vokalkonzeption physiologisch und intentional vom Sprechen her entwickelt ist? Das Ergebnis ist

---

<sup>91</sup> Eine Beschreibung des Films und seiner interessanten Rezeptionsgeschichte findet sich in Offermanns, Ernst: *Die deutschen Juden und der Spielfilm der NS-Zeit*, S. 52 ff. Der Autor bringt den vom Kunstsoziologen Alphons Silbermann gebrauchten Begriff „apperzeptiver Hintergrund“ ins Spiel, vor dem auch offensichtlich kritische Gedanken und Kunsterzeugnisse im Sinne der offiziellen Ideologie verstanden werden.

<sup>92</sup> Nöther meint hier einen weichen, „sängerischen“ Stimmeinsatz zur Vermeidung des Knacklautes [ʔ] im Vokalanlaut. Er scheint in dem gesamten Kapitel der Fehlkonzeption zu unterliegen, dieser *coup de glotte* werde im Gesang generell vermieden, um die Stimme zu schonen (eine ähnliche Behauptung findet sich z.B. im Sprechlehrbuch *Deutsche Hochsprache* von Theodor Siebs, Berlin 1956).

Schon Manuel Garcia lehrt jedoch in seinem klassischen Manual von 1840/47 diese Einsatzform im vokalischen Anlaut (nicht nur für die deutsche Sprache), ebenso spätere und modernere Gesangsschulen (vgl. Richard Dannenbergs *Katechismus der Gesangskunst*, S. 59 und 115, Barbara Doschers *Functional Unity of the Singing Voice*, S. 62, sowie Wolfram Seidners *ABC des Singens*, S. 107).

Der Knacklaut mag beim Singen nicht so explosiv ausfallen, wie er es gelegentlich beim Sprechen tut, sondern in einer stimmhygienisch vertretbaren, „weicheren“ Form zum Einsatz kommen, ist aber für die verständliche Artikulation des Deutschen unverzichtbar.

<sup>93</sup> Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen*, S. 147

<sup>94</sup> Ebd., S. 148

vielgestaltig. Die prinzipielle vokale Herangehensweise, mit der Gründgens das Stück erschließt, ist jene des „Sprechens auf Tonhöhen“, bei dem der Melodieton im Zentrum eines kontinuierlichen Glissando steht und in subtiler Weise gerade so lange angedeutet wird, dass ich als Zuhörer ihn identifizieren und trotz der eigentlich unfesten, im typischen Sprechglissando sich verändernden Tonhöhen einen (provokant gesagt: imaginären) Melodieverlauf rekonstruieren kann. Diese Stimmgebung erinnert an eine bestimmte Tradition des Chansonsingens und schließt physiologisch an das „Singsprechen“ des vorangegangenen Kapitels an. Von diesem unterscheidet sie sich durch ein nicht leicht zu entwirrendes Gemisch aus a) einer wahrnehmbaren Gesangsintention, die sich auf verschiedene Arten mitteilen kann, b) dem eben erwähnten Geschick, die Stelle der melodisch „richtigen“ Tonhöhe im mikrotonalen Glissando so im metrischen Gefüge des Taktes zu positionieren, dass die Zuhörer:in sie als die „gemeinte“ Tonhöhe und damit den ganzen Ton als Gesangston identifizieren kann, und c) der Verknüpfung der gesungenen Töne mit dem Gesamttextur des Stückes, wo der harmonische Kontext oder eventuelle Unisono-Stimmen in der Begleitung eine Hilfe zur Identifikation der Tonhöhe und damit der Gesanghaftigkeit der Vokalisation sein können<sup>95</sup>.

Gründgens entwickelt von dieser „Basiseinstellung“ aus eine ganze Palette von Stimmfarben, die vom einzelnen rein gesprochenen Wort (z.B. *Prüderie* in der zweiten Strophe) bis hin zum Schrei (*Die Nacht* an jedem Refrainbeginn, *Rebellion*, *Rebellion* in der zweiten Strophe) reichen. Es leuchtet ein, dass eine „Gesangssuggestion“, wie oben beschrieben, nur auf sprachähnlich kurzen Silben möglich ist. Gründgens lässt sich hier vom Sprachduktus leiten, indem er nicht nur generell kurze Vokale artikuliert, sondern darüber hinaus in damals selbst beim Bühnensprechen (und erst recht beim Singen) gewiss modern anmutender Weise die vokallosen Nachsilben der Alltagssprache singt: so singt er *schlafen* als [ʃla:fn] (anstatt [ʃla:fən]) oder *schönsten* als [ø:nstn]. Natürlich verwendet er, wie fast alle Schauspieler(innen) seiner Generation, das Zungenspitzen-R [r]. Er ist aber wiederum darin modern bzw. alltagssprachlich, dass er nicht, wie andere

---

<sup>95</sup> Diese Verbindung ist bei tonaler Musik sicher leichter herzustellen; im Kontext einer atonalen Musiksprache stellt sich bei dieser Stimmgebung vermutlich eher der Eindruck von *Pierrot-lunaire*-artigem Singsprechen ein. (Vgl. auch meine Beschreibung der Interpretation des *Wozzeck*-Ausschnitts durch Hildegard Behrens im vorangegangenen Kapitel.)

Schauspieler(innen) und gewiss fast alle Sänger(innen) seiner Zeit, jedes geschriebene *R* ausspricht; so spricht er *Mündern* nicht, wie damals üblich, [myndərn], sondern als [myndəən] aus. Völlig überraschend kommen angesichts der sprechnahen Grunddisposition wie aus heiterem Himmel einige gehaltene und sauber intonierte Töne (wie etwa *ge-scheh* und *See* im Refrain), die mit ihrer metallischen Kehligkeit und ihrem Vibrato an den Gesang von Operettentenenören des Tonfilms (etwa Gründgens' Zeitgenossen Johannes Heesters) erinnern. Dies lässt darauf schließen, dass die technischen Voraussetzungen veritablen Singens (insbesondere das für gehaltene Töne notwendige Konstanthalten des Tonus im Stütz- und Kehlapparat) ihm zumindest partiell zur Verfügung standen, und dass die gewählte Stimmgebung nicht aus der Not geboren, sondern eine ästhetische Entscheidung war. Wie auch immer: Gründgens setzt sie stilsicher ein, um seiner schillernden Darbietung an ausgewählten Stellen ein irrlichterndes Glitzern zu verleihen.

### 1.8.2. Johann Nestroy, Attila Hörbiger und ein Katechismus des Schauspieler-Singens

Typisch für das Repertoire des „singenden Schauspielers“ sind die Wiener Singspiele von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. Die dort in ansonsten reine Schauspielszenen eingelegten Couplets geben unbegrenzte Gelegenheiten zu Utschen „Passagen“<sup>96</sup> zwischen Sprechen und Singen mit allen möglichen unterschiedlichen Gewichtungen einzelner Parameter. Die Gattung erlaubt traditionell ein großes Maß an Freiheit in der Wahl der Mittel, die an die individuellen Möglichkeiten der Darsteller(innen) angepasst werden kann.

Attila Hörbigers 1963 auf Platte veröffentlichte Darbietung des „Kometenliedes“ aus der „Posse“ *Der böse Geist Lumpazivagabundus* von Johann Nestroy<sup>97</sup> (Musik von Adolf Müller) lässt einen singenden Schauspieler hören, der (wie vielleicht auch Emanuel Schikaneder) über stimmliche Mittel verfügt, die uns heute für einen Schauspieler ungewöhnlich erscheinen. Der Ton ist präsent und kom-

<sup>96</sup> Vgl. Christian Utz: *Die Wiederentdeckung der Präsenz. Interkulturelle Passagen durch die vokal-n Räume zwischen Sprechstimme und Gesang*.

<sup>97</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lxN9uBQ7L7k> (zuletzt besucht am 1. August 2014), das Aufnahmedatum konnte nicht eruiert werden. Der Text ist nachzulesen in Nestroy, Johann: *Sämtliche Werke*, Bd. 5. Stücke (Hg.: Walla).

plex timbriert, er „sitzt“ (wie man im Gesangsjargon sagt) und ist von ausgeglichenem Timbre über den ganzen Tonumfang des Liedes (immerhin eine Undezime). Die unangenehm liegenden Sextsprünge aufwärts werden ohne Aufhellung des Klangs, Verengung des Ansatzrohres oder Hochschieben des Kehlkopfes, also ganz orthodox nach einem gesangstechnischen Sinn bewältigt. Bei den Sprüngen nach unten verliert die Stimme ihren Sitz und ihre sonore Kompaktheit nicht. Dies kann sicher zum Teil darauf zurückgeführt werden, dass Hörbiger (Jahrgang 1896) seine "primäre künstlerische Sozialisation" noch in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und seine Ausbildung zum Schauspieler sowie den Beginn seiner Karriere in der Zwischenkriegszeit erlebt hat, als am Theater noch ein tönendes, gesangsähnliches Sprechen und eine entsprechende Stimmbildung der Schauspieler(innen) üblich war (siehe auch das vorhergehende Kapitel „Singsprechen“).

Das rollende [r] ist hier nicht Teil eines theatralen Rezitationspathos überkommener Art, sondern kann beim Hören dem Wiener Dialekt zugeschrieben werden, wo es bis heute weiterlebt. (Attila Hörbiger hat diesen Laut auch im hochdeutschen Idiom seiner Film- und Theaterrollen verwendet, seinen Sprechstil nach dem Zweiten Weltkrieg aber behutsam modernisiert.)

Es liegt in der Bauart des Liedes mit seinen vielen identischen Strophen und seiner einfachen Melodie (immerhin kommt es – ähnlich wie in Papagenos *Ein Mädchen oder Weibchen* – zu einem Taktwechsel innerhalb der Strophe), dass die Gestaltungsmittel vor allem auf eine abwechslungsreiche Präsentation der wechselnden Texte hin ausgewählt werden. (Dies ist hier auch deshalb besonders wichtig, weil sich, wie allgemein üblich, den Nestroystrophen neue Couplets zugesellen, die auf aktuelle Ereignisse Bezug nehmen.) Die Silbengestaltung ist typisch für die Schauspieler-Singweise: Die Vokale werden nicht wesentlich über ihre Länge bei der gesprochenen Silbe hinaus verlängert; Vokale, die in der gesprochenen Sprache kurz sind (im Kunstgesang hingegen nur durch ihre veränderte Färbung – im Deutschen zum Beispiel durch ihre offenere Aussprache –, nicht aber durch die verminderte Länge deutlich gemacht werden), werden wie beim Sprechen schnell verlassen. Folgen auf sie stimmhafte Frikative, Nasale oder Liquide, werden diese länger gehalten, um die Tondauer voll zu machen; folgen nach dem Vokal stimmlose Konsonanten oder Plosivlaute, wird die Silbe insgesamt verkürzt. Die Tonhöhe ist (außer bei wirklich gesprochenen Stellen)

klar definiert und wird auch nicht verlassen. Dadurch ist die Sing-Intention dieses Vokalstils eindeutig rezipierbar und unterscheidet sich deutlich vom „Sprechen auf Tonhöhe“.

Die Regel scheint zu sein: Klangvolle Tonproduktion und Tonfestigkeit ja; der gehaltene, gestützte oder gar vibrierte Ton jedoch gehört in das Reich des Kunstgesangs. Dieser Regel liegt natürlich einerseits der Pragmatismus einer von der Sprache her entwickelten Tonproduktion ohne im engeren Sinne gesangstechnischem Zugang zugrunde. Andererseits vermute ich darin aber auch eine „Genre-Ästhetik“, die genau diesen Parameter als das fundamentale Unterscheidungsmerkmal für die Trennlinie zwischen „sprechendem“ und „richtigem“ Singen definiert, welche von beiden Seiten her nicht ungestraft bzw. nur in Ausnahmefällen überschritten werden darf – es sei denn, die beabsichtigte Wirkung ist eine parodistische (wenn die Trennlinie von der Schauspielerinnenseite her überschritten wird) oder ein bewusster Ausstieg aus der kanonisierten Ästhetik des Kunstgesangs (etwa dann, wenn „klassisch“ ausgebildete Sänger so genannte Crossover-Projekte realisieren).

Wie dem auch sei: Hörbiger behält auch die musikalische Struktur im Blick, trifft da, wo er wirklich singt, die Tonhöhen genau, vervollständigt dort, wo er eine Silbe verkürzt, die Tondauer mit einer kleinen Pause (zum Teil auch innerhalb eines Wortes), um mit dem nächsten Ton wieder pünktlich einsetzen zu können. Darüber hinaus formuliert er, fern davon, nur „auf Tonhöhe zu sprechen“, genuin musikalische Gesten: ein *Ritardando* (oft am Versende) hier, ein *Legato* (z.B. „*denn sie richten's wie an Feentempel ein*“) dort. Diese können, wie auch im Kunstgesang, entweder von der musikalischen Satzstruktur, vom Sinngehalt der Wörter oder von beidem gleichzeitig motiviert sein. Von dieser interpretatorischen Grundanlage ausgehend, weitet er das Spektrum großzügig aus. Hie und da wechselt er ins Sprechen, was er vom Singen unmissverständlich durch die unklare und unfeste Tonhöhe, hier meist mit deutlich wahrnehmbarer Entfernung zum Melodieverlauf, abhebt. Manchmal spricht er nur ein Wort innerhalb einer Phrase, dann einen ganzen Satz oder Satzteil. Im zweiten Fall löst er sich meist auch von den Notenwerten und spricht in freiem prosodischem Rhythmus, beherrscht aber die Kunst, das Grundmetrum dabei nicht aus den Augen zu verlieren und unmittelbar und pünktlich in die nächste gesungene Phrase überzugehen.

(Dieser letzte Gedanke verweist auf ein grundsätzliches Problem des Melodrams und aller Formen, in denen freies Sprechen mit Musik koordiniert werden muss und sich mit rhythmisch gebundenen Ereignissen, z.B. Singen, abwechselt: Hier kollidieren zwei Logiken miteinander, und die Ausführung verlangt eine feine Abstimmung auf vielen Ebenen und so etwas wie künstlerisches Multitasking.)

Dass sich (zumindest bei mir) spätestens nach der dritten Strophe trotz der souveränen Handhabung der künstlerischen Mittel Langeweile breit macht, liegt wahrscheinlich daran, dass Hörbiger in Dynamik und Klanglichkeit auffallend monochrom bleibt: Die Stimme ist immer klangvoll und „im Sitz“, die Dynamik bleibt weitgehend laut. Abweichende Stimmgebungen, die gerade dieses Genre durchaus gestatten würde – Flüstern, Rufen, Aufhellen, Abdunkeln oder nasales Singen und viele mehr – setzt der Schauspieler nicht ein.

### 1.8.3. Singende Schauspielerinnen

Dass ich hier vor allem über Männerstimmen spreche, liegt daran, dass im traditionellen Repertoire die Tessitura der Männerstimmen der Sprechlage näher und daher für unausgebildete Stimmen leichter zu bewältigen ist. Natürlich gibt es auch seltene Fälle von singenden Schauspielerinnen in diesem Repertoire, etwa in Soubrettenrollen; die echten weiblichen Pendants zu den singenden Schauspielern finden wir jedoch in einem Repertoire, das ebenfalls der Sprechlage angenähert ist: im Chanson, im Musical, im Schlager – Künstlerinnen wie Hildegard Knef, Judi Dench oder Jeanne Moreau kommen in den Sinn. Die häufig mit singenden Schauspieler(inne)n besetzten Brecht-Stücke mit Songs von Kurt Weill sind ein Zwischentypus, da die Frauenpartien oft hoch liegen und gesanglich sowie musikalisch anspruchsvoll sind. Hier werden besonders begabte Sänger-Darstellerinnen gebraucht. Das Modell war Lotte Lenya, Kurt Weills Frau und Darstellerin vieler seiner Frauenfiguren. Sie verfügte über eine für eine singende Schauspielerin ungewöhnlich hohe Stimme und war in der Lage, virtuos zwischen Kopf- und Brustregister, zwischen Sprechen und Singen, skandierten Silben und langen Haltetönen (die allerdings aufgrund der fehlenden Stütztechnik immer ein flackerndes, unsicheres Vibrato hatten) hin- und herzuwechseln.

Die meisten Couplets und Lieder der Frauenrollen in den Singspielen von Johann Nestroy und Ferdinand Raimund sind ebenfalls in einer Tessitura komponiert, die weit entfernt von der Lage sind, die heute als die durchschnittliche

weibliche Sprech-Indifferenzlage definiert wird. Heute werden die Couplets, sofern man nicht eine stimmlich außergewöhnlich begabte und ausgebildete Darstellerin (wie etwa in jüngerer Zeit Gabriele Schuchter) zur Verfügung hat, für gewöhnlich eine ganze Oktave tiefer gesungen; dies erspart aufwändige Transpositionen des Orchestermaterials. Da diese Stücke jedoch, ebenso wie die Couplets der Männerrollen, per definitionem nicht für Sängerinnen, sondern für singende Schauspielerinnen geschrieben wurden, drängt sich die Frage auf, ob sich nicht vielleicht das ästhetische Ideal der weiblichen Sprechstimme – zumindest im Bereich des künstlerisch gestalteten, aber vielleicht auch des Alltagssprechens – seit dem 19. Jahrhundert insofern radikal geändert hat, als möglicherweise ein Wechsel von der bevorzugten Verwendung des Kopfreisters (und damit einer deutlich höheren Sprechlage) hin zur heutigen Definition der Indifferenzlage im Brustregisterbereich stattgefunden hat. Dies nachzuweisen und gegebenenfalls den Zusammenhang mit der in diesem Zeitraum stattgefundenen dramatischen Entwicklung der gesellschaftlichen Positionierung von Frauen und den wechselnden Konstrukten von „Weiblichkeit“ herzustellen, wäre Gegenstand eines eigenen Forschungsprojekts. In der Gesangspraxis der Populärmusik jedenfalls, zum Beispiel im Musicalrepertoire, kann man diesen Prozess über den Zeitraum der letzten hundert Jahre deutlich nachverfolgen. Es liegt nahe, zu vermuten, dass – analog zum Gesang – auch das höhere Sprechen mit Präferenz des Kopfreisters im 19. Jahrhundert als weiblich und anmutig, im Verlauf der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dann aber zunehmend als affektiert und künstlich empfunden wurde. Sollte sich meine Vermutung bestätigen, wäre dies unter anderem eine Erklärung für die Ungereimtheit der unerklärlich hohen Tessitura in den Singpielcouplets: Falls die Sprechstimme zu jener Zeit wirklich in für uns heute ungewöhnlich hoher Lage trainiert und dauerhaft eingesetzt wurde, dann war ein Wechsel zum Singen in ebenfalls deutlich höherer Lage nur „natürlich“.

Die berühmte Wiener Schauspielerin Therese Krones, der Ferdinand Raimund zahlreiche Rollen in die Kehle schrieb, muss so gesprochen und gesungen haben – jedenfalls stellen die wenigen verlässlichen Beschreibungen ihrer Stimme kein überwältigendes Zeugnis aus; sie muss aber dennoch die hoch liegenden Couplets mühelos und bravourös bewältigt haben. Es ist aber möglich,

dass sie im Laufe ihres kurzen Lebens (sie starb in ihrem 29. Lebensjahr) ihre stimmlichen Leistungen deutlich verbessern konnte.<sup>98</sup>

#### 1.8.4. Doppelbegabungen

Was man bei dem eingangs erwähnten, von Friedrich Cerha in seinem Vortrag präsentierten Abschnitt nicht hören kann, ist, dass Alexander Girardi tatsächlich auch ein guter Sänger war, der die Refrains der von ihm interpretierten Stücke etwa im Stil eines Operettenbuffos zu interpretieren in der Lage war. Seine Stimme gehörte zu einem Typus von Männerstimmen, der für bestimmte Partien der Operette und des Singspiels, wie auch für Buffopartien der Oper zwischen Klassik und Belcanto besonders prädestiniert ist. Im Allgemeinen verfügen solche Stimmen über einen geradezu „knalligen“ Stimmansatz sowie einen tragfähigen Stimmsitz („Kern“ im Fachjargon), der oft schon bei der unausgebildeten Stimme und beim Sprechen auffällig präsent ist. Stimmen dieses Typus' können mitunter auch ohne professionelle Gesangsausbildung, sofern sie begabte Bühnendarsteller (oder sogar professionelle Schauspieler) sind und eine klare musikalische Gestaltungsvorstellung haben, die oben erwähnte Art von Gesangsrollen übernehmen.<sup>99</sup> Solche Partien weisen die schon für die Singspielcouplets dargestellten Gemeinsamkeiten der Singstimmenbehandlung auf: Sie sind meist syllabisch gestaltet; gehaltene Töne und gebundene Phrasen, die eine sängerische Kontrolle der Stütze und Atemführung erfordern würden, sind die Ausnahme; die Tessitura ist von der Sprechlage her entwickelt. Gehaltene und/oder hohe Töne sowie größere Sprünge oder Verzierungen kommen meist nur dann vor, wenn ein komischer oder parodistischer Effekt angestrebt ist (es handelt sich häufig um buffoneske Charaktere). Was man allerdings mitbringen muss, ist ein sehr präsenter Stimmeinsatz: Die kurzen Silben können nicht weich einschwingen und „entwickelt“ werden, sondern werden ad hoc in voller Präsenz

---

<sup>98</sup> S. den Eintrag im Österreichischen Biographischen Lexikon:  
[http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1/K/Krones\\_Therese\\_1801\\_1830.xml](http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1/K/Krones_Therese_1801_1830.xml)  
 (zuletzt besucht am 1. August 2014)

<sup>99</sup> Wenn jemand, der/die genannte stimmliche Naturbegabung mitbringt, diese dann weiterentwickelt und eine wirkliche sängerische Formation durchläuft, kann unter Umständen eine außergewöhnliche Sängerin / ein außergewöhnlicher Sänger mit einer spezifischen Eignung für die dramatischen Stimmfächer dabei „herauskommen“. Mein ehemaliger Lehrer, der Bassbariton Walter Berry, war ein solches Beispiel.

angesetzt. So kann eine solche Partie weitgehend „gesprochen“ (weniger Gutmeinende sagen: „gebellt“) werden, sie sind aber umgekehrt für lyrische Stimmen mit weichem Tonansatz und Legato-Begabung oft schwierig zu realisieren.

Emanuel Schikaneder, Schauspieler, Theaterdirektor, Librettist der *Zauberflöte* und erster Interpret des Papageno, mag eine solche Stimme gehabt haben – dies legt jedenfalls die kompositorische Gestaltung der Gesangsstücke nahe, die Papageno zu singen hat: Es handelt sich großteils um Couplets mit nicht sehr großem Stimmumfang und viel syllabischem Parlando. Der „Fall“ Schikaneder ist insofern außergewöhnlich, als die ihm in die Kehle komponierte und von ihm kreierte Partie des Papageno in das Standardrepertoire des Opernbaritons eingegangen ist. Seine stimmlichen Mittel mögen nicht die eines professionellen Sängers gewesen sein, aber er muss in Hinblick auf Volumen und Tonsicherheit mit den Sängern der übrigen Partien mithalten haben. Aus diesem Grund wird das Experiment, Papageno mit einem Schauspieler zu besetzen, heute sehr selten unternommen; der einzige mir bekannte Fall in einer überregional bedeutenden Produktion war die Darstellung der Rolle durch André Eisermann in der Inszenierung von George Tabori im Berliner Roncalli-Zirkuszelt 1998.

## 1.9. Rezitativ

Die *Zauberflöte* sieht, gemäß den Genreregeln des Singspiels, zwischen den Musiknummern gesprochene Dialoge vor; in den italienischen Opern Modus stehen gattungskonform an diesen Stellen Rezitative.

Ich komme nun zum ersten Stimmgebungstypus, der für das traditionelle Gesangsrepertoire direkt relevant ist: dem Rezitativ. Was ich damit hier meine, ist nicht deckungsgleich mit der musikalischen Gattung des Rezitativs – eine Bezeichnung, die in verschiedenen Zusammenhängen auftaucht und je nach Epoche und Typus recht unterschiedliche interpretatorische Erschließungstechniken verlangt –, sondern soll eine Art der Vokalisation bezeichnen, die zwar in die Sphäre des Kunstgesangs gehört, aber gewissermaßen an dessen äußerstem Rand in Nachbarschaft zum Sprechen steht. Sie setzt zum einen klaren Akzent zu Lasten der musikalischen Gestaltung und zugunsten der Wörter in ihrem Sinn,

Zusammenhang und affektivem Gehalt, ja, es ist sogar angestrebt, so etwas wie die Anmutung des freien Flusses der Rede zu erzeugen – dies freilich innerhalb der Grenzen des Kunstgesangs und ganz allgemein der Kunstmusik. In diesem Sinne verwendet, hat der Terminus große Schnittmengen mit dem gleich lautenden Gattungsbegriff, insbesondere im Kontext des *recitativo secco*, passt aber nicht auf alles, was durch die Epochen als „Rezitativ“ bezeichnet wurde: Das *recitativo accompagnato*, das französische *Récit* oder das *recitar cantando* des Frühbarock verlangen eine andere Art der Stimmgebung, die im Kapitel „Sprachorientiertes Singen“ behandelt wird (der Wagnersche Rezitationsgesang verlangt wieder eine andere Form der Erschließung). Umgekehrt ist das Rezitativ in meinem Sinn als vokales Gestaltungsmittel auf Musik anwendbar, die den Begriff überhaupt nicht verwendet. Gerade das deutsche und französische Lied des Fin de siècle kennt vokale Texturen, die eine rezitativische Gestaltung erfordern oder nahelegen.

### 1.9.1. Rezitativ ↔ Arie

Die Dichotomie von Rezitativ und Arie ist als erstaunlich tragfähiger Waffenstillstand im Hegemoniekampf von Sprache und Musik beschreibbar; in fast ganz Europa blieb diese Trennung vom späten 17. bis ins frühe 19. Jahrhundert aufrecht und griff von der Oper auf die Kirchenmusik und den durchkomponierten Typus des Liedes über. Hatte die Florentiner Camerata bei ihrer „Erfindung“ eines neuen Vokalstils noch auf eine Gleichzeitigkeit von sprachlichem, musikalischem und theatralem Ausdruck in einer sensibel auf den Text ausgerichteten, vielgestaltigen Vokalmonodie abgezielt, so verkehrte sich die Grundkonzeption innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeit geradezu in ihr Gegenteil. Spätestens zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist allerorten das Rezitativ für die dramaturgisch notwendigen Handlungsentwicklungen zuständig, während in den Arien das Innenleben der Figuren verhandelt wird. Sind die Rezitative, etwas überspitzt formuliert, meist musikalisch belanglose Ketten vorkonfektionierter rhetorischer Floskeln<sup>100</sup>, in denen die Musik sich dem Text vollständig unterordnet, so hat in der Arie die Musik das Wort: Ein zwar dichterisch gestalteter, aber oft stereotyper

<sup>100</sup> [L]es *récitatifs* ne sont, en général, qu'une espèce de lieux comuns [...]. - „Die Rezitative sind im Allgemeinen nur eine Art Gemeinplatz.“ (Garcia (d.J.), Manuel: *Ecole de Garcia: traité complet de l'art du chant par Manuel Garcia fils*, Bd. 2, S. 91

Text (es gab Genregattungen, die die Librettisten zu beherrschen hatten: die Rachearie, die Klagearie, die Jubelarie<sup>101</sup>) wird in endlosen Wiederholungen durch die Mühlen der musikalischen Struktur gequetscht und dabei in seinem Sinngehalt und seiner Konsistenz letztlich ausgelöscht. (Wenn ich „Rezitativ“ sage, meine ich hier die generalbassbegleiteten *recitativi semplici* oder *secchi*. Eine Zwischenform, das orchesterbegleitete *recitativo accompagnato* oder *Arioso*, war für die „hohen“ Momente der Handlung – tragische Entscheidungen, Wahnsinn, Zauberei, aber auch Freudensausbrüche<sup>102</sup> – reserviert, war ein echtes Begegnungsfeld von Musik und Dichtung und gilt daher neben den großen Finali als der Nukleus der späteren durchkomponierten Oper<sup>103</sup>.)

Ein wichtiger Grund für den Erfolg dieses Arrangements mag pragmatischer Natur gewesen sein: Öffentliche Opernhäuser wurden gegründet, standardisierte Bausteine zum schnellen „Nachproduzieren“ von neuen Opern wurden gebraucht, Arien mussten austauschbar und in andere Stücke (mitunter sogar die anderer Autoren) einsetzbar sein. Außerdem entwickelte sich eine Art Symbiose zwischen virtuosen – und mitunter wohl auch recht selbstdarstellerischen – Sänger(innen) und einem sensationsgierigen Publikum, das seine Koloraturen und hohen Töne geliefert bekommen wollte. Kurz, die Oper wurde zum Massenphänomen, und die Autoren mussten dem Massengeschmack Opfer bringen. Damit allein jedoch ist eine solch durchgreifende internationale Entwicklung, die weit über die Gattung der Oper hinausging, nicht erklärbar. Ich vermute, dass die in der Oper zusammenarbeitenden Künste – die Musik, die Dichtung, das Theater, die bildende Kunst – immer nur für kurze Momente zu einer Einheit verschmelzen können und ansonsten innerhalb eines stets prekären Systems zueinander in Konkurrenz stehen. Eine Formästhetik, die eine derart enge Zusammenarbeit zwischen den Einzelbestandteilen verlangt, wie es in der Florentiner Camerata und dann erst wieder im 19. Jahrhundert in Wagners Musiktheater-Konzeption

---

<sup>101</sup> Vgl. James Webster: *Aria as drama*, in: DelDonna Anthony / Polzonetti, Pierpaolo [Hg.]: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, S. 26

<sup>102</sup> Vgl. *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, S. 129 f.

<sup>103</sup> Das *Accompagnato*-Rezitativ ist ein beliebtes Forschungsfeld der Musikwissenschaft. Eine gute Zusammenfassung bietet der Artikel *Orchestra and voice in eighteenth-century Italian opera* in: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, S. 112-139

der Fall war, ist eine schwerfällige Sache, weil in einem gleichsam demokratischen Prozess Ton für Ton, Silbe für Silbe, Affekt für Affekt alle Instanzen befragt werden und zu ihrem jeweiligen Recht kommen müssen. Und damit ist erst die Autor(innen)ebene bedacht; welche ideale Bedingungen der Ausführung, und welches gebildete und engagierte Publikum braucht man für eine solche Kunst! Vielleicht war man, abgesehen von den oben genannten pragmatischen Überlegungen, auf einer kollektiv-unbewussten Ebene der ewigen Kompromisse und der detaillierten engen Zusammenarbeit müde und ganz zufrieden mit einem Arrangement, welches das Gesamtwerk in klar abgegrenzte Zuständigkeitsbereiche aufteilte, in welchen die einzelnen Kunstformen jeweils recht unbehelligt schalten und walten konnten? Das Menschenbild der Aufklärung, das eine Person als luzides Gebilde sauber trennbarer Instanzen (Körper, Intellekt, Emotion, usw.) beschrieb, mag dazu beigetragen haben, dass eine ebenso saubere Trennung musikdramatischer „Aggregatzustände“ als zeitgemäßer Ausdruck eines Lebensgefühls empfunden wurde.

Wie dem auch sei: Die Dichotomie Rezitativ-Arie hat weitreichende Auswirkungen auf die interpretatorische Erschließung und erfordert ein genaues Überprüfen der Stimmgebung und anderer künstlerischer Mittel.

### 1.9.2. *Recitativo secco*

In unserem Zusammenhang ist das einfache oder *Secco*-Rezitativ besonders relevant. In ihm ist zwar die Sprache gegenüber der Musik stärker präsent; im Grunde aber dominieren die Gesetze des Dramas und seine Fortschreitungen und Peripetien, denen auch die Dichtung, die hier ebenfalls wenig Entfaltungsmöglichkeit hat, sich unterzuordnen hat.

Ein Vergleich mehrerer exemplarischer Vokalwerke des 18. Jahrhunderts in italienischer, deutscher und englischer Sprache, die typische *Secco*-Rezitative enthalten, zeigt eine Vielfalt der formalen Anlage in den Textbüchern, die in interessantem Kontrast zur großen Ähnlichkeit der Vertonungen steht.

Georg Friedrich Händels Oper *Giulio Cesare in Egitto* (Libretto: Nicola Francesco Haym) sowie Mozarts *La clemenza di Tito* (Libretto: Caterino Tommaso Mazzola nach einem Stück des berühmten, als Hofdichter in Wien zehn

Jahre zuvor verstorbenen Pietro Metastasio) zeigen den in Italien vorherrschenden Typus der flexiblen *versi sciolti*: eine freie Abfolge von Sieben- und Elfsilbern (*settenari* und *endecasillabi*)<sup>104</sup>. Da Endreime nur selten – als Hervorhebung wichtiger Wörter oder als Doppelpunkt am Übergang vom Rezitativ in ein *Accompagnato* oder eine Arie – vorkommen und Enjambements eher die Regel als die Ausnahme sind, scheinen diese Verslängen jedoch nur auf dem Papier Gültigkeit zu haben und eine „tote“ Konvention der Notation zu sein, umso mehr, als beide Komponisten in ihren jeweiligen Vertonungen nicht die Versgrenzen, sondern nur die syntaktischen Gliederungspunkte als verbindlich betrachten. Für die sängerische Realisation solcher Rezitative bedeutet das wohl, dass die von den Librettisten notierten Versgrenzen, sofern sie nicht mit dem Satzbau parallel laufen oder durch Reim strukturiert sind, ebenfalls keine Relevanz haben und man sich, was die Gliederung betrifft, an die Komposition und die Syntax der Sätze halten kann. (Dass die musikalische Qualität der *Secco*-Rezitative als nicht besonders wichtig betrachtet wurde, zeigt das Beispiel des erwähnten *Titus*: da die Zeit drängte, ließ Mozart die Rezitative sozusagen in „Outsourcing“ von einem Mitarbeiter, vermutlich seinem Schüler Franz Xaver Süßmayr, vertonen<sup>105</sup> und übertrug damit im Kleinen die verbreitete Praxis des Kollektivwerks einer „Werkstatt“ von der bildenden Kunst auf die Musik.)

In *Le Nozze di Figaro*, ebenfalls von Mozart, hält sich der kongeniale Librettist Lorenzo Da Ponte in den Rezitativen auch an die tradierten *versi sciolti* in Sieben- und Elfsilbern, behandelt diese aber spielerisch und erfinderisch. Oft teilen sich – analog zum Gebrauch des Blankverses im Schauspiel – zwei oder mehrere Figuren einen Vers, indem eine ihn beginnt, innerhalb des Verses ihren Satz zu Ende spricht (oder unterbrochen wird), und eine andere mit einem neuen Satz die Silbenzahl komplettiert (und dann meist weiterspricht). Das Versmaß ist weit deutlicher hörbar als in den oben genannten Libretti – dafür sorgen der seltenere Gebrauch von Enjambements und häufigere Reime (allerdings gibt es auch Binnenreime, die das Versmaß wieder verschleiern) –, andererseits geht er

---

<sup>104</sup> Vgl. James Webster: *Aria as drama*, in: DelDonna Anthony / Polzonetti, Pierpaolo [Hg.]: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, S. 24, und Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione: *Metastasio*, ebda, S. 78

<sup>105</sup> Schmid, Manfred Hermann: *Mozarts Opern*, S. 59

mit ihm gleichsam ironisch um. Zwei Beispiele: Das im Italienischen übliche Zusammenziehen eines End- mit dem nächsten Anfangsvokal zu einem Diphthong (oder Monophthong), der dann als eine Einzelsilbe gehört und gezählt wird, wird bei Da Ponte auch dann nur einfach gezählt, wenn der Vers an dieser Stelle geteilt ist und die beiden Vokale von zwei unterschiedlichen Darsteller(inne)n gesungen werden und man daher zwei Silben hört (es sei denn, sie fallen einander ins Wort). Wenn eine Figur sich in einem Satz verheddert, ins Stocken gerät und ein Wort wiederholt, wird die Wiederholung nicht mitgezählt; die betreffende Figur steigt also in ihrem Stottern gleichsam aus dem wohlgeformten, silbenregulierten „Regeltext“ aus. Solche Feinheiten setzen ein Publikum voraus, welches die Rezitative nicht einfach als beliebige Prosa wahrnimmt, sondern gewissermaßen die Verschriftlichung „mithört“ und versteht, dass das, was es gerade als zwei Silben von zwei Sänger(inne)n sukzessive hört, *eigentlich* ein Diphthong innerhalb eines Elfsilbers ist... Oder handelt es sich hier um ein Bonbon für die Hypergebildeten, bzw. sollten nur die Formalisten und Silbenzählerinnen befriedigt werden?

Die Praxis der zwischen den Arien gesungenen Rezitative war im deutsch- und englischsprachigen Musiktheater nicht so verbreitet wie in Italien<sup>106</sup>; im Oratorium wurde das Modell der italienischen Oper aber häufig imitiert. So finden sich etwa in Bachs Passionen *Secco*-Rezitative, die wörtliche Vertonungen der Lutherschen Bibelübersetzung sind und daher natürlich keine metrische Bindung haben; dasselbe gilt für den *Messiah* von Händel. Das Textbuch der *Schöpfung* von Haydn basiert ebenfalls (frei) auf dem Buch Genesis und ist, auch in den Arien und Chören, freimetrisch und ungereimt. In Händels Werkkatalog gibt es allerdings eine große Anzahl von Oratorien, die sehr frei an biblische Szenarien angelehnt sind, aber veritable Libretti haben und sich von seinen Opern eigentlich nur durch die Sprache unterscheiden. In *Jeptha* etwa sind die Arien und Chöre (meist kreuz-)gereimt, während die Rezitative durchgehend in ungereimten

---

<sup>106</sup> Eine sprachenbezogene Beschreibung der Sachlage scheint hier sinnvoller als eine geographische: Zu häufig sind die Fälle, dass ein und derselbe Komponist je nach Sprache die jeweils „passende“ Form realisierte, zum Teil für ein und dasselbe Land. Neben Händel und Mozart kommt einem der Kosmopoliten Telemann in den Sinn, der für sein gebildetes Hamburger Publikum innerhalb einer Oper (etwa im *Orpheus*) in drei verschiedenen Sprachen singen ließ und zu jeder Sprache das jeweilige musikalische Idiom „mitkomponierte“.

Zehnsilbern verfasst sind, bei denen nach französischem Vorbild bei den (seltenen) weiblichen Endungen die Nachsilbe nicht mitgezählt wird. Da im Unterschied zu den untersuchten italienischen Rezitativen hier die Gliederungspunkte der Syntax oft mit den Versgrenzen zusammenfallen und zudem noch fast alle Verse männlich enden, ist trotz aller Versuche des Komponisten, die betreffenden Abschnitte abwechslungsreich zu gestalten, eine gewisse Schwerfälligkeit und Monotonie unvermeidbar. In so einem Fall ist die interpretatorische Praxis in der Pflicht: Mit viel Phantasie und bewusstem Verschleiern der ewig gleichen Zäsuren nach einer betonten zehnten Silbe kann man eine metrische Ebene schaffen, die sich an der Vorlage „reibt“ und gewissermaßen eine Dimension hinzufügt.

### 1.9.3. Rezitativ in Lied und Ballade

Die Trennung von Arie und Rezitativ war noch weit ins 19. Jahrhundert hinein so selbstverständlich, dass die Genres anhand der Schreibart auch ohne Kennzeichnung leicht identifiziert werden konnte: Rezitativ war überall dort, wo für Singstimmen syllabisch und in eher kurzen Tondauern über einer nicht rhythmisierten Begleitung komponiert wurde.

Die Balladen Gottfried August Bürgers waren spätestens seit der Veröffentlichung der *Lenore* im Jahre 1774 in aller Munde; zahlreiche Vertonungen geben davon Zeugnis. Dietrich Manicke sammelte im 45. Band des *Erbe[s] deutscher Musik* einige repräsentative Beispiele, welche auch die „Entwicklung des Sologesangs im späten 18. Jahrhundert“<sup>107</sup> mit abbilden. Von *Lenore* finden sich durchkomponiert und strophisch gesungene, als Melodram zur Musik gesprochene und gemischte Fassungen. Johann André lässt die Passagen in direkten Reden im Arioso oder geschlossenen arienartigen Formen singen, die erzählenden Passagen (soweit sie nicht Anlass zur Tonmalerei bieten) als opernartiges Rezitativ. Friederich Kunzens Fassung wurde offenbar mit verteilten Rollen realisiert: der Erzählpart wird zur Musik gesprochen, die direkten Reden – teils überlappend – gesungen; die Klavierbegleitung ist veritable Programmmusik. Johann Rudolf Zumsteegs Fassung hat sich in den Jahren nach ihrer Veröffentlichung großer Popularität erfreut – auch Carl Loewe bezieht sich auf sie.<sup>108</sup> Zumsteeg setzt ein

---

<sup>107</sup> Manicke, Dietrich (Hg.): *Balladen von Gottfried August Bürger (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 45)*, Vorwort, S. 7

<sup>108</sup> Ebda., S. 8 f.

mannigfaltiges Instrumentarium zur Charakterisierung der Figuren und zur plastischen Narration ein: etwa singt die Mutter einen „altmodischen“, verzierten Stil, während Lenores Soli schon auf die schwungvolle, unverzierte romantische Kantilene Webers verweisen. Die Teile der Ballade, in denen die Handlung vorange- trieben wird (Lenores „Sag an, wo ist dein Kämmerlein“ und andere), vertont er häufig als akkordbegleitete Rezitative.

Diese Praxis der Balladenvertonung war einfluss- und folgenreich. Franz Schubert, der zudem häufig aus der Oper übernommene Formen paraphrasierte (etwa in dem im Stil des *Accompagnato*-Rezitatifs [und mit einigen prosodischen Holprigkeiten] vertonten *Prometheus*, um nur ein Beispiel zu nennen), hat das Ende seines *Erlkönig* – der dem Genre der Ballade zuzurechnen ist – als Rezita- tiv vertont und mehrfach umgestaltet:

er - reicht den Hof mit Müh' und

*f* *fz* *fz*

Recit.  
Noth; in sei-nen Ar - men das Kind war todt.

**Beispiel 10** Franz Schubert / *Erlkönig* 1. Fassung, Schluss

er - reicht den Hof mit Müh' und

Recit.

Noth; in sei-nen Ar - men das Kind war todt.

Andante.

*fp* *pp* *p* *f*

**Beispiel 11** Franz Schubert / *Erlkönig*, 4. Fassung (veröffentlicht als op.1),  
Schluss

Robert Schumann schließt sein Lied *Zwielicht* aus dem Eichendorff-*Lieder-*  
*kreis*, das bis dahin von symmetrischen Zweitaktphrasen dominiert worden war,  
überraschend mit einem kurzen Rezitativ:

Was heut' ge - het mü - de un - ter, hebt sich mor - gen neu ge - ho - ren.

Man - ches geht in Nacht ver - lo - ren, hü - te dich, sei wach und mun - ter!

### Beispiel 12 Robert Schumann, *Zwielicht* op. 39/10, Schluss

Hugo Wolf komponiert in seinen Liedern – trotz seines künstlerischen Programms, die Singstimmenbehandlung von der Prosodie der Sprache her entwickeln zu wollen – kaum noch Rezitative. Häufig dagegen findet sich der von Richard Wagner, in dessen Nachfolge er selbst sich sah, geprägten Deklamationsstil. Dieser leitet sich seinerseits zum Teil vom *Accompagnato*-Rezitativ her und erlaubt wegen der meist rhythmisch durchstrukturierten Begleitung wenig Freiheit der rhythmischen Gestaltung; allenfalls kann noch ein maßvolles *Inégal* eingesetzt werden.

#### 1.9.4. Janáček und Debussy

Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert brachte die virulente Beschäftigung mit dem Tonfall der Alltagssprache eine neue Art des Rezitativs hervor. Leoš Janáček und Claude Debussy erforschten in langjährigen Kompositionsprojekten die Möglichkeit, einen prosodisch sensiblen und „natürlicheren“ Gesangsstil in das Genre der Oper zu implementieren. Die Früchte dieser Forschung, die Opern *Jenůfa* und *Pelléas et Mélisande*, wurden 1902 bzw. 1904 uraufgeführt. Während es bei Janáček den äußerst seltenen Fall eines ausgewiesenen Rezitativs gibt – etwa, wenn eine Figur ein dramaturgisch wichtige Neuigkeit rasend schnell erzählt (s. Beispiel 13), zeigt sich am Ende dieses Beispiels eine Kompositionstechnik, die weitaus typischer für Janáček ist als das freie Rezitativ: Aus dem Tonfall des sprachnah vertonten Wortes „neodvedlí“ ent-

steht ein Motiv, das von anderen Singstimmen und schließlich auch vom Orchester übernommen wird und im Weiteren die Basis für eine polyphone Ensemblepassage bildet.

L.

Herr-gott ihm dann mehr, **Altgesell.** kein Herr-gott hilft ihm mehr!  
 bu - de po svat - bě, **Stárek.** bu - de po svat - bě. *sf*

Frei - ge - kom - men! *sf* Frei - ge - kom - men!  
 Ne - od - ved - li! Ne - od - ved - li!

29 (d=d)

Ag. Sk.

*sf* Frei - ge - kom - men! Gra - de traf ich den Bo - ten, neun sind assentiert worden, doch der  
 Ne - od - ved - li! Po - tkal jsem po - se - lá - ka; je jich odvedeno všeho všudy devět... a

*Recit.*

**Jenufa.** **Jenufa.** (springt freudig auf) (küßt die Alte)  
*sf* (vyskočí rozradostněna) (líbá stárenku)

Frei - ge - kommen, Frei - ge - kommen!  
 Ne - od - ved - li, ne - od - ved - li!

**Laca** (springt auf) *sf* Frei - ge - kommen, Frei - ge - kommen!  
 (vyskočí) Ne - od - ved - li, ne - od - ved - li!

*sf a tempo* Ste - wa nicht, Ste - wa nicht! Frei - ge - kommen!  
 Ste - va - ne, Ste - va - ne! Ne - od - ved - li!

*a tempo sff* *mf* *f*

20

Beispiel 13 Leoš Janáček, *Jenufa*, 1. Akt, 2. Szene, Ausschnitt

In Janáčeks Liederzyklus *Zápisník zmizelého* (*Tagebuch eines Verschollenen*, 1917-19, revidiert 1920) gibt es Passagen, die bei oberflächlicher Betrachtung an Rezitative erinnern: sie sind syllabisch in kurzen Notenwerten vertont und nicht in den Kontext einer metrisch gebundenen rhythmisierten Begleitung gestellt. Allerdings zeigen das melodische Profil der Passage sowie seine Weiterentwicklung im Klaviersatz (und nicht zuletzt die relativ hohe Lage), dass wir es wiederum mit Janáčeks Singstimmenbehandlung zu tun haben, in welcher er auf ganz persönliche Weise, die sich sowohl vom Rezitativ als auch von der Wagner-Deklamation charakteristisch unterscheidet, die Dichotomien Text ↔ Musik (bzw. Sprache ↔ Gesang) und Solo ↔ Begleitung aufzulösen trachtet.

Andante  $\text{♩} = 66$

Už mlá - dé via - štův - ky ve hní - zdě vr - no - ší,  
Zwit - echern im Nest schon die Schwal - ben so mor - gend - lich,

le - žal sem ce - lú noc  
ach und die gan - ze Nacht

ja - ko na tr - no - ši.  
lag wie in Dor - nen ich.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are 'ja - ko na tr - no - ši. lag wie in Dor - nen ich.' The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The music features a complex, chromatic texture with many accidentals and a sense of movement.

**Beispiel 14** Leoš Janáček, *Zápisník zmizelého*, Nr. IV, Beginn

Bei Claude Debussy gehen die Texturen von Singstimme und Instrumentalsatz für gewöhnlich nicht ineinander auf, durchdringen einander aber oder bilden ein vielfältiges Netz von Beziehungen, in denen die Frage nach Vorder- und Hintergrund oft nicht eindeutig zu beantworten ist.

In *Pelléas et Mélisande*, das als Meilenstein der Singstimmenbehandlung und Textvertonung im Werk des Komponisten (mit weitreichenden Auswirkungen auf die Gattungsästhetik im Ganzen) gilt, finden sich zahlreiche Passagen, in denen Debussy das Opernrezitativ im Kontext seiner spezifischen musikalischen Poetik gewissermaßen neu erfindet.

J'en-tends pleu- rer... Oh! oh! qu'y a-t-il là au bord de l'eau? U-ne

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are 'J'en-tends pleu- rer... Oh! oh! qu'y a-t-il là au bord de l'eau? U-ne'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The music features a complex, chromatic texture with many accidentals and a sense of movement. There are dynamic markings like 'p' and 'p]' and a triplet of eighth notes in the vocal line.

**Beispiel 15** Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, 1. Akt, 1. Szene, Ausschnitt

Alle Charakteristika sind da: syllabische Schreibweise, kurze Notenwerte, Tonrepetitionen und kleine Intervalle, Abwesenheit einer charakteristischen Melodik, akkordische Begleitung, die selten mit Gesangstönen zusammenfällt, sondern meist die syntaktischen Gliederungspausen markiert. Das Besondere an Debussys Vokalstil ist, dass sein Rezitativ nicht in bipolarer Dialektik zu einem Äquivalent der Arie steht, sondern den Ausgangspunkt zu einer fein abgestuften Skala von Vokaltexturen bildet, die zum einen kaum jemals eine „arriose“ Emanzipation vom Tonfall der Sprache erreichen und zum anderen in jedem Augenblick (beinahe innerhalb eines Wortes) von einer Stufe zur nächsten wechseln können. Er steht damit in einer spezifisch französischen Tradition: Die Polarität Rezitativ-Arie war hier nie so konsequent verwirklicht worden wie in anderen Ländern; in den Opern des von Debussy sehr geschätzten Jean-Philippe Rameau<sup>109</sup> sind die Grenzen zwischen den reich und arios gestalteten Rezitativen und den

<sup>109</sup> Vgl. Debussy, Claude: *Monsieur Croche et autres écrits*, z.B. S. 89 ff. oder 210 ff.

oft kurzen und selten in Da-Capo-Form gestalteten Arien bewusst verwischt.<sup>110</sup>  
Diese Praxis ist in der französischen Musik wirksam geblieben.

Auch im Liedwerk Debussys kommt diese Art des Quasi-Rezitativs häufig vor:

The image displays a musical score for Debussy's 'Les Cloches de la Cathédrale'. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo/style marking is 'Doux et soutenu'. The lyrics are in French and describe the bells of a cathedral.

**System 1:**  
 Vocal: *p* Pour le jour des Hy-a - cin - thies, — il m'a don - né u - ne sy -  
 Piano: *pp* (6/8 and 3/4)

**System 2:**  
 Vocal: - rinx fai - te de ro - seaux bien tail - lés, u - nis a -  
 Piano: (3/4)

**System 3:**  
 Vocal: - vec la blan - che ci - re qui — est douce à mes lè - vres com - me le miel. *Retenu*  
 Piano: *p* (3/4) *pp* (3/4)

[...]

<sup>110</sup> Vgl. Rosow, Lois: *French Baroque recitative as an expression of tragic declamation*.

**Pressez un peu**  
*pp Presque sans voir*

Ma mè - re ne croi - ra ja -

- mais que je suis res - tée si long - temps à cher - cher ma cein - tu - re per -

- du - e.

*Très lointain*  
*pp*

*Très retenu*  
*ppp*

**Beispiel 16** Claude Debussy, *Trois chansons de Bilitis*, Nr. 1 (*La flûte de Pan*), Anfang (ab Stimmeinsatz T. 3) und Schluss

Hier zeigt sich exemplarisch, wie die Vokallinie bei Debussy aus einem freien Rezitativ heraus *peu à peu* in eine metrisch „feste“ Umgebung eingebunden wird, melodische Züge erhält (Melismen, Motivik), und dann unversehens wieder ins Rezitativ „entlassen“ wird. Es liegt auf der Hand, dass die sängerische Erschließung einer solchen Textur sehr flexibel mit der Wahl der Mittel sein und über eine Vielzahl an Stimmgebungen verfügen muss. Wenn aber das Rezitativ für dieses Repertoire gewissermaßen als der „Nullpunkt“ des Gesangs definiert wird (in dem Sinne, dass man nicht mehr näher ans Sprechen kommt als hier), so tut man gut daran, diesen Punkt in Hinblick auf die technischen, klanglichen und gestalterischen Mittel klar zu definieren. Von diesem Punkt aus kann man

dann eine abgestufte vokale Erschließungssystematik bis hin zum arienhaften, musikorientierten Singen entwickeln.

### 1.9.5. Manuale zur Rezitativgestaltung

Zur sängerischen Realisation von Rezitativpassagen gibt es viele Vorschriften, *Dos* und *Don'ts* in Traktaten von Komponisten, Gesangslehrerinnen und Theoretikern. Alle mir bekannten fordern von den Interpret(inn)en eine rhythmisch-metrische Freiheit ein, um den Vortrag sprachnah zu gestalten. Bei Tosi/Agricola (Mitte des 18. Jahrhunderts) findet sich der Hinweis, dass das Rezitativ (Tosi unterscheidet drei Arten) in jedem Fall „nicht nach dem Takt gesungen werde“.

Man muß sich dabey mehr nach der Länge und Kürze welche die Sylben der gemeinen Rede haben, als nach der Geltung richten, in welcher jede Note des Recitativs geschrieben ist.<sup>111</sup>

Bei Manuel Garcia heißt es Mitte des 19. Jahrhunderts:

Le récitatif est donc une déclamation musicale libre. [...] [I]l a pour base la prosodie grammaticale, et en suit rigoureusement les lois. Ainsi, il subordonne la valeur des notes, celle des pauses, le mouvement du débit et les accents, à la longueur ou à la brièveté prosodique des syllabes, à la ponctuation, en un mot, au mouvement du discours. L'application de ce précepte est absolue, et suppose que l'exécutant la connaissance parfaite de la prosodie de la langue dans laquelle il chante, et l'intelligence de ce qu'il débite.<sup>112</sup>

Richard Dannenberg stößt Anfang des 20. Jahrhunderts in dasselbe Horn, wenn er bemerkt, dass im Rezitativ „der sprachliche Rhythmus vorwiegt und der musikalische in den Hintergrund tritt“. Im Folgenden findet sich der wichtige Hinweis, dass Pausen, „die nicht mit den Absätzen im Texte übereinstimmen“, für

---

<sup>111</sup> Tosi, Pier Francesco: *Anleitung zur Singkunst* (übersetzt und ergänzt von Johann Friedrich Agricola), S. 153

<sup>112</sup> Garcia (d.J.), Manuel: *Ecole de Garcia: traité complet de l'art du chant par Manuel Garcia fils*, Bd. 2, S. 90 f.

(„Das Rezitativ ist also freie musikalische Deklamation. Ihre Basis ist die grammatikalische Prosodie, deren Gesetzen sie streng folgt. So unterstellt sie die Länge der Noten und Pausen sowie den Tonfall und die Betonungen der prosodischen Länge oder Kürze der Silben, der Interpunktion; mit einem Wort: der Bewegung der Rede. Diese Regel gilt absolut und setzt beim Ausführenden die perfekte Kenntnis der Prosodie der Sprache, in der er singt, sowie das Verständnis dessen, was er äußert, voraus.“)

die Ausführung „keinen Wert“ haben, ebenso wie man „sich kaum um den Wert der einzelnen Noten zu kümmern hat“<sup>113</sup>.

Wieder fünfzig Jahre später beklagt Franziska Martienßen-Lohmann, dass es inzwischen „Mode geworden“ sei, „die Rezitative metronomisch genau nach dem Notenbild zu singen“, und bringt den hier sehr relevanten Begriff der falsch verstandenen „Werktreue“ ins Spiel, indem sie Georg Philipp Telemanns Vorwort zu seinem *Harmonischen Gottesdienst* zitiert, in welchem dieser nicht nur ein beständiges Anpassen des Gesangstempos an Prosodie und Gehalt des Textes fordert, sondern auch die im Rezitativ offenbar besonders häufig eingesetzten Appoggiaturen (er nennt sie hier *Accent*<sup>114</sup>) einfordert, wofür die Autorin noch zwei Belegstellen aus Traktaten des 18. Jahrhunderts anführt<sup>115</sup>. Die Appoggiaturen kommen auch bei Dannenberg zur Sprache, obwohl er ihren Gebrauch, der Ästhetik seiner Zeit entsprechend, reglementieren und einschränken will<sup>116</sup>. (Die Praxis des Anbringens von Appoggiaturen ist, wie zahlreiche Aufnahmen zeigen, spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg völlig verschwunden und wird erst mit dem Aufkommen der „historischen Aufführungspraxis“ wieder aufgenommen werden.)

Bei Tosi/Agricola und Garcia finden sich jeweils ein ganzer Katalog von Veränderungen und Verzierungen, die ein Rezitativ abwechslungsreich, eloquent und anmutig gestalten sollen<sup>117</sup>. Diese muten angesichts der heutigen Interpretationspraxis geradezu phantasmagorisch an, insbesondere bei Garcia, der als abschließendes Beispiel, hier allerdings für ein *Accompagnato*-Rezitativ, eine über zwei Oktaven reichende Variante mit Zweiunddreißigstel-Koloraturen und Doppelschlägen vorschlägt. Der Autor geht außerdem so weit, den Interpret(inn)en zu raten, die Tonhöhen kurzerhand zu verändern, wenn sie sie als unpassend empfinden (charmanterweise offenbar aber auch dann, wenn sie sie

---

<sup>113</sup> Dannenberg, Richard: *Katechismus der Gesangkunst*, S. 120 f.

<sup>114</sup> Telemann, Georg Philipp: *Harmonischer Gottesdienst* (Facsimile der Erstausgabe), Vorbericht. <http://img.kb.dk/ma/giedde/gs11-08-1-01m.pdf> (zuletzt besucht am 1. August 2014)

<sup>115</sup> Martienßen-Lohmann, Franziska: *Der wissende Sänger. Gesangslexikon in Skizzen*, S. 319 f.

<sup>116</sup> Dannenberg, Richard: *Katechismus der Gesangkunst*, S. 121 ff.

<sup>117</sup> Garcia (d.J.), Manuel: *Ecole de Garcia II*, S. 91 ff. und Tosi/Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, S. 150 ff.

vergessen haben!), und wirft damit ein interessantes Licht auf die Praxis seiner Zeit:

[L]’artiste a le droit, sans manquer au compositeur, d’en changer la mélodie; il le peut surtout, lorsque la résolution de l’accord embarrasserait sa mémoire. Il doit, dans cette circonstance, varier hardiment la cantilène, sans sortir de la gamme dans laquelle il chante [...].<sup>118</sup>

So weit, so gut. Die rhythmische Freiheit; die Anpassung des Notentextes, den man in diesem Fall nicht als verbindlich, sondern wie eine Skizze zu behandeln hat, an so etwas wie den Anschein eines natürlichen Sprachflusses; das Weglassen von allen Pausen, die nicht von der Syntax her motiviert sind: All dies sind wichtige Anregungen, die im Mainstream unserer zeitgenössischen Interpretationspraxis ohnehin immer noch recht zurückhaltend verwirklicht werden. Wie bereits erwähnt, hat hier die Forschung im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis immerhin schon partiell auf den etablierten Konzert- und Opernbetrieb Auswirkungen gezeigt; auch die in der historischen Literatur so kategorisch geforderten Appoggiaturen und Variationen hört man bisweilen – allerdings, wenn überhaupt, meist in sehr bescheidenem Ausmaß. Dies ist nicht allein mit Mode und Zeitgeschmack zu erklären, sondern erlaubt einen Blick auf ein tiefer liegendes Problem: die rigorose Trennung von Produktion und Reproduktion im Kunstmusikbetrieb unserer Zeit. Anders als in früheren Epochen oder anderen Musikgenres herrscht im Mainstream der zeitgenössischen Kunstmusikpraxis (unberührt von einem gleichzeitigen ästhetischen Diskurs, der den Werkbegriff problematisiert und in Frage stellt<sup>119</sup>) ein Musiker(innen)typus vor, der sich als ausführendes Instrument eines entweder überlieferten oder neueren, jedenfalls unantastbaren Werkes begreift; das *Werk* wird hier mit seiner verschriftlichen Form als Partitur gleichgesetzt. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht weiter, dass die Exzellenz eines solchen ausführenden Instruments

---

<sup>118</sup> Garcia (d.J.), Manuel: *Ecole de Garcia II*, S. 91

(„Der Künstler hat das Recht, ihre [der Rezitative] Melodie zu verändern, ohne dem Komponisten untreu zu werden; er kann dies besonders dann, wenn die Auflösung des Akkords sein Gedächtnis in Verlegenheit bringt. In diesem Fall muss er kühn die Kantilene verändern, ohne die Skala zu verlassen, in welcher er singt.“)

<sup>119</sup> Als Beispiele seien hier genannt: Abbate, Carolyn: *Music – Drastic or Gnostic?* und Taruskin, Richard: *Text and Act. Essays on Music and Performance*.

sich zuvörderst durch die souveräne Beherrschung der technischen Mittel definiert, mit denen die notierten Details des Werktextes möglichst genau und mit einem Anschein von Mühelosigkeit, nun, eben: reproduziert werden. Eine kreative Auseinandersetzung mit einer Vorlage, ihre „Verschönerung“ (Verzierungen heißen auf Italienisch *abbellimenti*) oder gar Adaption an die eigenen Möglichkeiten und den eigenen Geschmack, wie sie in der Kunstmusik bis weit ins 19. Jahrhundert gepflogen wurde und auch heute in der Populärmusik die Regel ist, ist nicht vorgesehen, wird kaum gelehrt und daher von der prototypischen Instrumentalistin bzw. dem prototypischen Sänger unserer Zeit auch nicht beherrscht.

Eine Gattung, oder besser: Praxis, wie jene des Rezitativs verlangt von den Interpret(inn)en, dass sie sich einbringen, dass sie ihre eigene Vorstellung von Tonfall, Sprechtempo und Ausdruck entwickeln und diese zum Notentext in Beziehung zu setzen, kurz: dass sie sich schöpferisch mit einer als Skizze verstandenen Vorlage auseinandersetzen und sich gegebenenfalls (im Dienste des Gelingens der Darbietung) über diese auch hinwegsetzen. Aus den oben zitierten (und vielen anderen) Quellen geht deutlich hervor, dass solch ein freier und eigenschöpferischer Umgang nicht nur erlaubt, sondern ausdrücklich gewünscht war und als die einzige genrekonforme Herangehensweise nicht nur an das Rezitativ galt.

#### 1.9.6. Wie singt man das?

Eine Frage, für die ich lange Zeit keine befriedigende Lösung finden konnte, ist jene nach einer Stimmgebung, mit der ein Rezitativ wirklich „funktionieren“ kann. (Auch hier meine ich mit „Rezitativ“ nicht nur die Gattungsbezeichnung in Barock und Klassik, sondern eine stilistisch weiter gefasste Artikulations- und Singweise, die von Händel bis Sciarrino anwendbar ist.) Der in meiner Ausbildung – und auch später im professionellen Umfeld – omnipräsente Gemeinplatz, dass es sich dabei um „Sprechgesang“ handle und dass man bloß nicht zu sehr „singen“ solle, war mir zu unspezifisch und warf mehr Fragen auf, als er beantwortete. Waren die Rezitative eine Art Platzhalter für gesprochene Dialoge? Sollte ich also wirklich auf Tonhöhe sprechen, d.h. eine Stimmgebung suchen, wie ich sie hier in den Kapiteln „*Sprechsingen*“ und *singende(r) Schauspieler(in)* beschrieben habe? Oder sollte ich mit gesungenen Tönen eine Sprechanmutung erzeugen? Sollte ich also den Stimmapparat physiologisch der SprechEinstellung

annähern, aber distinkte Tonhöhen produzieren, etwa in der Art vieler Sänger(innen) im Popularbereich, die an das Singen mit Mikrofon gewöhnt sind und den „großen“ Gesangston nicht brauchen? Ist die Sprechnähe durch generell kurze Silben bzw. den Verzicht auf den typisch langen Vokal des Gesangstones herzustellen, indem man wie beim Sprechen schnell zum Konsonant weiterschreitet? Oder singt man einfach ein bisschen schneller und rhythmisch freier, bleibt aber technisch in der voll geöffneten „Gesangseinstellung“?

Aus den Lehrbüchern erfährt man vor allem, wie man das Rezitativ *nicht* zu singen hat. Tosis grandiose Tirade über „die unerträglichen Misbräuche“ (*abusi insoffribili*) im Rezitativgesang seiner Zeit (von Agricola in ein markiges Deutsch übertragen) möchte ich Ihnen nicht vorenthalten:

Einige singen das Recitativ auf der Bühne so, wie das in der Kirche oder in der Kammer; es ist ein beständiger leyernder Gesang, wobey einem übel werden möchte. Einige bellen, weil sie allzusehr in den Affect eingehen. Einige sagen es gleichsam in Geheim; andere verworren. Einige dehnen, oder zwingen die letzten Sylben heraus; andere verschweigen sie. Einige singen es, als wenn sie keine Luft hätten, andere als wenn sie in tiefen Gedanken wären. Einige verstehen es nicht; andere lassen es nicht verstehen. Einige thun als wenn sie bettelten; andere als wenn sie die Zuhörer nur über die Achsel ansähen. Einige schleppen es; andere poltern es heraus. Einige singen es durch die Zähne; andere affectiret. Einige sprechen es nicht recht aus; andern fehlt es am gehörigen Ausdrucke. Einige lachen es; andere weinen es. Einige reden, andere pfeifen es. Einige kreischen; andere heulen; und wieder andere intoniren nicht. Und unter den Fehlern derer, die sich von der Natur entfernen, ist dieser noch der größte, daß sie nicht an die Schuldigkeit denken, die ihnen obliegt, sich zu bessern.<sup>120</sup>

Historische Traktate sind wertvoll, wenn es um konkrete aufführungspraktische Themen wie die Ausführung von Verzierungen oder Besetzungsfragen geht. Das Destillieren von nutzbaren Informationen wird viel schwieriger, wenn, wie hier, komplexe Fragen wie jene nach Klangidealen oder Spiel- bzw. Singmanieren erörtert werden. Ähnlich wie Sprechakzent, dialektale Färbung, Mimik oder der Habitus der Körpersprache einer Person<sup>121</sup> sind Klänge und Spielweisen

---

<sup>120</sup> Tosi/Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, S. 157

<sup>121</sup> *Das feinst gegliederte Benehmen des Menschen ist vielleicht die Sprache mit dem Ton und dem Mienenspiel.* – Dieser Satz Ludwig Wittgensteins lässt sich mühelos auf die „feinstofflichen“ Aspekte des Musizierens und Singens übertragen. (Ludwig Wittgenstein: *Letzte Schriften über*

(Phrasierung, Agogik, Vibrato, Tonansatz und dergleichen) derart komplex, so eng mit Mode und Zeitgeist verwoben und werden so detailgenau rezipiert, dass sie sich in ihrem Kern einer sprachlichen Darstellung entziehen. So scheint es fast unmöglich, einen Tonfall und eine Stimmgebung zu reproduzieren, die man aus schriftlichen Quellen (Sprache und Notenschrift), aber nicht aus eigenem Erleben kennengelernt hat, weil man den Hintergrund des Zeitgeschmacks und der Verhaltenskonventionen nicht kennt, vor dem man die Texte lesen müsste, um sie zu verstehen. Und selbst wenn dieses Verstehen möglich wäre, so hat man doch selbst nicht die ästhetische (und körperliche) Prägung erfahren, die einen in die Lage versetzen würde, diese historische Stimmgebung selbst zu produzieren. Nach dem Quellenstudium bleiben einem nur die Instrumente der Hypothese und der Übersetzung, um das historische Ideal gewissermaßen neu zu erfinden. Dies berührt ein großes Kontextfeld an Fragen, die letztlich alle historische (oder historisch informierte) Aufführungspraxis betreffen und in deren Unauflösbarkeit auch ein Potential an Freiheit und Kreativität liegt.<sup>122</sup>

Was nun in Tosis Rundumschlag auf den ersten Blick durch die Heftigkeit und Idiosynkrasie, wie wir sie aus Fachliteratur unserer Zeit nicht kennen, verwundert und amüsiert, ist auf den zweiten vielleicht doch einer genaueren Überprüfung wert. Gerade die vielen Angaben darüber, was zu *vermeiden* sei (wenn mir auch manches irrelevant erscheint, und ich anderes schlicht nicht verstehe), lassen möglicherweise einen weißen Fleck in der Mitte der Landkarte übrig, anhand dessen wir identifizieren können, was man stattdessen *tun* könnte. Ein erstes Themenfeld ist das Verständlichmachen und das Selbst-Verstehen der Rede. Dies hat in der Vokalmusik zwei Gesichter: einerseits das phonetisch klare Aussprechen der Wörter, und andererseits das Verständlichmachen des Inhaltes sowie des affektiven Gehaltes eines Textes (s. auch meine Grafiken am Beginn des

---

die Philosophie der Psychologie, Frankfurt 1993, S. 55, zitiert nach Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 174)

<sup>122</sup> Vgl. Nikolaus Harnoncourt über die praktische Anwendbarkeit von Quellenforschung: *Wie sehr ist dieses Wissbare in reales Tun umzusetzen? Da gibt es in mir sehr große Konflikte [...]. Wenn ich nur das Wissbare in Tun umsetzen würde, kann ich das nur in meinem Zimmer machen, ganz für mich alleine, weil es ja ab dem Moment des Tuns hypothetisch ist. Wenn ich das Wissbare zum festen Wissen erkläre, dann lüge ich schon.* (Nikolaus Harnoncourt im Gespräch mit Daniel Ender, Österreichische Musikzeitschrift 02/2012, S. 22-30)

Kapitels). Wenn auch Roland Barthes in seinem Aufsatz *Die Musik, die Stimme, die Sprache*<sup>123</sup> einen in der Vokalpraxis heiklen Punkt auf den Punkt bringt, indem er, stark vereinfacht, die *articulation* (das überdeutliche Aussprechen des Einzelphonems oder -morphems<sup>124</sup>) gegen die *prononciation* (einen Vortragsstil, der die einzelnen Teile des Textes der Gesamtaussage unterordnet, sie in Proportion zueinander setzt und mitunter im Dienste der besseren Fasslichkeit des *Ganzen* einzelne Silben oder Satzteile sogar unklar auszusprechen) ausspielt, so herrscht in der pragmatischer ausgerichteten Fachliteratur die Ansicht vor, dass die deutliche und phonetisch klare Aussprache die Voraussetzung für das Verständnis des Gesamtsinns sei. Manuel Garcia zitiert gleich im Einleitungskapitel des 2. Bandes seiner Gesangsschule eine zeitgenössische Publikation:

La netteté de l'articulation est, dans le chant, de la plus grande importance. Un chanteur qui n'est pas compris met les auditeurs à la gêne, et détruit pour eux presque tout l'effet de la musique en obligeant à faire des efforts continuels pour saisir le sens des paroles.<sup>125</sup>

Die beiden Hinweise bei Tosi/Agricola, „einige verstehen es nicht; andere lassen es nicht verstehen“ und „einige sprechen es nicht recht aus; andern fehlt es am gehörigen Ausdrucke“ (in Tosis Original: *chi non lo pronunzia; e chi non l'esprime*<sup>126</sup>) nehmen sowohl auf die phonetische als auch auf die „semantische“ und affektive Verständlichkeit Bezug. Die Prosodie und die Gliederung größerer Sinneinheiten werden u.a. auch bei Garcia, Dannenberg, Martienßen-Lohmann

---

<sup>123</sup> Barthes, Roland: *Kritische Essays III* (Übers. Dieter Hornig), S. 279 ff.

<sup>124</sup> Martienßen-Lohmann schreibt dazu: *Während der Belcantist nun zunächst zu einer Betonungsnivellierung neigt, verschwendet sich der Deklamator gern in Überbetonungen. Er möchte am liebsten jedes Wort hervorheben. Er ahnt nicht, dass dadurch kein einziges wirklich wichtig wird [...].* (Martienßen-Lohmann, Franziska: *Der wissende Sänger*, S. 321)

<sup>125</sup> Burja, *Mémoire de l'académie des sciences, sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation*, Berlin 1803, S. 34, zitiert nach: Garcia, Manuel: *Ecole de Garcia*, Bd. 2, S. 1 („Die Deutlichkeit der Aussprache [Artikulation] ist im Gesang von höchster Bedeutung. Ein Sänger, der nicht verstanden wird, bringt die Zuhörer in eine unangenehme Lage und zerstört für sie beinahe die ganze Wirkung der Musik, indem er sie zu einer beständigen Anstrengung zwingt, den Sinn der Worte zu erfassen.“)

<sup>126</sup> Tosi, Pier Francesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, S. 43

und Miller ausführlich behandelt<sup>127</sup>. Bei Tosi/Agricola heißt es weiter „einige reden [es]“ (*chi lo parla*) und „wieder andere intonieren nicht“ (*e chi stuona*). Das heißt also, dass eine vom Sprechen klar unterschiedene Vokalisation mit distinkten und sauberen Tonhöhen gefordert war. Auch der Hinweis auf die bald zu sehr betonten, aber bald auch zu sprechähnlich „fallen gelassenen“ Endsilben passen in das Bild einer tendenziell *gesungenen* Tongebung, die auch die unbetonten Silben in eine durchgängige Stützaktivität mit einbezieht.

Bei Dannenberg findet sich dagegen der überraschende Hinweis, dass das *Secco*-Rezitativ „geradezu ein Sprechen auf gegebenen Tonhöhen“ im „Übergang vom Sprechton zum Gesange“ sei<sup>128</sup>. Die Passage ist zu ungenau formuliert und zu kurz, um auf ein konkretes Konzept einer Stimmgebung schließen zu lassen; sollte der Autor jedoch ein Singsprechen à la *Pierrot lunaire* gemeint haben (die Assoziation drängt sich mir auf), dann wäre die Verbindung eines solchen Vokalstils mit dem Rezitativ von Barock bis zur Romantik recht gewagt und unterschiede sich in jedem Fall radikal von allem, was wir heute in diesem Repertoire hören.

Richard Miller, ein einflussreicher Gesangslehrer und Autor unserer Zeit (verstorben erst 2009), widmet dem Rezitativgesang ein Kapitel seines Buchs *On the Art of Singing*. Auch hier werden etwaige Hoffnungen auf einen konkreten gesangstechnischen oder klanglichen Hinweis enttäuscht: Nach einer kurzen historischen Zusammenfassung erfahren wir immerhin, dass das „Rezitativ“ des Frühbarock, sowie die späteren Formen des *Recitativo secco* und *accompagnato* eine jeweils andere vokale Behandlung erfordern. Es folgen Beispiele von ein paar *Accompagnati*, die nach Millers Meinung häufig zu *parlando* interpretiert werden. (Dies ist ein weiterer unklarer Begriff, der als Vortragsbezeichnung häufig aufscheint. Auch hier wird eine Art Sprechanmutung gefordert, welche die Interpret[inn]en gewöhnlich wiederum durch Verkürzung der Silben, ein rasches Tempo und einen Tonfall realisieren, der suggerieren soll, dass etwas „leicthin“

---

<sup>127</sup> Vgl. u.a. Garcia (d.J.), Manuel: *Ecole de Garcia II*, S. 24 ff., Dannenberg, Richard: *Katechismus der Gesangkunst*, S. 59 ff., Martienßen-Lohmann, Franziska: *Der wissende Sänger*, S. 319 ff., S. 361 ff. und Miller, Richard: *On the Art of Singing*, S. 113 ff.

<sup>128</sup> Dannenberg, Richard: *Katechismus der Gesangkunst*, S. 121

gesagt wird; wichtige und affektiv aufgeladene Passagen werden nicht *parlando* gestaltet. Über die Stimmgebung gibt der Begriff aber keine Auskunft.) Zum *Secco*-Rezitativ gibt Miller ebenfalls ein paar Hinweise, wie man es *nicht* ausführen soll. „[B]reathy chattering“ oder „breathy ‚stage whispering““ sei nicht nur für die Stimme schädlich, sondern auch „stylistically inappropriate“ – eine Kombination aus stimmhygienischem Pragmatismus und interpretatorischen Imperativen ohne Belege, wie wir sie aus zahlreichen Lehrbüchern kennen. Nicht von der Hand zu weisen jedenfalls scheinen mir der abschließende Verweis auf die Notwendigkeit einer Stimmgebung, mit der man sich in einem großen Opernhaus Gehör verschaffen kann (dies betrifft allerdings auch das Sprechen der Schauspieler[innen] und jenes der gesprochenen Dialoge in der deutschen Oper und in der Opéra comique), sowie der Rat, man möge nicht vergessen, „that they [die Rezitative] are all written for the *singing* instrument“.<sup>129</sup>

Martienßen-Lohmann gibt endlich einen kurzen, wirklich im engeren Sinne gesangstechnischen Hinweis:

Die technische Beziehung des Sängers zum Rezitativ nimmt ihren Ausgangspunkt von den federnden Zusammenhängen zwischen Lautbildung und Zwerchfellaktivität.<sup>130</sup>

Die Autorin stellt hier einen Zusammenhang zwischen dem lockeren Syllabisieren, bei dem die Artikulationsmuskulatur des Ansatzrohres, speziell im Mundraum, flexibel, flink und präzise arbeiten muss, und einer angepassten Stützaktivität, die „federnd“ und flexibel auf die Erfordernisse der jeweiligen Silbe reagieren kann. Hier liegt ein prinzipieller Unterschied zum prototypischen Arien-gesang, wo Haltetöne, Legatophrasen, aber auch Koloraturen und Verzierungen zwar auch eine hohe Flexibilität benötigen, gleichzeitig aber auch von der Fähigkeit abhängen, einen bestimmten Tonus, eine bestimmte Vokalstellung über einen längeren Zeitraum halten zu können und diese „Haltezustände“ quasi stufenlos ineinander übergehen zu lassen. Ein solches Singen würde, auf das Rezitativ übertragen, zu jenem schwerfälligen, „leyernden Gesang“ führen, bei dem es Tosi und Agricola „übel werden möchte“...

---

<sup>129</sup> Miller, Richard : *On the Art of Singing*, S. 113 ff., insbesondere S. 115 f.

<sup>130</sup> Martienßen-Lohmann, S. 321

### 1.9.7. Zusammenfassung

Nach dem Sondieren von Quellen und Schulen, dem vielfältigen Hören und Analysieren gesungener Darbietungen (auch jener, die ich als nicht gelungen beurteile) und nicht zuletzt meiner eigenen Singerfahrung mit rezitativischen Vokalt Texturen quer durch die Epochen hat sich für mich ein klareres Bild der Stimmgebung *Rezitativ* ergeben.

Die Kunstmusik hat, was die Klanglichkeit und Tonbildung des Gesangs betrifft, einen klaren ästhetischen Kanon. Dieser gilt musikgeschichtlich mindestens bis zu *Pierrot lunaire* und *Wozzeck*. (Diese Werke hatten jedoch eine Vorreiterstellung; eine wirkliche Verschiebung der allgemeinen Klangästhetik würde ich erst mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs datieren.) Die regulierte Klangkonvention des Kunstgesangs setzt sich sowohl gegen das Sprechen, als auch gegen populäre Gesangsgenres entschieden und deutlich ab.

Sie besteht a) in einer klanglichen Kultivierung, die ein einheitliches Timbre über den Umfang der Stimme und auf allen Vokalen verlangt, und, damit verbunden, b) in Resonanzstrategien, die „Stimmsitz“, „Tragfähigkeit“ und die durchgängige Präsenz des „Sängerformanten“ gewährleisten, c) in der Regel, dass jeder Silbenkern aus einem Vokal besteht, der von der Länge her privilegiert behandelt wird (im Gegensatz zur gesprochenen Sprache, die lange und kurze Vokale, sowie zB im Deutschen auch vokallose Silben kennt), und d) in der Tonfestigkeit (Ausnahmen wie Glissandi, Portamenti und der leicht von unten angesungene, weiche Akzent sind klar geregelt).

Das Rezitativ gehört in die Welt des Kunstgesangs und kommt innerhalb von Kompositionen, die auf der Basis dieses ästhetischen Kanons entstanden sind, zum Einsatz. Die Grundcharakteristika des Rezitativs – die Freiheit, die Sprechanmutung, die Vielfarbigkeit des Tonfalls mit dem Ziel, die Bedeutung und den affektiven Gehalt des Textes plastisch zu vermitteln – müssen im Rahmen der Grundregeln des Kunstgesangs realisiert werden.

Vom „*Singsprechen*“ unterscheidet sich das Rezitativ durch die distinkten und stabilen Tonhöhen, von Gesang der *singenden Schauspielerin* durch die auch im schnellen *Parlando* grundsätzlich intakte Regel des langen Vokals und der Abwesenheit vokalloser Silben (singende Schauspieler „dürfen“ etwa auch

längere Töne auf klingenden Konsonanten singen<sup>131</sup>); von beiden unterscheidet es sich durch eine gewisse Sophistizierung der Klangbildung, höhere klangliche Homogenität und eine weniger eklektische Wahl der Mittel.

Auf der anderen Seite unterscheidet sich das Rezitativ vom *sprachorientierten Singen* durch die grundsätzlich sprachnahe Kürze der Silben (Haltetöne kommen für gewöhnlich nicht vor – es sei denn, sie sollen parodistisch wirken oder den Übergang in eine arioseren Aggregatzustand der Musik signalisieren) sowie die Abwesenheit einer im engeren Sinne explizit musikalischen Gestaltungsin-tention. Natürlich gibt es auf der Skala alle Zwischenformen. Die saubere Trennung ist für eine bestimmte Art der Betrachtung als Systematik sinnvoll; man muss sie aber rechtzeitig wieder verlassen, will man man der stufenlosen Vielfalt von Vokalt Texturen gerecht werden, welche die Kunstmusik gerade in den Übergangsbereichen zwischen Rezitativ, sprachorientiertem und musikororientiertem Singen bereit hält.

## 1.10. Sprachorientiertes Singen

### 1.10.1. Das Bach-Rezitativ

In den Passionsoratorien der Bach-Zeit ist das Vorbild der Oper deutlich zu erkennen. Die sehr beliebte Dichtung *Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus* des Hamburger Patriziers Barthold Heinrich Brockes etwa wurde meist in *Secco*-Rezitativen, Ariosi, und Arien gestaltet. Das gebildete Hamburger Publikum hatte im Jahr 1719 die Gelegenheit, diesen Text in gleich vier solcher Vertonungen zu erleben: die Autoren waren neben Johann Mattheson, der den Zyklus leitete, die erfahrenen Opernkomponisten Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann und Reinhard Keiser.<sup>132</sup>

Das kirchenmusikalische Rezitativ wurde jedoch in der Aufführungspraxis der Zeit offenbar deutlich anders behandelt als jenes der Oper:

---

<sup>131</sup> Ein Beispiel sind deutsche unbetonte Nachsilben, die mit einem *E*-Vokal geschrieben werden, der beim Sprechen oft weggelassen wird. Die korrekte Aussprache des Wortes Regenbogen ist [rɛ:gn̩bo:gn̩]. Im Chanson oder Couplet kann es auch so gesungen werden, während es im Kunstgesang, auch im Rezitativ, immer [rɛ:g̊n̩bo:g̊n̩] heißt.

<sup>132</sup> Geck, Martin: *Bach. Leben und Werk*, S. 240

Die erste Art ist das Kirchen-Recitativ, und zwar mit Recht [sic]. Es wird so vorgetragen, wie es der Heiligkeit des Ortes gemäß ist. Es leidet nicht das Scherzhafte einer freyeren Schreibart. Es fodert vielmehr hie und da eine lange Aushaltung, viele Vorschläge, und eine beständig unterhaltene edle Ernsthaftigkeit. Die Kunst, mit welcher es auszudrücken ist, lernet man nicht anders, als aus einer überzeugenden Empfindung der Wahrheit: daß man zu Gott redet.<sup>133</sup>

Johann Sebastian Bach verwendete für die „Handlungspassagen“ seiner Passionen nicht Brockes' dichterische Paraphrasierung, sondern den originalen Wortlaut der Lutherschen Bibelübersetzung; die Arientexte sind häufig an Brockes angelehnt, aber von Bachs „Hauptlibrettisten“ Picander – bürgerlich Christian Friedrich Henrici – in volkstümlicherem Ton umgestaltet<sup>134</sup>. Aber auch er vertont die Erzählpassagen nach Opernvorbild in rezitativischen Soliloquien und die direkten Reden mit verteilten Rollen, ebenfalls als *Secco*-Rezitative. Die einzige Ausnahme sind die Christusworte in der Matthäuspasion, welche Bach mit dem vielzitierten „Heiligenschein“ einer Streicherbegleitung versieht – eine Praxis, für die er ebenfalls auf Vorbilder zurückgreifen konnte<sup>135</sup>.

Der Kompositionsstil unterscheidet sich jedoch schon wegen der Bedeutsamkeit der Worte deutlich von Opernrezitativens derselben Zeit, in denen die Anmutung eines Konversationstons entstehen soll. Martin Geck unterscheidet diese Art der Vertonung von „Heilsgeschichte in Gestalt aktueller Wortverkündigung“ vom theatralen *Secco*-Rezitativ durch das Merkmal, dass es „zwar auf den aktuell vorgetragenen Text bezogen“ sei, aber „zugleich ihre Ordnung in sich selbst“ habe. Er bringt den bereits im 17. Jahrhundert für einen expressiven Stil der Monodie vom Theoretiker und Komponisten Christoph Bernhard verwendeten Begriff des *stylus luxurians*<sup>136</sup> ins Spiel und stellt diesen als rhetorisch und strukturell

---

<sup>133</sup> Tosi/Agricola: *Anleitung zur Singkunst*, S. 150

<sup>134</sup> Geck: *Bach*, S. 422 ff.

<sup>135</sup> Vgl. ebda., S. 445

<sup>136</sup> Der betreffende Traktat stammt aus einer Zeit, in welcher das „Plapperrezitativ“ des 18. Jahrhunderts noch nicht bekannt war; der *stylus luxurians* ist bei Bernhard ein Gegenentwurf zum einfacheren und regeltreueren *stylus gravis*, von dem er sich vor allem durch einen freieren Umgang mit Dissonanzen unterscheidet. Gecks Darstellung ist also eine Übertragung des Begriffs in einen anderen historischen Kontext.

Für eine genaue Beschreibung des *stylus luxurians* vgl. McCreless, Patrick: *Music and rhetoric*, in Christensen, Thomas (Hg.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, S. 862 ff.

reicherer Gegenentwurf zum Opernrezitativ dar<sup>137</sup>. Hier steht Bachs *Secco-Rezitativ* genau auf dem Schnittpunkt von meiner Kategorie „Rezitativ“ zur nächsten, die ich *Sprachorientiertes Singen* nenne. Das sprachorientierte Singen ist für die Interpretation des Liedes des *Fin de siècle* wohl die zentrale Kategorie.

Die Tenorpartie des Evangelisten, welcher alle nicht in direkter Rede verfassten Erzählpassagen des Bibeltextes vorträgt (und damit den mit Abstand am größten dimensionierten Gesangspart der Bachschen Passionen hat), ist fast durchgängig als nur von der Continuogruppe begleitetes *Secco-Rezitativ* gestaltet. Die Gesangslinie ist jedoch reich an rhetorischen Figuren, hat einen größeren Tonumfang als das prototypische Opernrezitativ; Sprünge und Intervallfolgen mit melodischem Profil kommen häufiger vor. Es gibt also Ähnlichkeiten mit der expressiven Monodie etwa der frühbarocken Oper oder der *Kleinen geistlichen Konzerte* von Heinrich Schütz. Andererseits erzählt Hanns Eisler, Bertolt Brecht habe die Vertonung der Evangelistenpartien als ein Musterbeispiel „gestischer Musik“ bezeichnet: Dies war das Ideal einer (im Einklang mit seiner Theaterpoetik) gleichsam objektivierten und vom bürgerlich-individuellen *Espressivo* „gereinigten“ Musik. Eisler habe Brecht das erste Rezitativ aus der *Johannespassion* („Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron“) immer wieder vorspielen und -singen müssen: Hier werde „referiert“, „die Lokalität des Baches“ werde „genau bezeichnet“, „Ausdruck“ sei durch die hohe Lage unmöglich<sup>138</sup>. Die zuletzt erwähnte Eigenschaft – die insgesamt hohe, von der Sprechlage weit entfernte Tessitura – ist ebenfalls ein Unterscheidungsmerkmal zum *Secco-Rezitativ* der Oper. (Ob allerdings Eislers Behauptung zutrifft, dass dadurch „Schwulst, Gefühlsüberschwang“<sup>139</sup> automatisch vermieden werde, ist fraglich. Der Ausbau der hohen Stimmlage in der Vokalmusik lief parallel mit der Vergrößerung der Theaterräume und zielte – neben der notwendig gewordenen Lautstärkenoptimierung – gerade auf eine „Vergrößerung“ des Affekts, der nun über weite Entfernungen „gesendet“ werden musste, sowie ein erhöhtes expressives Pathos ab. Zudem

---

<sup>137</sup> Geck, Martin: *Bach. Leben und Werk*, S. 444

<sup>138</sup> Zitiert nach: Beiche, Michael / Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Musik – Zu Begriffen und Konzepten*, S. 119 ff.

<sup>139</sup> Ebda., S. 120

ist der Sologesang der Oper von Anfang an per definitionem eine Ausdrucks-kunst.)

Sowohl diese gesanglich profiliertere Art der Sprachvertonung als auch die oben zitierten Anweisungen von Tosi/Agricola sind Indizien dafür, dass für die sängerische Erschließung der *Secco*-Rezitative bei Bach andere Mittel erforderlich sind als bei jenen der Oper. Aufschlussreich sind jene Stellen, an denen der Evangelist unversehens die fundamentalen Merkmale des Rezitativs – die Syllabik und die Abwesenheit von Wiederholungen – und damit seine Rolle als „objektiver“ Berichterstatter aufgibt. Profilierte Beispiele sind der Bericht von der Geißelung in der Johannespassion:

The image shows a musical score for the Evangelist's recitative in the Johannine Passion, BWV 245. It consists of two systems. The first system is for the Evangelist (Tenor) and the basso continuo. The lyrics are: "Bar-ra-bas a-ber war ein Mör-der, Da nahm Pi-la-tus Je-sum und gei-ßel-te ihn." The second system continues the recitative with the same lyrics. The score includes figured bass notation for the continuo part and various musical notations for the voice part, such as slurs and accents.

### Beispiel 17 Johann Sebastian Bach: *Johannespassion* BWV 245, Rezitativ 18c

...sowie die Petrus' Reuetränen nach dem Verrat („und weinete bitterlich“) in beiden Passionen: *Johannespassion* Nr. 12c und *Matthäuspassion* (BWV 244) Nr. 38c.

#### 1.10.2. Sprachorientiertes Singen und *recitar cantando*

Man kann diese Passagen so interpretieren, dass in ihnen eine äußere Haltung der Selbstbeherrschung brüchig wird und einen darunter liegenden Affekt der Anteilnahme durchscheinen lässt. Wenn dieser Affekt als kompositorisches Potenzial immer mitgedacht ist und an einigen Stellen an die Oberfläche kommt, so liegt es nahe, dies in einem nächsten Schritt auf die Stimmgebung zu übertragen, mit der eine solche kompositorische Textur realisiert werden kann: Eine Art des Singens müsste gefunden werden, die zwar dem Rezitativ gerecht wird, aber

ohne große Änderung der stimmtechnischen Einstellung in gestaltete Haltetöne, expressive Melismatik („weinete“) oder akzentuierte Koloratur („geißelte“) übergehen kann. In Gegenüberstellung mit der leichten Konversationsanmutung des Opernrezitativs haben wir hier mit einem höheren Grad der Stilisierung, der Überführung von Textgehalt in eine intrinsisch musikalische Struktur zu tun. Folglich müssen auch die stimmlichen Mittel so beschaffen sein, dass sie eine im engeren Sinne sängerische Gestaltung ermöglichen.

Martin Geck verweist auf die *Kleinen Geistlichen Konzerte* von Heinrich Schütz als mögliche Vorbilder<sup>140</sup>; diese fußen ihrerseits auf der frühbarocken Monodie sowie einem neuen Typus der mehrstimmigen Komposition, der von Claudio Monteverdi so genannten *Seconda Pratica*<sup>141</sup>. Dieser Hinweis ist bedeutungsvoll, insbesondere in unserem Kontext der Stimmgebungen. Die Konzeption der expressiven Monodie, des *recitar cantando*, sieht zwar die Unterordnung der Musik unter Struktur und Sinn der Sprache vor und grenzt sich damit radikal gegen die Vokalpolyphonie der Spätrenaissance ab, die bei der Vertonung aus einem Textabschnitt den Hauptgedanken oder -affekt destillierte, sich lose auf ihn bezog und ansonsten wenig um seine Vermittlung oder Verständlichkeit bemühte (und darin eine konzeptionelle Verwandtschaft mit der Arie des 18. Jahrhunderts zeigt). Andererseits entfernt sich bereits Claudio Monteverdi mit Entschiedenheit von Jacopo Peris Vorstellung des *recitar cantando* als einer „cosa mezzana“, einem Mittelding zwischen Sprechen und Singen. Joachim Steinheuer leitet den elaborierten Vokalstil in *L'Orfeo* von einer in den mehrstimmigen Madrigalen der *Seconda Pratica* entwickelten Kompositionstechnik der Textausdeutung innerhalb einer polyphonen Struktur her, die den Komponisten zur gleichzeitigen Beachtung der Deklamation und der musikalischen Form zwang. Er ersetzt Peris scheinbar improvisierte, akkordbegleitete Deklamation durch „a musically calculated and carefully constructed kind of musical declamation“<sup>142</sup>. Die Sprache, und damit ist hier nicht eine allgemeine Grundstimmung

---

<sup>140</sup> Geck, Martin: *Bach. Leben und Werk*, S. 432

<sup>141</sup> Zur *Seconda Pratica* vgl. u.a. Haynes, Bruce: *The End of Early Music. A Period Performer's History on Music*, S. 121 ff.

Zu ihrem Einfluss auf das Schaffen von Heinrich Schütz s. Rothmund, Elisabeth: *Heinrich Schütz: Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik*, S. 90 ff.

<sup>142</sup> Steinheuer, Joachim: *Orfeo*, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, S. 120

des Textes, sondern jede Wendung seines detaillierten Wortlauts gemeint, ist nicht nur Anlassgeberin, sondern Urheberin der musikalischen Form. Innerhalb der Grenzen dieser Konzeption wird der Text allerdings in einer reichen und vielfältigen Weise musikalisch ausgedeutet; von „Sprechgesang“ oder einem dem realistischen Sprechen nahen Tonfall sind wir weit entfernt. Ein multidimensionaler vokaler Raum entsteht, in welchem die Regelsysteme der Sprache und der Musik einander gleichberechtigt begegnen können. Der komponierte Affekt, die Kompositionstechnik und damit der vokale „Aggregatzustand“ können sich beinahe von Wort zu Wort ändern; extreme Stimmlagen werden ausgereizt:

Ich fürch - te mich nicht für viel Hun-dert-tau-sen den, für viel Hun-dert-tau-sen-den, die sich

um-her wi-der mich, die sich um-her wi - der mich le - - - - gen.

# 4 # (#)

Auf, Herr, und hilf mir, hilf mir mein Gott. Denn du schlä-gest al-le mei-ne

# 4 #

Fein-de auf den Bak - ken und zer-schmet-terst der Gott-lo-sen Zäh - - - ne,

# (#) # 6 # # 4 #

und zer-schmet-terst der Gott - lo - sen Zähl - - ne. Bei dem

Her - ren. bei dem Her - ren fin - det - man Hil - fe,

fin - det man Hil - fe, fin - det man Hil - fe.

6 (#) # 4 # (#)

4 3

### Beispiel 18 Heinrich Schütz: *Ich liege und schlafe*, SWV 310, Ausschnitt

Schütz lässt hier auf engstem Raum frei gestaltete Deklamation mit Akkordbegleitung, schnelles rhythmisiertes syllabisches Skandieren (einmal *colla parte*, einmal metrisch gebunden über einem „walking bass“), verzierte Melismen mit Haltetönen, dramatisch akzentuierte Koloratur und ein Arioso in tänzerischem Dreiertakt aufeinanderprallen. Dies entspricht den kontrastierenden, zwischen verzweifelterm Flehen, Hass und Aggression, Hoffnung und Gottvertrauen oszillierenden Affekten des Textes. Auch Schütz sucht hier – anders als Komponist(inn)en des 16. und des 18. Jahrhunderts – nicht nach einer übergeordneten und autonomen musikalischen Form, sondern entwickelt die Gestalt der Musik direkt aus der Ausdeutung der Sprache; er hatte diese neue Art der Vokalkomposition auf seinen Italienreisen kennengelernt und für die deutsche Sprache erschlossen.

So reich ausgearbeitet die Vokallinien auch sind: Es ist ein grundlegendes Kennzeichen dieses Stils, dass die Wahl der kompositorischen Mittel nicht auf

der Basis einer a priori definierten musikalischen Ästhetik, sondern gewissermaßen eklektizistisch nach semantischen Gesichtspunkten erfolgt. Es scheint, dass einzelne Stilmerkmale musikalischer Formen der Epoche bestimmten Affekten oder auch Charaktereigenschaften zugeschrieben werden. (Hier zeigt sich eine Verwandtschaft mit den Stilmitteln der Balladenkomposition im späten 18. Jahrhundert: In Vertonungen von Gottfried August Bürgers *Lenore* wird der Part der warnenden Mutter als Choral bzw. Siciliano [Friederich L. Ae. Kunzen] oder im Stil einer klassischen, stark verzierten Ariette [Johann R. Zumsteeg] vertont, offenbar, um ihre Zugehörigkeit zur älteren Generation und zu einer veralteten Denkweise zu verdeutlichen. *Lenore* antwortet in syllabischem Concitato oder in einer schwungvollen, unverzierten frühromantischen Kantilene. Ein „Stil“ war also auch dort keine ästhetische Grundlage der Komposition, sondern ein semantisch motiviertes Ausdrucksmittel.<sup>143</sup>) In Monteverdis *L'Orfeo* ist die Titelfigur anfangs Teil des bukolischen Milieus; die Musik der Hirten ist madrigalesk gestaltet, und Orpheus singt (von seinem Auftrittsmonolog *Rosa del ciel* abgesehen<sup>144</sup>) strophische Lieder. Die Nachricht vom Tod Eurydikes reißt ihn aus dieser Beheimatung: Ab jetzt singt Orpheus expressive, metrisch freie Rezitative, die sich spannungsvoll und oft dissonant zu der vielfarbigem Harmonik des Continuo verhalten. In Monteverdis letzter Oper *L'incoronazione di Poppea* findet sich das madrigaleske Element so gut wie nicht mehr, und das Instrumentarium ist gegenüber dem vielfarbigem Apparat des *Orfeo* auf ein Minimum reduziert. Es herrscht über weite Strecken die nur vom Continuo begleitete Monodie vor, welche in einer schier unerschöpflichen Vielfalt von Tonfällen und Vokal-„Genres“ gestaltet ist. Ellen Rosand hat untersucht, dass Monteverdi in seinen späten venezianischen Opern das „Arioso“ gezielt einsetzt, um psychologische Befindlichkeiten und Charaktereigenschaften zu zeigen, und bei dieser Gestaltungsarbeit keine Rücksicht auf Versgrenzen und -formung bzw. darauf nimmt, ob solche Ariosi vom Librettisten

---

<sup>143</sup> Vgl. Manicke, Dietrich (Hg.): *Balladen von Gottfried August Bürger*.

<sup>144</sup> Hier weist Joachim Steinheuer nach, dass – im Gegensatz zu späteren Solostellen – Orpheus hier auf den schweren Taktzeiten vor allem die Akkordtöne der darunter liegenden Harmonien hält oder umspielt. Er ist hier also noch „zu Hause“ in seinem (sozialen und harmonischen) Milieu. (Vgl. Steinheuer, Joachim: *Orfeo*, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, S. 126 f.)

„vorgesehen“ sind<sup>145</sup>. Die moralisch integren Figuren der Handlung, etwa die Kaiserin Octavia (Ottavia) und der Philosoph Seneca, bleiben innerhalb ihrer jeweiligen, recht klar konturierten vokalen Genregrenzen: Ottavia singt fast ausschließlich im metrisch freien Deklamationsrezitativ, welches zwar zur Ausdeutung einzelner Wörter Läufe und Verzierungen enthalten kann, aber nie ariose Züge annimmt, während Seneca sich fast durchgehend in einem salbungsvollen, metrisch gebundenen Arioso ausdrückt, das extrem „gesänglich“ konzipiert und von langen Melismen, Koloraturen und großen Sprüngen geprägt ist. Das korrupte Liebespaar Nero und Poppæa (er ein infantil-willkürlicher Despot, sie eine eiskalt berechnende Intrigantin und Karrieristin), das am Ende den Sieg davontragen wird, hat luxuriös schillernde Vokalparts, die in den groß ausgestalteten Liebesszenen zwischen gehauchten Liebesschwüren (mit für die Zeit recht gewagten Anzüglichkeiten), tänzerisch-wiegenden Passagen im Dreiertakt und ekstatischem Ziergesang hin und her wechseln.

POPPEA

Deh, nondir di par - tir, che di vo - ce sia - ma - ra un so - lo ac - cento Ahi

pe - rir, ahi man - car que - st' al - ma sen - - to.

<sup>145</sup> Rosand, Ellen: *Monteverdi's late operas*, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, S. 234 f.

**NERONE**

Non te - mernon te - mernon te - mer tu stai me - co stai me - co a tutte

l'ho - re splendor negl'occhi e

(♩ = 3/4)

De - - - i - tà nel co - re.

**Beispiel 19** Claudio Monteverdi: *L'incoronazione di Poppea*,  
1. Akt, 3. Szene, Ausschnitt

### 1.10.3. Das sprachorientierte Singen in der Praxis: Frühbarock und Claude Debussy

Eine Vokaltextur, deren erklärtes Ziel die detaillierte Ausdeutung des Wortes ist, die aber gleichzeitig viel höhere sängerische Ansprüche als das Opernrezitativ des 18. Jahrhunderts stellt, verlangt nach fein auskalibrierten sängerischen Erschließungsstrategien. In den eben gezeigten Beispielen scheint mir als Grundeinstellung ein konstanter mentaler Fokus auf Sinn und Affekt der Sprache notwendig zu sein; im Technisch-Klanglichen muss die Interpretin jedoch blitzschnell zwischen verschiedenen Stimmgebungen wechseln können.

Bereits das unverzierte und metrisch ungebundene *recitar cantando* unterscheidet sich deutlich vom Rezitativ im Sinne des vorangegangenen Kapitels

durch den größeren Stimmumfang und das größere Repertoire an Tondauern. Es ist deutlich, dass nicht wie dort mit musikalischen Mitteln ein Konversationston imitiert werden soll, sondern dass es um das expressive Deklamieren einer affektiv hoch aufgeladenen dichterischen Sprache geht. Somit ist das frühbarocke Deklamationsrezitativ in Hinblick auf die Gestaltungsintention dem „Singsprechen“ verwandt: Beide wollen einen Text mit ausgesuchten künstlerischen Mitteln in einer „überhöhten“, nicht alltäglichen Form ausgestalten, und beide richten diese Mittel ganz nach dem jeweiligen Gehalt der Worte aus. Von der heutigen Aufführungspraxis frühbarocker Musik ausgehend, liegen die Unterscheidungsmerkmale des *recitar cantando* in der Gegenüberstellung mit dem Singsprechen wiederum in der Festigkeit der Tonhöhen und einer Tongestaltung innerhalb des Regelsystems des Kunstgesangs, wobei hier im Dienste der expressiven Textgestaltung Grenzüberschreitungen – zum Beispiel in Richtung Schreien oder Flüstern – vorkommen können.

Wir wissen nicht, wie die ersten Operaufführungen der Florentiner Camerata geklungen haben, oder wie Monteverdis Venezianer Solist(inn)en gesungen haben. Es ist jedoch anzunehmen, dass die Sängerinnen und Sänger, noch dem Ideal der Spätrenaissance entsprechend ausgebildet, einen eher „instrumentalen“ als sprechnahen Gesangsstil pflogen. Richard Wistreich versucht, anhand von Zeitzeugnissen, Traktaten, Manualen und der Schreibweise der Vokalparts in Monteverdis Werken den Vokalstil der Zeit zu rekonstruieren, und kommt zu dem Schluss, dass Klangideal und Technik sich vom heutigen Kunstgesang grundlegend unterschieden haben müssen. Die „Beweglichkeit der Kehle“ und der „Trillo“ (der Repetitionstriller des Frühbarock), die in überlieferten Beurteilungen von Stimmen durch Monteverdi eine große Rolle spielen, können wegen ihrer leichten Tongebung mit wenig Atemstütze und der flexiblen Kehlkopfstellung laut Wistreich nicht mit der Technik und dem Klangideal unserer Zeit in Einklang gebracht werden, die sich durch Tiefstellen des Kehlkopfs und eine durchgehende Zwerchfellstütze einerseits, sowie Tragfähigkeit, Homogenität und durchgehendes Klingen im „Sängerformant“ definieren.<sup>146</sup> Davon ausgehend, ergibt sich die Vermutung, dass wohl auch die Gestaltung der theatralen Deklamationsrezitative die Stimmgebungen vielfarbiger ausgefallen sind als heute, wo

---

<sup>146</sup> Wistreich, Richard: *Monteverdi in performance*, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, S. 267 ff.

der Kunstgesang dem Imperativ der Homogenität von Timbre und Formant unterliegt. Andererseits zitiert Wistreich // *Corago*, einen Traktat über den Operngesang aus den 1630er Jahren, in dem der/die anonyme Autor(in) beanstandet, dass die Sänger immer noch nicht gelernt hätten, die notwendigen Farb- und Affektwechsel für das Theaterrezitativ zu produzieren, wo es ihnen doch so leicht falle, den Ziergesang zu erlernen.<sup>147</sup> Der Schluss liegt also nahe, dass das *recitar cantando* von Sängerinnen, die nach dem Ideal einer „instrumentalen“ Gesangslinie ausgebildet worden waren, in erster Linie *gesungen* – wenn dies auch anders geklungen haben mag als heute – und keinesfalls *gesprochen* oder „sprechgesungen“ worden waren. Dass diese Sängerinnen vor allem klare musikalische Linien, kontrollierte Haltetöne und virtuose Verzierungen hervorzubringen gelernt hatten, in der Gestaltung des dramatischen Affekts durch das Wort, das die neuen Stücke erforderten, jedoch Defizite aufwiesen, ist meiner Überzeugung nach der Hintergrund, vor dem man die Forderungen der Komponisten nach größerer Sprachnähe im Vortrag (und *Peris cosa mezzana*) verstehen muss. Analog dazu sind dreihundert Jahre später Claude Debussys Worte an seine Darstellerinnen anlässlich der ersten Verständigungsprobe zur Uraufführung von *Pelléas et Mélisande* zu interpretieren, wie Mary Garden, die erste Mélisande, sie in ihren Memoiren erinnert: „*Mesdames et Messieurs*, [...] [e]veryone must forget that he is a singer before he can sing the music of Debussy. *Oubliez, je vous prie, que vous êtes chanteurs!* [...] *Au revoir*“<sup>148</sup>. Hier wie da soll natürlich *gesungen* werden. Zum einen stellen die Partituren höchste Ansprüche an das Gesangsinstrument, vor allem aber müssen die Komponisten die Klangprägung der im Kunstgesang ausgebildeten Stimme für ihre Kompositionen im Ohr gehabt haben. Andernfalls wäre es kein Problem gewesen, anstelle von Sängern stimmbegabte und musikalisch talentierte Schauspielerinnen zu engagieren und damit eine radikal andersartige und neue Form des Musiktheaters zu schaffen. Der Wunsch nach „Wahrheit“ im Ausdruck, die Forderungen im *Corago*, die Sängerinnen mögen im *recitar cantando* das natürliche Sprechen imitieren und sich zur Vorbereitung auf ihre Rollen auch als sprechende Schauspieler versuchen<sup>149</sup>,

---

<sup>147</sup> Ebda., S. 270

<sup>148</sup> Garden, Mary / Biancolli, Louis: *Mary Garden's Story*, S. 64

<sup>149</sup> Vgl. Wistreich, Richard: *Monteverdi in performance*, S. 267 und 270

müssen, wie auch Debussys paradoxe Anweisung, man möge vergessen, was man sei (und weswegen man engagiert worden ist), im Kontext der jeweiligen zeitgenössischen Aufführungspraxis gesehen werden. Nicht der Klang und die technische Basis der sängerischen Stimmgebung per se sollen vermieden werden, sondern Manierismen und Einseitigkeiten wie klangverliebter vokaler Exhibitionismus, Tonschönheit um jeden Preis und ohne Bezug zu den Worten, hochtrabender oder gezielter Tonfall, Gleichgültigkeit gegenüber Inhalt und darzustellender Figur.

#### 1.10.4. *Recitativo accompagnato*, Richard Wagner und das Lied

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel beschrieben, spaltete sich diese facettenreiche Vokaltextrur, die fließend zwischen metrisch freier gesungener Deklamation, metrisch gebundenem Arioso, Koloratur und kurzen lied- bzw. arienhaften Formen hin und her wechselte, im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allmählich in zwei klar geschiedene Aggregatzustände: Rezitativ und Arie. In einer Zwischenform, die weniger streng definiert war, konnte sich jedoch ein Rest der frühbarocken Konzeption ins Hochbarock und in die Klassik hinüber retten: das *Accompagnato*-Rezitativ (gelegentlich auch als *Arioso* übertitelt). Wie der Name sagt, wurden diese Abschnitte nicht vom Continuo, sondern vom Orchester begleitet, mussten dirigiert werden und erlaubten den Sänger(inne)n nicht dieselben Freiheiten wie das *Secco*-Rezitativ oder die metrisch nicht gebundenen Passagen des *recitar cantando*. Es finden sich aber immer wieder Abschnitte, in denen das Orchester pausiert oder etwa Streicherakkorde lange liegen und die Gesangslinie darüber rhythmisch ganz frei gestaltet werden kann. Dies kann recht unvermittelt in eine metrisch gebundene, ariose Passage übergehen, die im Grunde dieselbe Stimmgebung wie die Arie verlangt und sich von dieser nur durch die nicht geschlossene Form unterscheidet, die oft abrupt endet, mitunter auch mitten im Satz, der dann im freien Rezitativ zu Ende gesungen wird. Diese Form gewinnt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Bedeutung und Raum. Die Abkehr von der Da-capo-Form und häufige Zweiteilung in einen langsamen (*Cavatina*) und einen schnellen Teil (*Cabaletta/Stretta*)

---

brachte die Möglichkeit, die einzelnen Teile der Arie immer wieder durch Rezitative und Ariosi in nicht geschlossenen Formen zu unterbrechen. Die große Arie der Agathe im *Freischütz* von Carl Maria von Weber (uraufgeführt 1821) zeigt bereits eine sehr durchbrochene Form, in der auch zwischen den beiden Strophen der Kavatine ein Rezitativ eingeschoben ist und die Überleitung zum schnellen Teil zwischen Arioso und Rezitativ hin und her wechselt. In derselben Oper singt Caspar am Ende des ersten Aktes einen mit „Finale“ übertitelten Monolog, der in seinen jähren Wechseln von düsterer Deklamation zu dramatischen Ausbrüchen und Melismen über fast zwei Oktaven Umfang sowie mit seinem an keinen überlieferten Arienformen orientierten freien Formaufbau bereits ein Vorbild für den großen Monolog des Wagnerschen Holländers ist. Auch die immer umfangreicher werdenden Opernfinali sind längere durchkomponierte Szenen, in denen die dramatische Situation häufig wechselt und die Komposition sich in flexiblerer Weise auf sie beziehen kann als in der spätbarocken Konzeption, in welcher jede geschlossene Form nur jeweils einen oder zwei kontrastierende Effekte verhandelte. Richard Wagner baut auf diesen „unfesten“ Teilen der klassischen und frühromantischen Oper auf und entwickelt aus ihnen sein Musiktheater, das in ganz anderer Art und mit phantasmagorisch gesteigerten Mitteln etwas Ähnliches will wie die Florentiner Camerata: der Wirkung des Wortes, des Affekts und der komplexen psychologischen Befindlichkeiten der Figuren zu ihrer vollen Entfaltung zu verhelfen und kompositorisch in jedem Moment auf sie reagieren zu können.

Eine der frühbarocken Monodie vergleichbare Vokaltextrur, die den Sinn und die Prosodie der Sprache zur Basis der Vokallinie, ja der gesamten musikalischen Form machen will, findet sich im deutschen und französischen Lied des Fin de siècle. Hugo Wolf und der oben zitierte Claude Debussy haben dies, unabhängig voneinander und über Sprach- und Landesgrenzen hinweg, erforscht und zur Basis ihrer kompositorischen Arbeit im Bereich der Vokalmusik gemacht. Beide bezogen sich in diesem Punkt auf die Musikdramen Richard Wagners: der

eine mit fanatischer und bis zu seinem Tod ungebrochener Begeisterung<sup>150</sup>, der andere erst fasziniert und später in entschiedener Abkehr und Abgrenzung<sup>151</sup>.

#### 1.10.5. Ein kurzes Lied von Hugo Wolf

Von Hugo Wolf wird berichtet, dass er ein meisterhafter Rezitator gewesen sei und sich selbst und anderen Gedichte so lange vorgelesen habe, bis sich für ihn durch das sinnliche Erleben der real erlebten und erklingenden Sprache die jeweils angemessene musikalische Form der Vertonung ergab<sup>152</sup>.

Das kurze Lied *Wer rief dich denn?* aus dem *Italienischen Liederbuch* von Hugo Wolf ist ein Beispiel unter vielen, wie der Komponist aus den verschiedenen Ebenen des Gedichts – Phonetik, Grammatik, Prosodie, Psychologie – Musik generiert, die sich nicht in der jeweils lokalen Ausdeutung der Wörter erschöpft, sondern im Klaviersatz aufgegriffen, weiterentwickelt, konterkariert und damit in eine musikalische Form eingebunden wird, die aber nie die Herrschaft über die Sprache übernimmt. Die Legende will es, dass Elisabeth Schwarzkopf, als sie Walter Legge, dem Chef der EMI (und ihrem späteren Ehemann), vorsang, dieser mit ihr stundenlang an interpretatorischen Details dieses einen Liedes gefeilt haben soll, bis der anwesende Herbert von Karajan ihn des Sadismus beschuldigt habe.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Vgl. Glauert, Amanda: *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge 1999

<sup>151</sup> Vgl. das Kapitel *Wagnerianische Opern* in Hirsbrunner, Theo: *Debussy und seine Zeit*, S.135-144.

Im *Cambridge Companion to Debussy* (Hg. Trezise, Simon) finden sich in nicht weniger als elf von vierzehn Kapiteln Hinweise auf Wagner. Eine Zusammenfassung von Debussys ambivalentem Verhältnis zu Wagner findet sich im *Wagnérisme*-Abschnitt von Déirdre Donnellons Kapitel *Debussy as musician and critic*, S 46 ff.

<sup>152</sup> Vgl. Kravitt, Edward F.: *The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Lied*, insbesondere S. 19, sowie Krones, Hartmut (Hg.): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 15

<sup>153</sup> Diese Anekdote taucht in vielen Publikationen und Büchern auf. Es ist mir bisher nicht gelungen, ihren Ursprung zu ermitteln. Vgl. u.a. Gerhard R. Koch: *Die Jahrhundertsängerin: Zum Tod von Elisabeth Schwarzkopf*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. August 2006

Gemessen ♩ = 108) *p* (höhnisch)

Wer rief dich denn? wer hat dich

*f* *zurückhaltend*

her-be-stellt? wer hiess dich kommen, wenn es dir zur

Last? *f* Geh zu dem Liebchen, das dir mehr gefällt, geh da - -

*molto rit.* *a tempo*

*p* *gedehnt* *a tempo* *mf*

- hin, wo du die Ge-dan-ken hast. Geh nur, wo hin dein Sin-nen steht und Den-ken!

ein wenig zögernd *a tempo*  
 dass du zu mir kommst, will ich gern dir sehen - ken. Geh zu dem Lieb - chen,

*zurückhaltend*  
 das dir mehr ge-fällt! Wer rief dich denn? Wer hat dich her - bestellt?

*a tempo*

**Beispiel 20** Hugo Wolf: *Wer rief dich denn?* (*Italienisches Liederbuch*, Nr. 6)

Die durchgehende Geradtaktigkeit der Vertonung ist für die Zuhörerin spätestens ab dem Beginn des vierten Taktes spürbar, erzeugt aber keine Monotonie, da Wolf durch Synkopen, unbegleitete schwere Taktzeiten (die dadurch leicht wirken) und Sforzati auf Sechzehntelaufakten das Metrum ständig destabilisiert. Die Alliterationen zwischen den anfänglichen *Wer?*-Fragen und dem Wort *wenn* werden hervorgehoben (dass das zweite *wer* nicht in gleicher Weise akzentuiert wird, vermeidet einen allzu ostentativen und mechanistischen Tonfall), die Tonhöhenkurven haben kein eigenständiges melodisches Profil, sondern sind vergrößerte und plastische Versionen des prosodischen Tonfalls, den Wolf für seine gekränkte Italienerin gefunden hat: Anders als bei den meisten Brahms- oder Mahler-Liedern erschiene bei diesem Stück eine Darbietung, die

die Singstimme durch ein Instrument ersetzt, geradezu absurd. Man kann assoziieren: Die junge Frau ist verletzt; sie hat sich die Worte stundenlang zurechtgelegt; sie ist stolz, aber gleichzeitig sehr verliebt; was sie von ihrem Liebsten verlangt – er möge auf die Besuche bei ihr verzichten und stattdessen zu einer anderen gehen, die ihm offenbar besser gefalle –, ist gleichzeitig das, was sie am meisten fürchtet; sie ist zerrissen: Ihr Stolz gebietet ihr Auflehnung und Kampf; insgeheim wünscht sie sich aber, der Geliebte möge sie in die Arme nehmen und ihren Argwohn zerstreuen.

(Ich gehe anhand stereotyper Geschlechterrollen – und aufgrund zahlreicher selbst gesungener und als Zuhörer erlebter Aufführungen des Liederzyklus – davon aus, dass hier eine Frau spricht. Es wäre aber gewiss auch lohnend, sozusagen in angewandter Queer Theory als Mann dieses Lied zu singen.)

Hugo Wolf hat die widersprüchlichen Emotionen detailgetreu vertont: Immer, wenn ein Gedanke auftaucht, den die Singende wirklich fürchtet und schwer ertragen kann („wenn es dir zur Last“, „wo du die Gedanken hast“, „dass du zu mir kommst, will ich gern dir schenken“), ändert sich der Tonfall; Kampflust und Sarkasmus weichen einem nachdenklicheren, weicheren Ton (leisere Dynamik, Angaben wie „zurückhaltend“, „gedehnt“, „zögernd“). Wenn am Ende die ersten beiden Fragen des Textes wiederholt werden, verändert Wolf ihren Tonfall; die punktierte Figur auf „herbestellt“ ist beinahe wörtlich gespiegelt und weist diesmal diminuierend nach unten (anstatt, wie beim ersten Mal, crescendierend nach oben). Dies und die Angabe „zurückhaltend“ suggeriert vielleicht, dass die Sprecherin ihre provokante „Flucht nach vorne“ nicht aufrechterhalten kann und in Tränen ausbricht. Echte oder Krokodilstränen? Werden gerade die zurückgenommenen, leisen Passagen von der Figur mit Berechnung und Wissen um ihre Wirkung in verletztem, weinerlichem Ton ganz bewusst und taktisch platziert? Die Harmonik trägt das ihre zur Verwirrung bei: Der vorgezeichneten Tonart F-Dur kommen wir das ganze Stück hindurch nicht näher als bis zum Dominantseptakkord; auf einen grundständigen F-Dur-Akkord müssen wir bis zum Nachspiel warten. Bevor wir überhaupt ahnen, in welcher Tonart wir uns befinden könnten, hören wir einen verminderten Vierklang (auf der VII. Stufe, wie sich dann herausstellt) und werden damit auf eine Moll-Fährte gelockt. Überhaupt ist die Dur-Tonart zwar immer wieder durch den Zusatz der großen Septime geschärft, noch

häufiger aber durch eine aus der Moll-Subdominante und aus Neapolitanerbildungen abgeleitete Harmonik (Des-Dur wird allerdings einmal aus orthographischen Gründen als Cis-Dur dargestellt) eingetrübt. Auch das Nachspiel bringt keine eigentliche Kadenz der Grundtonart, sondern lässt auf einem Orgelpunkt die Tonika mit der Moll-Subdominante plus Leitton abwechseln. Dies kann man hermeneutisch auf das Gedicht bezogen auf zwei einander widersprechende Arten deuten:

1. Diese Grundtonart ist eine Lüge. Sie erscheint, wenn überhaupt, mit lauter unpassenden Akzidentien versehen, wird eigentlich nur „behauptet“, aber nie wirklich hörbar und nur ganz am Ende „pflichtschuldig“ erreicht – aber auch dann in einem harmonischen Kontext mit leiterfremden Tönen. F-Dur könnte in dieser Deutung für die behauptete Stärke und den künstlich aufrechterhaltenen sarkastischen Abwehrgestus der Figur stehen, welche durch die phantomhafte, nie ganz affirmierte Tonart als aufgesetzt entlarvt werden.

2. F-Dur ist die Tonart, in der die Figur das sagen würde, was sie eigentlich meint; also die Tonart der Wahrheit. Da sie jedoch nie sagt: „Komm her, Schatz, vergiss die andere, trockne meine Tränen und liebe mich für immer“, sondern diesen Wunsch durch süffisante rhetorische Fragen und die sarkastisch formulierte Drohung, die Beziehung abubrechen, verschleiert, existiert die Tonart gleichsam nur als Hintergrund, der zwar durchschimmert, aber erst am Ende (wenn ihr Stolz gebrochen ist und sie in Tränen ausbricht?) an die Oberfläche kommt.

(Natürlich ist die „Verweigerung“ der Grundtonart gleichzeitig ein von den späteren Werken des heiß verehrten Meisters Richard Wagner herleitbarer musikalischer Topos. Aber auch dort kann man davon ausgehen, dass es sich nicht nur um ein ästhetisches Kompositionsprinzip handelt, sondern darin auch eine semantische Ebene, etwa die der nie sich erfüllenden Sehnsucht – nach Ruhe, nach Liebe –, vermuten.)

#### 1.10.6. Wie kann man ein solches Stück gesanglich erschließen? Ein mögliches Procedere

Man kann erahnen, woran Schwarzkopf und Legge stundenlang gearbeitet haben: Hier kommt es buchstäblich auf jede Betonung, jeden Vokalklang, jede

stimmliche und affektive Schattierung an; auf der psychologischen Ebene müssen unter dem zänkischen Sarkasmus die Traurigkeit und Verliebtheit spürbar werden, die das Lied erst interessant machen. Die Formung der Vokalphrasen ist aus dem Tonfall einer expressiv aufgeladenen Rezitation des Gedichts entwickelt; andererseits handelt es sich hier natürlich nicht um „Sprechen auf Tonhöhe“, sondern um einen expressiver Gesang, der alle Möglichkeiten des Instruments für die Ausgestaltung des Gedichts nutzt und die Prosodie zwar als Vehikel verwendet, sie aber transzendiert und sublimiert.

Das von der Vertonung unabhängige Erarbeiten des Gedichts (oder Librettos) ist gewiss ein wertvolles Instrument, das dem Studium jeder Vokalkomposition vorangehen kann. François Le Roux und Romain Raynaldy (oder nur Le Roux: der Text ist in der Ich-Form verfasst) schlagen als ersten Schritt ein lautes Lesen vor, das auf ein vorschnelles „Interpretieren“ verzichtet und mit dem die Sängerin sich zunächst klingend, spürend (und hörend) mit der Klanglichkeit der Sprache vertraut machen kann.<sup>154</sup> Eine verwandte Herangehensweise habe ich bei meiner Schauspiellehrerin Gabrielle Scharnitzky kennengelernt: Sie lässt ihre Schüler am Beginn der Arbeit (und auch später immer wieder) einen Text unexpressiv und nüchtern in einem „Telefonbuchstil“ sprechen, der zwar die grammatikalische Struktur der Syntax berücksichtigt, aber auf Emotion und „Deutung“ verzichtet. Es ist verblüffend, wenn man erlebt, wie sich aus einem solchen Sprechen allmählich eine Interpretation ergeben kann, die nicht mit den jeweils persönlichen vorgefertigten und erprobten Instrumenten der Erschließung und des Ausdrucks operiert, sondern möglicherweise aus einer Mischung von überpersönlichem kollektivem Wissen, Instinkt und „Körperwissen“ entsteht. (Hier sehe ich eine Parallele zu den Ideen Roland Barthes' Ideen zum Gesang, auf die ich mich im Kapitel *Timbre, Erotik, Roland Barthes und die Schönheit der „sprechenden“ Singstimme* ausführlicher beziehe.)

Bei einem Lied wie *Wer rief dich denn?*, das eine kleine Operszene ist, in der eine Figur sich äußert, könnte der nächste Schritt sein, dass man rund um den konzisen und komprimierten Text eine Gesamtsituation und einen Kontext entwirft. Es bleiben viele Fragen offen: In welcher Epoche spielt die Szene? Wer

---

<sup>154</sup> Le Roux, François / Raynaldy, Romain: *Le chant intime. De l'interprétation de ma mélodie française*, S. 15 ff.

ist die Sprechende (Geschlecht, Alter, Bildung, Gesellschaftsschicht, Kulturzugehörigkeit)? Was geht der Szene voraus? Welche Indizien hat die Sprecherin für ihren Verdacht? (Die Frage, ob ihr Verdacht begründet ist oder nicht, kann vielleicht als irrelevant eingestuft werden, da die Figur dies im Moment vermutlich auch nicht weiß.) Welcher Art ist die Beziehung, wie lange und wie gut kennt man einander? Was ist die Sprechintention: aufrichtige Verletztheit, Fremd- und Autoaggression, Berechnung? Man kann auch eine Mini-Kopfszenierung um das Lied bauen: In welcher genauen Situation und in welcher Weise wird der kleine Monolog gesprochen (im Haus oder im Freien, morgens oder abends, stehend oder sitzend, ruhig oder gestikulierend)? Was passiert am Ende? Verabschiedet sich das vis-à-vis, oder bleibt es? Bricht die Sprecherin in Tränen aus? Gibt es ein Happy End?

Ein Kompositionsstil, der so detailliert auf der gesprochenen Rezitation aufbaut, macht es möglicherweise sinnvoll, nun auf der Basis der vorangegangenen Schritte einige Möglichkeiten auszuarbeiten, die einzelnen Sätze des Gedichts frei zu sprechen. Man kann grammatikalische Beziehungen, affektiv aufgeladene Satzteile, semantische und emotionale Mehrdeutigkeiten herausarbeiten (und bei Bedarf immer wieder zum „Telefonbuchsprechen“ zurückkehren). Auch schauspielerische Herangehensweisen – Lesen des Gedichts mit immer wechselnder Grundemotion, Improvisation mit eigenen Worten innerhalb der „dramatischen“ Situation (bzw. verschiedener Versionen hiervon) – können hier sinnvoll sein.

Diese Vorbereitung ermöglicht eine eigenschöpferische Auseinandersetzung mit der Komposition, die ab jetzt die Basis der Arbeit wird. Edward T. Cone untersucht in *The Composer's Voice* das komplexe Geflecht, in welchem die von ihm so genannten „Personae“ von Dichter(in), Komponist(in) und Interpret(in) miteinander verbunden sind, ineinander aufgehen oder sich voneinander emanzipieren.<sup>155</sup> In unserem Fall kommt, wie auch sonst häufig, eine *dramatis persona* hinzu, durch die alle drei sprechen. (Cone untersucht im ersten Kapitel seines Buches die *Erlkönig*-Vertonung von Schubert – ein Gedicht, in dem vier Personen „auftreten“.<sup>156</sup> Interessanterweise macht er – und das ist in einem „Frauenlied“

---

<sup>155</sup> Cone, Edward T.: *The Composer's Voice*, Kapitel *Persona, Protagonist, and Characters*, S. 20-40

<sup>156</sup> Ebda., S. 1-19

wie dem hier behandelten besonders relevant – einen feinen Unterschied zwischen den Personae von Interpretin und Interpret<sup>157</sup>, obwohl das Buch im Jahr 1974 veröffentlicht wurde, als die Gender Studies noch in den Kinderschuhen steckten. Marion Gerards entwickelt diesen Gedanken anhand der Genderkonzepte des 19. Jahrhunderts für das romantische Kunstlied weiter.<sup>158</sup>)

Hugo Wolf legt zwar in seiner Vertonung die prosodischen Tonfälle und das Timing weitgehend fest, aber natürlich lässt die geschriebene Partitur vieles offen. Werfen wir einen Blick auf die ersten sieben Takte. Da im Vorspiel das Metrum nicht geklärt wird, hört man die Synkope auf *des* als schwere Taktzeit, und so lässt der Komponist es offen, ob in der ersten Phrase „wer“ oder „rief“ die Hauptbetonung tragen. Die ersten drei Sätze sind rhetorische Fragen, die mit „wer“ beginnen; die dritte ist verlängert durch einen Nebensatz, der mit „wenn“ beginnt. Man könnte die Alliterationen beim Singen hervorheben, und das Insistierende der wiederholten Frage durch eine Akzentuierung der Wiederholung deutlich machen, man kann aber auch für jede Frage eine eigene Betonung suchen und gerade die deutliche Wiederholung des „wer“ vermeiden. Wolf suggeriert möglicherweise Zweiteres, indem er das erste „wer“ metrisch uneindeutig, das zweite auf einer (hier schon deutlich als solche wahrnehmbaren) schwachen Taktzeit und das dritte mit Akzent auf die Eins setzt. Nun kann man sich damit zufrieden geben, Betonungen und Dynamik nach Wolfs Angaben auszuführen und wird damit möglicherweise schon eine überdurchschnittlich eloquente Darbietung zustande bringen. Interessanter wird die Sache, wenn man versucht, die Folie der selbst erarbeiteten Prosodie und Betonung gleichsam auf Wolfs Vertonung zu legen und sich in Details sogar ein wenig widerständig zu zeigen, ohne offen gegen den Notentext zu verstoßen. Es wäre zum Beispiel möglich, das erste „wer“ eher passiv und das zweite, welches auf eine unbetonte Achtel fällt, aktiv zu artikulieren (mit „aktiv“ meine ich eine wache und klare Artikulation der Phoneme, eine Art *marcato*, ohne im engeren Sinne einen musikalischen Akzent zu erzeugen). Im Wort „herbestellt“ sind die zweite und dritte Silbe mit einem

---

<sup>157</sup> Ebda., S. 23

<sup>158</sup> Gerards, Marion: *Frauenliebe – Männerleben*, S. 88 ff.

Sprung nach oben, einem Crescendo und jeweils einem Sforzato im Klavierpart versehen, obwohl die erste die Hauptbetonung innerhalb des Wortes hat, die zweite leicht und die dritte mittelschwer gesprochen werden. Eine allzu einseitige Befolgung der Partitur würde in einer sprachlich falschen Betonung resultieren: sicher das Letzte, das Wolf gewollt haben kann. Die Spiel- und Singanweisungen Wolfs ergeben nur *als transparente Folie auf der grundsätzlichen Wortbetonung* Sinn – dies ist vor allem für Sänger(innen), die das Deutsche nicht perfekt beherrschen, eine wichtige Information. Es scheint, dass der Akzent auf dem dritten „wer“ zurückhaltend gestaltet werden kann, da die Note ohnehin von Höhe und Metrik exponiert positioniert ist. Andererseits ist die Metrik durch die Sforzati des vorangegangenen Taktes und die repetitive Begleitfigur wieder unklar geworden, sodass der Sänger unter Umständen den Ton doch deutlich akzentuieren muss, um die Gewichtungen wieder zu klären.

„Wenn es dir zur Last“ vertont Wolf entgegen der für mich am nächsten liegenden prosodischen Betonung mit einem synkopischen Akzent auf „wenn“ und einem anschließenden Diminuendo. Andererseits hat das die Hauptbedeutung tragende „Last“ trotz der zurückgenommenen Dynamik eine hohe Salienz durch Tonhöhe, metrische Position und Länge. Ausdrucksvolle Sprecher(innen) beherrschen einen äußerst wirkungsvollen Typus von Akzentuierung: Sie heben ein Wort hervor, indem sie es leiser sprechen. Das zurückgenommene Wort „Last“ könnte als ein solcher „Negativakzent“ angelegt sein. Außerdem kommt hier die „rollenpsychologische“ Komponente ins Spiel. Eventuell ist hier der erste Punkt, an welchem die Figur ihre aggressiv-provokante Pose nicht mehr aufrechterhalten kann und das direkt dahinter lauernde Elend in der Stimme hörbar werden soll: Das Diminuendo, die Anweisung *zurückhaltend* und die in diesem Stück seltenen Liegetöne der linken Hand – kaum verhohlene parallele Quinten – sprechen dafür. Andererseits spielt die rechte Hand eine Reminiszenz des kecken Motivs aus Takt 4/5, was wiederum als Indiz für taktisch platzierte Krokodilstränen gedeutet werden kann.

Soviel zu den Wort- und Satzakkenten. Was die Prosodiekurven betrifft, ist man natürlich an Wolfs Tonhöhen gebunden. Gleich die erste Frage („Wer rief dich denn?“) ist offenbar derart rhetorisch, dass sie gar keinen „fragenden“ Tonfall hat und in einer nach unten weisenden Figur vertont ist. Das „gegenläufige

Denken“ ist in der Gesangspädagogik ein häufig verwendeter Gemeinplatz: Um einen besseren Lagenausgleich – entspanntere Höhen, „kopfigere“ Tiefen – zu erreichen, denkt man, wenn die Tonhöhenlinie aufwärts führt, „technisch“ nach unten, und umgekehrt. Hier kann dieser gesangstechnische Trick interpretatorisch eingesetzt werden, in dem man zum Beispiel den ersten Satz zuerst mit einem prosodisch „fragenden“, also nach oben weisenden Tonfall spricht, ihn dann so singt, wie Wolf ihn komponiert hat, ihn aber gleichzeitig immer noch gegenläufig denkt. Beim zweiten Satz kann man genau umgekehrt verfahren. Insgesamt kann man die aggressiv-sarkastisch vertonten Sätze als Vorbereitung unglücklich-weinerlich sprechen und dann singen wie angegeben; bei den leiseren Sätzen kann man wiederum umgekehrt verfahren. So schafft man ein System aus einander überlagernden Folien, die leicht gegeneinander verschoben werden und gleichsam in einem so entstehenden Moirémuster das komplexe psychologische Geflecht aus Zorn, Trauer, Verliebtheit, Selbstschutz und Berechnung erfahrbar machen.

#### 1.10.7. Exkurs: Originalsprache und Textverständlichkeit

Es liegt auf der Hand, dass zur sinnvollen Darstellung einer Vokaltextrur, die sich Wort für Wort an der Sprache orientiert, der Text in jedem Moment verständlich gesungen werden muss; hier können keine Kompromisse gemacht werden, da sonst auch die Musik ihres Sinns beraubt wird. „Textverständlichkeit“ ist eine geläufige Forderung, die an junge Sänger(innen) während ihrer Ausbildung häufig gestellt wird. Gleichzeitig hat sich das internationale Konzert- und Opernpublikum daran gewöhnt, den Text *nicht* zu verstehen; spätestens seit den 1960er Jahren werden auch im deutschen Sprachraum nicht-deutschsprachige Opern und andere Vokalmusik (auch Lieder und Kirchenwerke waren zuvor übersetzt worden) fast ausschließlich in der Originalsprache aufgeführt. Die Zuhörerinnen lesen bei Konzerten im Programmheft mit, und in der Oper sind seit Längerem Übertitelungen nach dem Vorbild des Kinos üblich geworden. Die Diskussion zum Thema Originalsprache versus Landessprache wird längst nicht mehr so

leidenschaftlich geführt wie noch vor einigen Jahrzehnten<sup>159</sup>; sie ist durch eine längst etablierte Praxis obsolet geworden.<sup>160</sup>

Aus einem philologischen Blickwinkel ist diese Entwicklung uneingeschränkt zu begrüßen: Die Wirkung jener Vokalmusik, deren Qualität in einer hohen Sensibilität für die Sprache besteht, muss in jeder noch so guten Übersetzung empfindlich eingeschränkt werden. Andererseits hängt die direkte Wirkung gerade solcher Musik vom Verstehen der Sprache ab, das es dem Zuhörer erst ermöglicht, das Text-Musik-Geflecht zu rezipieren und zu dekodieren. Ein Dilemma. (Der Schriftsteller Milan Kundera etwa ist der Meinung, dass Leoš Janáček sein Genie von potentiell internationaler Geltung gewissermaßen der tschechischen Sprache aufgeopfert habe, da die Gestaltung der Gesangspartien seiner Opern untrennbar mit deren Prosodie verknüpft und dadurch einerseits unübersetzbar sei, andererseits außerhalb von Tschechien nur oberflächlich rezipiert werden könne.<sup>161</sup>)

Da die Vermittlung der Wörter weitgehend nicht mehr Aufgabe der Sängern ist – die häufig in Sprachen singen, die weder sie selbst, noch die Zuhörer sprechen und verstehen –, sondern von den Programmheften bzw. der Übertitelung übernommen wird, ist auch der Imperativ der Wortverständlichkeit in den Hintergrund gerückt. Folgerichtig ist die Sänger(innen)elite unserer Generation tendenziell mehr an der Erzeugung eines attraktiven, großen und spektakulär

---

<sup>159</sup> Hier einige interessante Beiträge in jüngerer Literatur:

Kivy, Peter: *Sounding Off*, S. 96 ff.

Bernicke, Astrid: *Die deutsche Übertitelung italienischer Opern. Ein musikwissenschaftlicher Ansatz dargestellt am Beispiel von Giuseppe Verdis Aida*, S. 9 ff.

Bletschacher, Richard: *Zum Problem der Opernübersetzung am Beispiel Mozarts Da Ponte-Opern*, in *Essays zu Musik und Musiktheater*, S. 72 ff.

<sup>160</sup> Dass sich allenthalben die Praxis der Aufführungen in Originalsprache durchsetzte, wird neben künstlerischen wohl auch wirtschaftliche Gründe gehabt haben: Die Tonträger erzeugende Industrie hatte seit Kriegsende einen kolossalen Aufschwung genommen, zu dem namentlich die Einführung der Vinyl-Schallplatte (1952) und der Stereophonie (1958) beitrugen. Es ist leicht nachvollziehbar, dass es im Interesse dieser Industrie lag, einen internationalen Absatzmarkt für ihre Produkte zu schaffen. Dazu mussten die (nicht nur) im deutschen und frankophonen Raum üblichen Aufführungen in der Landessprache durch die flächendeckende Praxis von Aufführungen in der Originalsprache ersetzt und ein international tätiges Spezialist(inn)ensemble lanciert werden. Diese Entwicklung wurde von den Managern der Tonträger erzeugenden Firmen (etwa Walter Legge, dem EMI-Chef und Ehemann von Elisabeth Schwarzkopf) mit tatkräftiger Unterstützung einiger führender Dirigenten der Nachkriegszeit (Herbert von Karajan kommt einem in den Sinn) forciert.

<sup>161</sup> Vgl. u.a. Newmark, Peter: *More Paragraphs on Translation*, S. 96

timbrierten Klangs als an der plastischen Gestaltung von Sprache interessiert<sup>162</sup>. Inzwischen werden im deutschsprachigen Raum auch *deutschsprachige* Opernaufführungen (deutsch) übertitelt, sei es, weil man den Darstellern nicht zutraut, wortverständlich zu singen, sei es, weil Dirigentinnen aufgrund der geringeren Bedeutung, die der Textartikulation in der Originalsprachpraxis zugemessen wird, die dafür notwendige Transparenz und „Durchhörbarkeit“ des Orchesterklanges nicht realisieren wollen (oder können), sei es, weil das durch viele fremdsprachige Aufführungen, die es „ohnehin nicht versteht“, passiv gewordene Publikum das aufmerksame Horchen auf eine sprachliche Laut- und Satzgestaltung nicht mehr leisten kann.

Im Liedgesang spielen der Transport und die Artikulation von Sprache naturgemäß eine gewichtige Rolle. Er existiert jedoch nicht im luftleeren Raum, sondern wird von den allgemeinen Tendenzen in der Vokalmusikpraxis mit affiziert, insbesondere dadurch, dass die meisten bedeutenden Liedinterpret(inn)en auch eine Opernkariere verfolgen; Liedspezialist(inn)en gibt es schon wegen der weltweit schrumpfenden Präsenz der Liedkunst im Musikleben so gut wie nicht. Man kann zwar gewiss keinen Liedwettbewerb gewinnen – Wettbewerbspreise sind neben Erfolgen auf der Opernbühne die häufigste Eintrittskarte ins Lied-„Business“ –, wenn man die Worte des vertonten Gedichts nicht verständlich artikulieren kann. Es scheint mir aber, dass die Vermittlung des Textes bisweilen mit einer oberflächlich-phonetischen Deutlichkeit verwechselt wird. (Mehr dazu im Überkapitel *Timbre, Erotik, Roland Barthes und die Schönheit der „sprechenden“ Singstimme*.) Ein Singen, das vor allem die Klangproduktion im Blick hat, wird auch dann, wenn es mit deutlich platzierten Konsonanten „garniert“ ist, einer Musik nicht gerecht, die auf der detaillierten Ausdeutung des Textsinns aufbaut.

#### 1.10.8. Dreimal *Harfner* – eine Gegenüberstellung

Der Harfner oder Harfenspieler ist eine Figur in Johann Wolfgang Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Die im Roman integrierten Gedichte, insbe-

---

<sup>162</sup> All dies ist durch die Kürze der Darstellung überspitzt. Es handelt sich um eine deutlich wahrnehmbare Tendenz, die natürlich nicht verallgemeinert werden kann. Es gibt bedeutende Ausnahmen, wie z.B. den walisischen Star-Bassbariton Bryn Terfel, der geradezu den Eindruck erweckt, er spreche singend und es gebe keinerlei Konflikt oder Notwendigkeit, entweder der Sprachartikulation oder der Klangproduktion den Vorzug zu geben.

sondere die „Lieder“ von Harfner und Mignon waren beliebte Vorlagen für Vertonungen. Die auf Lyrikvertonungen spezialisierte Website [recmusic.org](http://recmusic.org) zählt vom ersten Harfnerlied „Wer sich der Einsamkeit ergibt“ sechzehn Vertonungen.

Goethe notiert das Gedicht in zwei Strophen zu je acht Versen unterschiedlicher Länge. Werfen wir einen genaueren Blick auf die ersten vier Verse:

Wer sich der Einsamkeit ergibt,  
Ach! der ist bald allein;  
Ein jeder lebt, ein jeder liebt  
Und lässt ihn seiner Pein.

Diese Verse bestehen aus Jamben und sind abwechselnd drei- und vierhebig. Die vier Verse bilden eine kreuzgereimte Einheit, alle enden männlich. Die syntaktische Gliederung entspricht im Wesentlichen den Versgrenzen. Der dritte und vierte Vers sind vom Satzbau zusammengefasst, außerdem bildet die Alliterationenkette *lebt – liebt – lässt* eine versübergreifende Klammer. Andererseits bildet das Reimwort *liebt* durch die Zweiteilung des dritten Verses und die ansteigende Analogie *lebt – liebt* eine Art Binnenzäsur, die ich als fast gleich stark wie eine syntaktische Trennung empfinde.

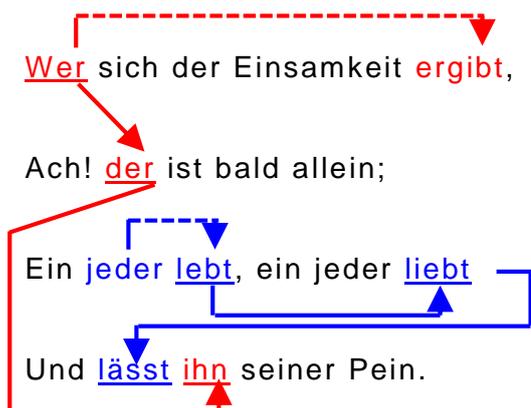
Die inhärente Musikalität des Gedichts ergibt sich unter anderem aus den sorgfältig platzierten Konsonanten und den zahlreichen Alliterationen und Assonanzen: In unserem Abschnitt fällt die Häufung der Vokale *e/ä, i* und des Diphthongs *ei* auf; wenn man vom schwer vermeidbaren Füllwort *und* absieht, ist *a* der einzige weitere Vokal, der vorkommt – ihm ist die dunkle Farbe von Einsamkeit und Leid zugeordnet.

Wie in der Musik ist das Metrum eines Gedichts gewissermaßen Voraussetzung und Hintergrund für den Rhythmus<sup>163</sup>. Die Art, wie rhythmische Akzentuierungen sich zum metrischen Grundschema verhalten, macht viel von der Qualität, Feinheit und Komplexität eines Gedichtes aus; wie in der Musik können sie mit dem Metrum konform laufen, sich an ihm reiben oder es so weit destabilisieren, dass es streckenweise aufgehoben wird.

---

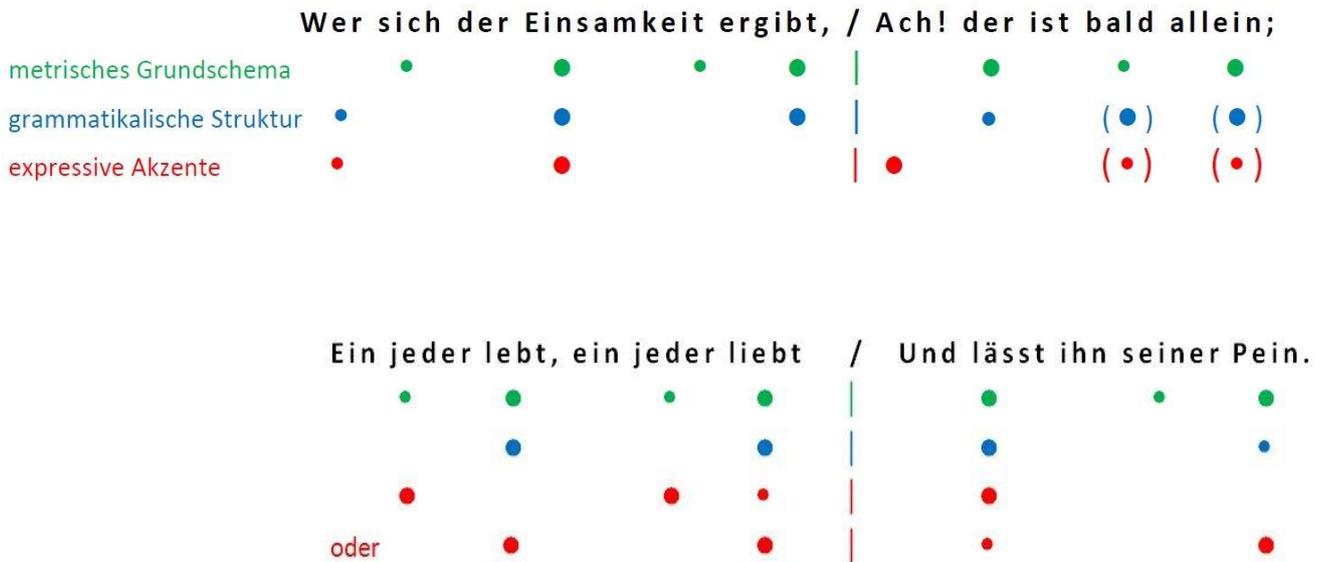
<sup>163</sup> Vgl. für die Dichtung Gelfert, Hans-Dieter: *Einführung in die Verslehre*, S. 31-54, für die Musik u.a. die Theorie von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff in *A generative theory of tonal music*, z.B. S. 12-35

Als Grundlage sowohl einer Vertonung als auch der Interpretation eines Liedes kann es sinnvoll sein, das Gedicht unter verschiedenen Gesichtspunkten, die sich auch auf Rhythmus und Klang auswirken können, zu betrachten und (laut) zu lesen. Ein erster Schritt könnte etwa das „mechanische“ Lesen streng im Versmaß sein, um dieses Grundschema nicht nur theoretisch, sondern klanglich und körperlich zu erfassen. Ein zweiter, der das semantische Element der Sprache ebenso beiseitelässt, kann das lesende Auskosten der oben beschriebenen klanglichen Gestaltungsmittel sein. Nun begeben wir uns auf die Sinnebene der Sprache und behandeln das Gedicht vorübergehend als Prosa. Eine erste Annäherung kann über ein Lesen sein, das die grammatikalischen Beziehungen der Satzglieder zueinander verdeutlicht, wodurch sich zum Teil andere Verflechtungen und Betonungen ergeben als jene, die Versmaß und Syntax suggerieren:



**Abbildung 5** Johann Wolfgang Goethe: *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, 1. Strophe, grammatikalische Beziehungen

Von der grammatikalischen kann man sich zur affektiven Ebene weiter begeben und eine Art des Lesens versuchen, welche jene Wörter hervorhebt, die in besonderer Weise emotional aufgeladen sind. Auch bei solch einer expressiven Akzentuierung gibt es natürlich immer mehrere Möglichkeiten. Ich habe eine mögliche Variante ausgearbeitet, wobei ich beim zweiten, dritten und vierten Vers bei den „grammatikalischen“ und expressiven Akzenten verschiedene Varianten vorschlage:



**Abbildung 6** Johann Wolfgang Goethe: *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, 1. Strophe, Betonungsvarianten

Bereits ganz zu Beginn zeigt sich eine Reibung zwischen dem metrischen „Takt“ und den prosodischen Akzentuierungen. Dann steht am Beginn des zweiten Verses das expressive „Ach!“ auf einer Senkung, wohingegen der grammatische Akzent mit dem metrischen parallel läuft. Im dritten und vierten Vers entsprechen die vorgeschlagenen grammatischen und expressiven Betonungen weitgehend den metrischen Schwerpunkten; es wäre aber im vierten Vers zum Beispiel auch eine leichte Akzentuierung des Wortes „ihn“ denkbar.

Franz Schubert und Hugo Wolf sind zwei der der Komponisten, die das Gedicht vertont haben; die Kompositionen entstanden 1816 bzw. 1888/89.

mit der Verschiebung.

Wer sich der Ein.samkeit er .

gibt, ach, der ist bald al - lein; ein je - der lebt, ein je - der liebt, und -

lässt ihn - sei - ner - Pein.

Beispiel 21 Franz Schubert: Gesänge des Harfners Nr. 1,  
op. 12/1 (D. 478), Anfang

Sehr getragen, schwermütig

Wer sich der Ein - sam - keit er -

gibt, ach! der ist bald al-lein; ein je-der lebt,-

ein je-der lebt,- und lässt ihn sei-ner Pein.

**Beispiel 22** Hugo Wolf: *Harfenspieler I* aus *Goethe-Lieder*, Anfang

Wir können davon ausgehen, dass Wolf Schuberts Vertonung kannte. Vielleicht ist die präludierende „Harfen“-Einleitung auch eine Hommage. Doch bereits hier zeigen sich fundamentale Unterschiede der Tonsprache. Schubert beginnt mit dem dissonanten Quintsextakkord der vierten Stufe, der im zweiten Takt durch das *dis* weiter verschärft wird (wohl um den versonnenen, aus tiefem Schmerz allmählich ins Singen findenden Harfner zu porträtieren), formuliert aber dann die ersten Gesangsphrasen auf einer erweiterten Kadenz der Grundtonart. Die Gesangsmelodik nimmt keinen Bezug auf das Präludieren der Einleitung und ist von Anfang an klar konturiert; ihre Expressivität ist gleichsam eingefroren in einer aristokratischen, „klassischen“ Form. Dazu passen auch die notierten Auszierungen und Melismen; augenscheinlich nimmt Schubert den Text nicht als isolierte Einzeldichtung, sondern inszeniert hier die „dramatische“ Situation innerhalb des Romans (der Harfner spielt und singt vor Zuhörern). Die Melodie folgt in Periodenbildung und Harmonik genau der Syntax und der Versstruktur des Gedichts: Dem ersten Komma entspricht ein Trugschluss, dem Semikolon (das den ersten Gedanken abschließt) ein Ganzschluss. Dieser wird über den

Neapolitaner erreicht: ein Schmerzsymbol, das Schubert aus der Opernmusik der älteren Generation noch selbstverständlich geläufig gewesen sein muss und das auch Wolf in seiner Vertonung noch prominent einsetzt. Der zweigeteilte dritte Vers, der das als heiter und erfüllt imaginierte Leben der „anderen“ beschreibt, wendet sich folgerichtig zur parallelen Durtonart, die aber auch durch das *as* der Moll-Subdominante einen schmerzhaften Akzent erhält; Schubert vertont die zweite Hälfte des Verses als wörtliche Wiederholung der ersten (obwohl Goethe das Prädikat von *lebt* zu *liebt* steigert) und zeigt damit, dass dieser Abschnitt des Liedes stärker von der Form als vom Inhalt abhängig ist. Beide Vershälften enden (der Interpunktion mit Komma entsprechend) auf einem Halbschluss in C-Dur; der vierte Vers wendet sich über eine erweiterte Kadenz wieder nach a-Moll zurück, wo dem abschließenden Punkt wiederum ein Ganzschluss entspricht. (Im Sinne von Erwin Ratz ist der vokale Achttakter als ein dreiteiliges Lied interpretierbar.<sup>164</sup>)

Hugo Wolf führt im Vorspiel seiner Vertonung sofort ein melodisches Motiv ein, das er sequenziert, weiterentwickelt und modulierend in recht entlegene Gefilde führt. Die Singstimme setzt wieder in der Grundtonart ein und scheint – im Gegensatz zu Schuberts profilierte Melodik – die ersten beiden Verse im Stil eines versonnenen Wagner-Rezitativs zu deklamieren; die Melodie entpuppt sich bei näherer Betrachtung aber als eine augmentierte Variante des Anfangsmotivs, die, mit einem zusätzlichen chromatischen Durchgangston versehen, gleichzeitig das rhetorische Schmerzsymbol des *passus duriusculus*<sup>165</sup>, der chromatisch absteigenden Linie, zitiert. Beide Komponisten umgehen die Diskrepanz zwischen metrischem Takt und syntaktischem Akzent des Beginns, indem sie die ersten drei Silben auf schwache Taktzeiten und die erste deutliche Betonung auf „Einsamkeit“ setzen. Der Rhythmus des ersten Verses in der Singstimme ist bei den beiden Vertonungen identisch (mit doppelten Notenwerten bei Schubert, was sich durch das Alla-Breve-Taktmaß ausgleicht); die Melodiekurven entsprechen einander nicht, jedoch ist in beiden Fällen die betonte Silbe des Wortes „Einsam-

---

<sup>164</sup> Ratz, Erwin: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 25 ff.

<sup>165</sup> Vgl. Bartel, Dietrich: *Musica poetica. Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, S. 357

keit“ harmonisch und metrisch hervorgehoben: Sie ist auf einer schweren Taktzeit sowie einmal über einem Quartsextakkord, einmal über einem Neapolitaner positioniert.

Im Folgenden sehen Sie einen genauen Vergleich der ersten vier Verse in den Liedern von Schubert und Wolf. Der Klaviersatz ist jeweils schematisch zusammengefasst und auf seine harmonische Grundstruktur reduziert; die beiden Systeme sind so übereinander gesetzt, dass ein direkter Vergleich der Wortvertonung möglich ist. Die jeweiligen musikalischen Mittel, mit denen Satzbau, Affekt und Versmaß kompositorisch umgesetzt werden, sind über und unter die „Destillate“ gesetzt.

|-----1. Halbsatz mit Trugschluss-----|      |-----2. Halbs. m. Ganzschluss-----|

(u u u) •      •      •

Quartsextakk.      Trugschluss      Neapolitaner

The image shows a musical score for Schubert and Wolf's song "Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach! der ist...". It consists of two systems, Schubert's and Wolf's, each with a vocal line and a piano accompaniment. The Schubert system is in G major, and the Wolf system is in G minor. The piano accompaniment is simplified to show harmonic structure. Above the Schubert system, there are annotations: a bracketed section for the first half-sentence with a trisyllabic pattern (u u u) and a blue dot labeled "Quartsextakk.", a blue dot labeled "Trugschluss", and a blue dot labeled "Neapolitaner". Above the Wolf system, there are annotations: a bracketed section for the first half-sentence with a trisyllabic pattern (u u u) and a blue dot labeled "Neapolitaner", a blue dot labeled "(VH) Synkope / VH", a blue dot labeled "(einzelner Ausruf)", and a blue dot labeled "(u) ---->".

|---Rezitativ auf erweiterter Kadenz--->      (u)      ---->

----->Ganzschluss--| |--1taktige Phrase -> C-Dur-----| |---wörtl. Wiederholung-----| |-----

Fermate / Kadenz                      VH / Fermate                      wie vorher

unbegl. Eins    statt Tonika -> Subdom. / VH    sixte ajoutée ->    Es-Dur / Ces-VH    sixte ajoutée

-----statt Tonika -> c-Moll-----| |---1taktige Melodiephr. c-Moll-----| |-----Sequenz in Es-Dur-----|

--Rückwendg. Tonika, Ganzschluss, Nachsatz mit Triolenmotiv-----|

einzigste lange Note / Takt-Eins / Harm.

VH Synk./Harm.-Wechsel    höchster Ton / VH / Takt-Eins

-----„Wagner-Rezitativ“ mit Modulation bis As7----->

**Beispiel 23** Schematische Gegenüberstellung und Analyse der Harfner-Vertonungen von Franz Schubert und Hugo Wolf, 1. Strophe

Robert Schumann vertont 1849 das Gedicht im Dreivierteltakt und schafft damit schon in der Grundanlage eine Reibfläche zwischen poetischem und musikalischem Metrum. Das bei Vertonung binärer (jambischer, trochäischer) Versmaße in ternären musikalischen Taktarten sonst gängige Verfahren, betonte Silben als lange und unbetonte als kurze Noten darzustellen, setzt Schumann nur im dritten Vers ein, und auch hier stuft er innerhalb der unbetonten Silben fein zwischen Vierteln und Achteln ab. (Hier nimmt er Goethe gewissermaßen beim Wort: Die beiden wiederholten „ein jeder“ sind auch in der Vertonung wörtlich wiederholt; die Steigerung von *lebt* zu *liebt* „übersetzt“ Schumann in eine Tonhöhensteigerung.) Ansonsten überwiegt in der Singstimme eine flexibel auf die Prosodie abgestimmte rhythmische Gewichtung mit Synkopen und Hemiolen. Im Klaviersatz verschiebt sich häufig das Verhältnis zwischen der Arpeggiofigur der rechten Hand und den Bassoktaven; auf diese Weise destabilisiert Schumann immer wieder einen metrischen Puls, der sich kaum erst etablieren konnte.

Mit tief melancholischem Ausdruck (♩ = 63)

Wer sich der Ein-sam-keit er -  
gibt, ach!... der ist bald al - lein; ein  
je - - der lebt, ein je - - der liebt, und  
lässt ihn sel - ner Pein.

*pp*  
Mit Pedal

*p*

*f*

**Beispiel 24** Robert Schumann: *Wer sich der Einsamkeit ergibt*,  
op. 98a/6, Anfang

Bezieht man die vorherige metrisch-rhythmischen Analyse des Gedichts auf die drei erwähnten Vertonungen, so zeigen sich interessante Unterschiede:



**Abbildung 7** Johann Wolfgang Goethe: *Wer sich der Einsamkeit ergibt*, 1. Strophe, Betonungsvarianten s. Abb. 6 im Vergleich mit den Betonungsentscheidungen in den drei Vertonungen

#### 1.10.9. Vier Modelle der Liedanalyse und ihre Anwendung in der Interpretationspraxis

Über diese unterschiedlichen Entscheidungen im Bereich der Akzentsetzung hinaus stehen in den drei Vertonungen Text und Musik in einem unterschiedlichen Verhältnis zueinander, was Form, Hierarchie und den Grad der beidseitigen Autonomie betrifft. Kofi Agawu stellt vier verschiedene Modelle der Liedanalyse zur Diskussion, die jeweils auch Auswirkungen auf die künstlerische Praxis haben. Diese sind, kurz zusammengefasst:

##### 1. Das Assimilationsmodell

Hier geht der Text vollkommen in der Musik auf. Agawu zitiert die Philosophin Suzanne Langer mit den Behauptungen:

When music and song come together in song, music swallows words [...]. [S]ong is music. [...] What all good composers do with language is neither to ignore its character nor to obey poetic laws, but to transform the entire verbal material, sound, meaning, and all – into musical elements.<sup>166</sup>

Die Frage, wie und als was die Zuhörenden die Wörter, die im Lied ja präsent bleiben, wahrnehmen und rezipieren, bleibt hier offen.

## 2. Das „Differenzmodell“

In diesem Darstellungsmodell bleiben Worte und Musik als autonome Entitäten bestehen und treten in eine Art von Interaktion, die unterschiedlich ausfallen kann. Agawu führt als Mangel an, dass Analysen dieser Anschauungsweise selten der genaue Charakter der „Legierung“ von Sprache und Musik (er zitiert hier Schönberg, die Metapher „alloy“ kommt aber auch bei Pierre Bernac im Zusammenhang mit den *mélodies* von Debussy vor<sup>167</sup>) bestimmt wird.

## 3. Das „Pyramidenmodell“

Hier ist der Text die Spitze und die Musik die Basis der Pyramide. Die Musik bildet also eine Art Hintergrund, vor dem die Wörter und Sätze ihre Bedeutung ideal entfalten sollen. Dieses Analysemodell scheint besonders geeignet für Lieder, in welchen alle kompositorischen Entscheidungen von der Sprache herleitbar sind und die Musik keine eigengesetzliche Struktur entfaltet.

## 4. Das „Konfluenzmodell“

Diese Betrachtungsweise beschreibt das Lied nicht einfach als Summe von Sprache und Musik, sondern geht von drei distinkten Bereichen aus: der Sprache, der Musik und dem Lied. Sie überlappen sich jeweils zu zweit und haben auch zu dritt eine gemeinsame Schnittmenge; jede der Instanzen hat aber auch einen eigenen Bereich, den sie nicht mit den anderen teilt. Agawu sieht eine Qualität in der Prozess- (und nicht Produkt-)haftigkeit der Sichtweise, attestiert aber das Manko, dass die genaue Bestimmung, was denn nun das Lied anderes als Sprache und Musik sei, meist nicht erbracht werde.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Langer, Suzanne: *Feeling and form*, S. 152, zitiert nach: Agawu, Kofi: *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied*, S. 5

<sup>167</sup> Bernac, Pierre: *The Interpretation of French Song*, S. 154

<sup>168</sup> Diese Ausführungen sind zusammengefasst nach Agawu, Kofi: *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied*, insbesondere S. 5-8. Die Überschriften in Anführungszeichen sind von mir und nicht wörtliche Übersetzungen des Agawu-Textes.

Genau dies jedoch tut Thomas Kabisch in seiner Analyse von Beethovens Vertonung von „Kennst du das Land“, eines der Mignon-Lieder, ebenfalls aus Goethes *Wilhelm Meister*. Er stellt die Beziehung zwischen Gedicht und Lied (und in weiterer Folge auch zu deren Realisation in einer Aufführung) als ein komplexes System von „Verzweigungen und Scharniere[n]“ (so auch der Titel des Aufsatzes), von Entscheidungen und Kontingenzen, künstlerischer Form und persönlichen Assoziationskontexten der beteiligten Personen dar. Kabisch hält weder die isolierte Betrachtung der Einzelbestandteile noch die Setzung eines „Ganzen“, in welchem diese Ingredienzen eine ein für alle Mal bestimmte Symbiose eingehen, für sinnvoll, sondern spricht sich für eine Auseinandersetzung aus, die beides im Blick behält und in einen stets neu zu definierenden Bezug setzt; dieser Prozess sei „unabschließbar“. Im Weiteren zeigt er am Beispiel des Beethoven-Liedes, wie aus einer textgenerierten Anfangsfloskel eine intrinsisch musikalische Textur entsteht, die aber immer wieder auf den Text rückbezogen werden kann.<sup>169</sup>

Christian Thorau bezieht sich auf Agawus Modelle und fügt hinzu, dass jedes von ihnen theoretisch auf jedes Lied anwendbar sei, gewisse Epochen jedoch bestimmte Analysemodelle näherliegend erscheinen ließen.<sup>170</sup> Natürlich kann man Agawus Konzeption auf die meisten anderen Formen von Vokalmusik anwenden.

Die vier Analysemodelle haben direkte Auswirkungen auf die Interpretationspraxis. Das Assimilationsmodell gibt auf die alte Frage, ob die Ausführenden nun dem Dichter oder der Komponistin gegenüber stärker verpflichtet seien, eine einfache und klare Antwort. Im Prozess der Vertonung sei das Gedicht ganz und gar in der Komposition aufgegangen. Der Komponist hat es gleichsam „für mich“ interpretiert und gestaltet; wenn ich das Lied singe, habe ich mich – neben einer halbwegs verständlichen phonetischen Textartikulation – in erster Linie mit dem Notentext auseinanderzusetzen. Die inhärente Musikalität sowie Sinn und Affekt

---

<sup>169</sup> Zusammengefasst nach Kabisch, Thomas: *Verzweigungen und Scharniere – Beethoven liest und komponiert Goethe*.

<sup>170</sup> Vgl. Thorau, Christian: *Vom Klang zur Metapher*.

der Sprache sind im Assimilationsprozess Teil der musikalischen Textur geworden, mit deren akkurater, sorgfältiger und in einem ausschließlich musikalischen Sinn expressiver Ausführung ich also auch gleichzeitig der Sprache Genüge tue.

Das „Differenzmodell“ nimmt die Sängerin stärker in die Pflicht, was ein eigenständiges Erarbeiten der sprachlichen Vorlage betrifft; diese sollte in der Aufmerksamkeit von Interpretenseite (zumindest beinahe) gleichberechtigt behandelt werden. Schwieriger wird es, wenn man die in der Praxis entscheidende Frage stellt, wie denn nun Dichtung und musikalische Textur zueinander stehen. Wenn eine solche Sichtweise nicht über die bloße Feststellung eines Schulterschlusses von Sprache und Musik hinausgeht, ist sie nicht nur für die Analyse unbefriedigend, sondern lässt auch die Praxis im Regen stehen.

Das „Pyramidenmodell“ beantwortet die Hegemoniefrage genauso entschieden wie das Assimilationsmodell, nur dass es jetzt die Sprache ist, der man als Interpret zuvörderst verpflichtet ist. Natürlich muss die Musik, da sie dem gewünschten Unterstreichen der Worte dient, sorgfältig ausgeführt werden; das vornehmste Ziel jedoch ist das plastische Vermitteln von Sinn und Affekt der Sprache.

Das „Konfluenzmodell“ schließlich erlaubt das flexibelste, am wenigsten rigide Handhaben der interpretatorischen Mittel: Es suggeriert ein komplexes Geflecht verschiedener Hierarchieebenen, in welchem die Einzelbestandteile – wie Phonetik, Semantik, Klang, Phrasierung, musikalische sowie sprachliche Akzentuierungen – jederzeit die Ebene wechseln, sich schritt- oder sprungweise vom Vorder- zum Hintergrund und zurück bewegen können. Wenn ich die Anregungen von Thomas Kabisch von der interpretatorischen Warte aus aufgreife, fächert sich ein weiteres Geflecht auf, in denen das *Detail* und das *Ganze* auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig präsent und aufeinander bezogen sind. Der Gedanke, dass das Lied etwas Drittes und nicht einfach die Summe von Sprache und Musik sei, mutet, auf die Interpretation übertragen, vergleichsweise abstrakt an, führt mich aber zu jener *Gleichzeitigkeit* von musikalischer und sprachlicher Geste, in welcher Differenz und Hegemoniebedürfnis sich vorübergehend auflösen und die für mich (als Ausführenden sowie als Zuhörer) zu den beglückendsten Erfahrungen im Rahmen vokaler Darbietungen gehören.

Die vier Modelle stehen insofern nicht gleichberechtigt nebeneinander, als das vierte gleichzeitig auch als übergeordnetes gesehen werden kann, das die ersten drei zusammenfasst und enthält. Es ist auf alle der besprochenen Lieder anwendbar.

Das Assimilationsmodell entspricht am ehesten dem Schubertschen *Harfner*-Ausschnitt. Die oben analysierte, streng musikalisch konzipierte Periodik bezieht sich zwar auf den Text, hat sich diesen aber weitgehend in einem hohen Grad der Stilisierung einverleibt. Ähnlich wie in der barocken und klassischen Arie oder in der Renaissancepolyphonie (siehe das folgende Kapitel *Musikorientiertes Singen*) kommt man dieser Textur in erster Linie mit gutem *Singen* (was immer man darunter versteht) bei. Mit der Einschränkung, dass sich bei einem derart voluminösen und vielfältigen Œuvre simplifizierende Verallgemeinerungen verbieten, scheint mir dieser Akt der Stilisierung und „Übersetzung“ in eine genuin musikalische Gestalt ein zentrales Merkmal von Schuberts Poetik zu sein<sup>171</sup>; hier steht er einerseits noch mit einem Fuß in der Klassik und ihrer wohlproportionierten Sublimierung des Textgehalts, weist aber andererseits auf jüngere Komponisten wie Brahms und Mahler voraus. Natürlich ist das Analysemodell zu eindimensional. Das Gedicht bleibt trotz Stilisierung und Formwillen als eigene Entität präsent, auch auf interpretatorischer Ebene: Der Versuch, das Assimilationsmodell beim Wort zu nehmen und das Lied in einer Weise zu singen, die zwar die phonetische Artikulation der Worte intakt lässt, sie ansonsten aber – wie in einer mehrstimmigen Renaissancekomposition auf lateinischem Text – in einer Quasi-Vokalise abstrahiert<sup>172</sup>, nimmt meinem Empfinden nach dem Lied Entscheidendes an Tiefe und innerem Konflikt. Dass die Musik das Gedicht nicht völlig absorbiert hat, ja, dass Schubert mit einer Interpretation rechnet, die zumindest streckenweise aktiv den Textgehalt mitgestaltet, zeigt sich am Beispiel des dritten Verses aus dem Liedausschnitt: Durch die identische Vertonung der

---

<sup>171</sup> Gegenbeispiele aus Schuberts Werk sind vor allem die nicht im engeren Sinne liedhaften Stücke wie balladenhafte Kompositionen oder Miniatur-Opernszenen, die er mitunter im Stil des *Accompagnato*-Rezitatifs gestaltet.

<sup>172</sup> In den 1990er Jahren gab es eine einflussreiche Strömung, Lieder (nicht nur der Schubert-Zeit) tendenziell in dieser Weise zu singen. Ästhetische Inspiration dazu war vermutlich die britische Richtung der „Originalklangbewegung“, die (im Gegensatz etwa zum aufgerauten Klangbild, das etwa Nikolaus Harnoncourt präsentierte) ein müheloses, vibratoarmes und abstrakt „schönes“ Klangideal verfolgte. Liedsänger(innen) dieser „Schule“ waren/sind etwa Barbara Bonney, Sylvia McNair oder Anthony Rolfe Johnson.

beiden Vershälften obliegt es dem Sänger, die Steigerung von *lebt* zu *liebt* herauszuarbeiten (oder sich zumindest irgendwie dazu zu verhalten).

Dem gegenüber steht das Verfahren, Gestalt und Prosodie der Sprachvorlage zur Basis der musikalischen Formentscheidungen zu machen, welches sich etwa in vielen Liedern von Hugo Wolf und Claude Debussy zeigt und konzeptionell mit der frühbarocken Monodie und dem Wagnerschen Deklamationsrezitativ verwandt ist. Hier kann in manchen Fällen das „Pyramidenmodell“ sinnvoll angewandt werden. Von den oben genauer betrachteten Stücken trifft dies am ehesten auf Wolfs *Wer rief dich denn?* zu. Der Versuch, dieses Lied mit einem „instrumentalen“ Singen zu erschließen (oder auch nur übungsweise einzelne Phrasen ohne Worte zu vokalisieren), zeigt sehr schnell eine deutliche Diskrepanz mit der spezifischen Wort-Ton-„Legierung“ des Liedes. Alles ist darauf ausgerichtet, den Text mit seinen inhaltlichen (und psychologischen) Implikationen zu transportieren, und zwar (dies ist hier entscheidend) „eins zu eins“, gewissermaßen Wort für Wort. Die Musik bildet, wie in einem byzantinischen Mosaik, den Goldgrund, vor dem sich die Figuren der Sprache prächtig und übergroß abheben. Die Mittel zur Darstellung dieser Vokaltextrur sind zwar sängerische, ihr Zweck ist aber die expressive Ausdeutung der Worte. Entsprechend meiner Systematik der Stimmgebungen ist der mentale Fokus hier näher bei Semantik und Affekt der Sprache als bei einer intrinsisch musikalischen Phrasierung. Es liegt jedoch auf der Hand, dass auch das „Pyramidenmodell“ nur eine Tendenz abbildet, insgesamt aber zu kurz greift: Hugo Wolf wäre demnach nicht mehr als ein Illustrator, der die Worte mit Lichttupfern ausstaffiert; und ein Gesang, der eine tendenzielle Unterordnung der Musik unter den Text als ästhetisches Dogma missversteht, würde in ein bloßes Rezitativ ausarten, das der feinen motivischen Verflechtung von Singstimme und Klavierpart nicht gerecht wird.

Robert Schumanns *Harfner*-Vertonung wiederum lädt dazu ein, das „Differenzmodell“ zu prüfen. Schon die Entscheidung für eine Taktart, die nicht dem dichterischen Metrum entspricht, setzt Sprache und Musik in ein erhöhtes Spannungsverhältnis zueinander. Anders als bei den Vertonungen von Schubert und Wolf finde ich es hier äußerst schwierig, singend eine Kongruenz des Textflusses mit den musikalischen Phrasen herzustellen. Das Verhältnis ist prekär: Während die Metrik des Gedichts einen maßvollen, regelmäßigen Puls suggeriert, sieht

man bereits im oben abgedruckten Ausschnitt sehr lange und sehr kurze Notenwerte aufeinander folgen; jede Pulsation, die sich herstellt (und die im Gesang nicht nur mental, sondern auch im Hinblick auf die Atemführung als Orientierung dient), wird sofort konterkariert; jede sängerische (technisch-interpretatorische) Einstellung, die man sich zurechtlegt, passt auf die nächste Phrase nicht mehr. Dazu kommt die gesangstechnische Schwierigkeit, dass die Tessitura der Gesangslinie sich über lange Strecken insistierend innerhalb eines kleinen Rahmenintervalls (in unserem Ausschnitt *g-es*<sup>1</sup>) im so genannten *Passaggio*-Bereich, der schwierigen Übergangslage vom Mittelregister zur hohen Lage, aufhält. Die innere Zerrissenheit der Figur wird vom Komponisten in einer Weise dargestellt, welche die Instanzen Sprache, Musik und Realisation in eine hohe Spannung zueinander setzt, die sich auch bei oftmaligem Hören und Musizieren nicht auflöst und sperrig und unbequem bleibt. Der erste Vers hat, wenn man die Gesangslinie für sich nimmt, Merkmale einer liedhaften, „festen“ Form; dies wird allerdings schon hier aufgeraut durch den Einsatz auf dem Sextakkord, dem dissonanten Vorhalt der ersten Silbe und dem Klaviersatz im zweiten Gesangstakt, der bei „leerer“ Eins gegen die Sprachbetonung eine Hemiole setzt. Der zweite Vers, unbequem durch die Lage und die schnellen Notenwerte auf „der ist“, ist in einer gemeinsamen Hemiole von Gesang und Klavier rhythmisiert und erinnert in seinem Herausstellen der expressiven Akzente „ach!“ und „bald“, vor allem aber durch die akkordische, nicht mehr rhythmisierte Begleitung an ein Deklamationsrezitativ. Im dritten Vers scheint sich so etwas wie ein Puls einzuschwingen, aber schon auf „liebt“ fallen die rhythmischen Schwerpunkte in Stimme und Klavier nicht mehr zusammen, und die Überbindungen des vierten Verses in Stimme und Klavier lösen die Metrik weitgehend auf, während die rechte Hand ihre eintaktige rhythmische Figur, die in sich instabil ist und ohne angeschlagene Eins in der linken Hand gewissermaßen keinen Sinn ergibt, stur beibehält.

Hier ist das bloße Konstatieren der Differenz(en) insofern sinnvoll, als Schumann die Reibung der Einzelkomponenten offenbar explizit als Gestaltungsmittel einsetzt. Die von Thomas Kabisch in seiner Beethoven/Mignon-Analyse (s. Anm. 169) prominent herausgestellte Bedeutung stilistischer und individueller Kontexte ist auch hier sichtbar: Der Kontext des Gesamtœuvres macht deutlich, dass die Divergenz der Einzelkomponenten kein ästhetisches Grundprinzip von Schumanns Musiksprache, sondern eine für dieses Stück getroffene Entscheidung ist;

der Kontext des Gedichts im *Wilhelm-Meister*-Roman legt nahe, dass diese Entscheidung sich semantisch auf die Befindlichkeit der Figur bezieht.

Betrachten wir nun die *Harfner*-Vertonung von Hugo Wolf durch die Brille des „Konfluenzmodells“. Das Vorspiel etabliert eine „feste“ Form: im Sinne von Erwin Ratz einen musikalischen „Satz“<sup>173</sup>, in dessen Verlauf sich aus einem Quasi-Harfenpräludieren allmählich polyphone Nebenstimmen herauschälen, der allerdings harmonisch (in Anlehnung an die Musiksprache Richard Wagners) unfest gerät, moduliert und sich erst im angehängten fünften Takt mit einer angegangenen Wiederholung des vierten zur Dominante zurückwendet. Auf jeden Fall ist es klar, dass diese Struktur Frucht einer eigenständigen musikalischen Konzeption ist, die nicht als ausschließlich sprachgeneriert bzw. sprachunterstützend erklärt werden kann. Im weiteren Verlauf bringt Wolf ebenfalls genuin musikalische Techniken zum Einsatz: Die erste Hälfte des ersten Vorspieltakts wird augmentiert, die zweite diminuiert, während die Singstimme sich zuerst an die Melodiestimme des Klaviersatzes in einem Quasi-Unisono „anlehnt“, sich von dieser nach und nach emanzipiert und Teil des polyphonen Gefüges wird, bis sich in den letzten beiden Takten des abgedruckten Ausschnitts über einer fast wörtlichen Wiederholung des dritten und vierten Vorspieltaktes eine Art „Heterophonie“ zwischen Melodie- und Singstimme einstellt. Der Duktus der Singstimme ist, wie erwähnt, eine Paraphrase des Wagnerschen Deklamationsgesangs. In den Sequenzen des dritten Verses erhält die Vokallinie vorübergehend melodisches Profil, ist aber ansonsten von der Prosodie der Goetheschen Sätze schwer ablösbar. Diese werden hier andererseits in expressiven Legatolinien „vergrößert“ inszeniert und können nicht, wie etwa einige Phrasen aus *Wer rief dich denn?* von der gesprochenen Sprache hergeleitet, sondern, wenn überhaupt, nur über den Zwischenschritt einer quasi-gesungenen Rezitation (s. das Unterkapitel *Singsprechen*) erklärt werden. Das „Pyramidenmodell“ erklärt eine solch elaborierte musikalische Textur nur ungenügend; das Assimilationsmodell ist seinerseits blind für die eigenständige Sprachdeklamation und -gestaltung. Das „Differenzmodell“ wäre möglicherweise in den hier so bedeutenden Details des Zusammenspiels der Einzelparameter zu ungenau. Das Singen dieses Liedes

---

<sup>173</sup> Ratz, Erwin: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 21 ff.

verlangt die Gleichzeitigkeit (oder ein blitzschnelles Hin- und Herwechseln zwischen) einer „instrumentalen“ Legatolinie, einer musikalischen Phrasierung, die der Rolle angemessen ist, welche die Gesangslinie im polyphonen Gefüge gerade spielt, und einer quasi-schauspielerischen Gestaltung der Worte, die der Komponist mir hier nicht sozusagen „vorverdaut“ hat. Dort, wo (wie hier) die Figuren zwar eine eigenständige musikalische Logik aufweisen, gleichzeitig aber vom Text nicht trennbar sind und beides gewissermaßen fusionieren und transzendieren, entsteht ein Drittes, das vielleicht jener *Lied*-Bereich in Agawus Modell ist.

#### 1.10.10. Dreimal *Il pleure dans mon cœur* von Paul Verlaine

Paul Verlaines wohl berühmtestes Gedicht ist bereits Musik. Eine Befindlichkeit, der *ennui*, wird in einer hoch artifiziellen Weise durch Klänge, Rhythmus und Form inszeniert. Das Szenario (der öde Regentag über der Stadt) ist nicht mehr äußerer Rahmen, sondern fällt mit dem Inneren des/der Sprechenden in eins zusammen; Subjekt und Objekt fließen ineinander, es wird nichts „berichtet“ oder „erzählt“, alles ist Form und Synästhesie.

Die Strophen sind streng gebaut: Sie bestehen aus je vier sechssilbigen Versen, von denen jeweils das Reimwort des ersten und vierten identisch ist<sup>174</sup> (A), das Ende des dritten Verses (A) sich auf diese beiden reimt und der zweite Vers (B) ohne Endreim bleibt. A und A sind abwechselnd männlich und weiblich, B hat jeweils das andere metrische Geschlecht. Wie in der französischen Lyrik üblich, ist zwar die Silbenzahl konstant, Anzahl und Position der Hebungen (grün, schwache Betonungen gelb) jedoch variabel. Die sechs Silben können in drei Jamben, zwei Anapäste oder (seltener) in unregelmäßige Abfolgen geteilt sein.

Il pleure dans mon cœur	A	Sechssilber	männlich
Comme il pleut sur la ville	B		weiblich
Quelle est cette langueur	A		männlich
Qui pénètre mon cœur?	A		(männlich)

<sup>174</sup> Dies wäre in der deutschsprachigen Dichtung ein „Kunstfehler“; im frankophonen Raum, der an den *rime riche* (bei dem eine ganze Silbe identisch wiederholt wird) gewöhnt war, war es ein häufig eingesetztes Stilmittel. Vgl. Coenen, Hans-Georg: *Französische Verslehre*, S. 88 f. und Gelfert, Hans-Dieter: *Einführung in die Verslehre*, S. 60

Ô bruit doux de la pluie  
 Par terre et sur les toits!  
 Pour un cœur qui s'ennuie  
 Ô le chant de la pluie!

weiblich  
 männlich

Il pleure sans raison  
 Dans ce cœur qui s'écœure.  
 Quoi! nulle trahison?...  
 Ce deuil est sans raison.

männlich  
 weiblich

C'est bien la pire peine  
 De ne savoir pourquoi  
 Sans amour et sans haine  
 Mon cœur a tant de peine!<sup>175</sup>

weiblich  
 männlich

Die auffallendsten Kunstgriffe auf der klanglichen Ebene sind die geradezu obsessiven Assonanzen auf dem offenen [œ] und geschlossenen [ø] Ö-Laut, der immer wiederkehrende Diphthong *ui* [uj] und die zahlreichen Stab- und Binnenreime.

[œ]/[ø]

[uj]

Alliterationen

Il pleure dans mon cœur  
 Comme il pleut sur la ville  
 Quelle est cette langueur  
 Qui pénètre mon cœur?

(Binnenreim)

Ô bruit doux de la pluie  
 Par terre et sur les toits!  
 Pour un cœur qui s'ennuie  
 Ô le chant de la pluie!<sup>176</sup>

(Binnenreim)

Il pleure sans raison  
 Dans ce cœur qui s'écœure.  
 Quoi! nulle trahison?...  
 Ce deuil est sans raison.

(Binnenreim)

<sup>175</sup> Es weint in meinem Herzen, / Wie es regnet auf die Stadt. / Was ist das für eine Sehnsucht, / Die mir das Herz durchdringt? | O sanftes Geräusch des Regens / Auf Erde und Dächern! / Für ein Herz, das sich sehnt\*, / O, der Regengesang. | Es weint ohne Grund / In diesem Herzen, das sich ekelt. / Was, kein Verrat? / Diese Trauer ist ohne Grund. | Das ist wohl die schlimmste Strafe, / Nicht zu wissen, warum, / Ohne Liebe und ohne Hass, / Mein Herz sich so quält.

\*) ennui: unübersetzbare Vokabel, die einen Gefühlszustand zwischen Langeweile, Sehnsucht, Überdruß und Leere beschreibt

<sup>176</sup> Claude Debussy baut in seiner (im Folgenden besprochenen) Vertonung eine zusätzliche Assonanz ein, indem er *chant* (Gesang) in *bruit* (Geräusch) umändert.

C'est bien la pire peine  
 De ne savoir pourquoi  
 Sans amour et sans haine  
 Mon cœur a tant de peine!

Die musiknahe klanglich-rhythmische Disposition des Gedichts lässt eine Vertonung im besten Fall redundant erscheinen; im schlimmsten Fall ist die Gefahr, dass eine nicht kongeniale Komposition die raffinierten Valeurs der Dichtung zunichtemachen könnte, nicht von der Hand zu weisen. Dennoch ist es eines der meistvertonten des bei Komponist(inn)en ohnehin sehr beliebten Verlaine. Die bereits zitierte Website [recmusic.org](http://recmusic.org) zählt 110 Vertonungen, dazu fünf in deutscher, zwei in englischer und zwei in russischer Übersetzung. Ich habe die mélodies von Claude Debussy und Gabriel Fauré (beide von 1888) sowie Charles Kœchlin (1901) näher betrachtet. Alle drei nehmen im Klaviervorspiel auf die Atmosphäre Bezug. Bei Debussy und Fauré ist der Regen zu hören, bei Kœchlin wirkt er gewissermaßen indirekt: Die über einem Quint-Orgelpunkt und Liegetönen kreisende Harmonik (mit „erloschenem Klang“) suggeriert das verschwommene Bild der trüben Stadt, wie man sie durch eine regennasse Fensterscheibe wahrnimmt.

*Modérément animé (triste et monotone)*

*pp con sordini*

*p un peu en dehors*

**Beispiel 25** Claude Debussy: *Ariettes oubliées* II, Beginn (ohne Singstimme)

Andante quasi Allegretto. ♩=76.

**Beispiel 26** Gabriel Fauré: *Spleen*, op. 51/3, Beginn (ohne Singstimme)

Assez lent.  
(avec une sonorité très éteinte.)  
**ppp** *legatiss.*

**Beispiel 27** Charles Kœchlin: *Il pleure dans mon cœur*, op. 22/4, Beginn (ohne Singstimme)

Bei Debussy wird man vielleicht einen leichten, beharrlichen Nieselregen hören, während man bei Fauré eher substanzreichere einzelne Regentropfen assoziiert.<sup>177</sup> Der größte und folgenreichste Unterschied in den Einleitungen besteht in der Art, mit welchen Mitteln die Monotonie inszeniert wird: Debussy legt seinen Sprühregen als flächige, metrisch nicht strukturierte Textur über den Stückanfang, und auch das Motiv der linken Hand ist metrisch mehrdeutig und kann sowohl ternär als auch binär gehört werden. Erst ab dem siebenten Takt schwingt sich vorübergehend der  $\frac{3}{4}$ -Puls ein. Fauré geht den genau entgegengesetzten

<sup>177</sup> Vgl. Johnson, Graham: *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*, S. 201 f.

Weg und baut Vorspiel und erste Strophe auf einem insistierenden eintaktigen Motiv auf, dessen metrische Schwerpunkte (auch hier in einem  $\frac{3}{4}$ -Takt) durch das Auftaktmotiv der Unterstimme zusätzlich herausgestellt werden. Der *ennui* stellt sich im ersten Fall durch die Aufhebung der Zeit und im zweiten durch das rigide Repetieren immer gleicher Patterns her. Kœchlin verbindet beide Ideen: Seine unnachgiebig gleichförmigen rechts-links-abwechselnden Achtfolgen zerfließen zu liegenden, flächigen Texturen, bei denen sich immer wieder einzelne Töne ändern.

Entsprechend dem jeweiligen Ansatz spielt das Verhältnis von Metrum und Rhythmus in den Liedern eine unterschiedliche Rolle: Fauré setzt im Wesentlichen alle betonten Silben auf den ersten Schlag und verlängert sie meist zusätzlich. Nicht nur Graham Johnson hört in dem „ongoing momentum“ des Stückes weniger Lethargie als vielmehr die Angst des Subjekts vor dem Selbstverlust.<sup>178</sup> Debussy spielt mit einer Abwechslung von metrisch „festen“ und metrisch mehrdeutigen Abschnitten – die Orientierungspunkte sind hier neben der Platzierung betonter Silben Akkordwechsel, Akzente und Bassnoten. Die Phrasen der Singstimme haben einen angesichts der monotonen Melancholie der Atmosphäre erstaunlich großen Ambitus und suggerieren eine poetische Exaltation. Bei Koechlin sind durch die gleichförmige, akzentlose Dynamik und Rhythmik die Harmoniewechsel die einzigen salienten Ereignisse, anhand derer man ein Metrum bestimmen kann. Die Singstimme steht zur Stimmführung der Akkorde – vergleichbar mit der *Harfner*-Vertonung von Hugo Wolf – in einem „heterophonen“ Verhältnis: oft läuft sie parallel zu einzelnen Stimmen, manchmal verlässt sie das Unisono, manche Töne werden früher oder später als in den Akkordstimmen erreicht. Sprachbetonungen werden oft durch längere Notenwerte angezeigt, aber musikalisch sonst nicht akzentuiert; die Legatophrasen laufen abgehoben und gleichförmig dahin. (Vielleicht ging es ihm um die Darstellung eines Zustands der Depression bzw. der „Melancholie“, einen Begriff, den Sigmund Freud bereits in den 1890er Jahren verwendete.<sup>179</sup> In Edvard Munchs 1899 entstandenem Bild *Melancholie (Laura)* sitzt die an Depression leidende Schwester des Malers mit

---

<sup>178</sup> Vgl. ebda. S, 202

<sup>179</sup> Vgl. Strasser, Petra: *Trauer versus Melancholie aus psychoanalytischer Sicht*, S 44

großen Augen und kraftlos im Schoß liegenden Händen in einem Zimmer, dessen Gegenstände sich in einer Übertreibung der Perspektive von ihr wegzuwölben scheinen. So nehmen Koechlin's Gesangsphrasen nur oberflächlich Kontakt zu einer unscharf wahrgenommenen Umgebung auf, können zu ihr aber keinen eigenständigen affektiven Bezug nehmen; analog dazu stellen sie das Gesagte nicht in einem expressiv-prosodischen Tonfall plastisch dar, sondern schweben verlangsamt und versponnen über dem Akkordteppich.)

DEBUSSY  $p \leftarrow \rightleftarrows U - - -$

gis-Dorisch

Il pleu - re dans mon cœur Comme il pleut sur la vil - le

FAURÉ

Il pleu - re dans mon cœur Comme il pleut sur la vil - le

KOECHLIN

Il pleu - re dans mon cœur Comme il pleut sur la vil - le

DEBUSSY  
Quelle est cet-te lan-gueur Qui pé-nè-tre mon cœur?

FAURÉ (U -)  
Quelle est cet-te lan-gueur Qui pé-nè-tre mon cœur?

KOËCHLIN  
Quelle est cet-te lan-gueur Qui pé-nè-tre mon cœur?

**Beispiel 28** *Il pleure dans mon cœur* (Paul Verlaine), 1. Strophe –  
Schematischer Vergleich der Vertonungen von Debussy, Fauré  
und Koëchlin

Alle drei Vertonungen sind weitgehend syllabisch, aber nicht streng: Fauré setzt ein zweitöniges Melisma auf „haine“ (wohl aus harmonischen Gründen), Koëchlin auf „pleure“ und „peine“ (vermutlich zur expressiven Hervorhebung, ohne den monotonen Tonfall zu verlassen). Auch bei Debussy gibt es ein harmoniegeneriertes Melisma auf *cœur* (Ende 1. Strophe), dann setzt er ein melodisch motiviertes auf die unbetonte Silbe von „pire“ (das Motiv der linken Hand aus dem Vorspiel wird nun gesungen) und inszeniert das letzte „peine“ als grandiosen Bewegungsstau vor dem Wiedereinsetzen der Regen-Sechzehntel mit einem Septimensprung auf der ersten Silbe:

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Ariettes oubliées II'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a high register and features a long note with a fermata, with the lyrics 'pei - - - - - ne.' underneath. The piano accompaniment is in a lower register and includes markings such as 'p', 'm.g.', 'm.d.', and 'pp'. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

**Beispiel 29** Claude Debussy: *Ariettes oubliées* II, Ausschnitt

Die betonte Silbe von „pénètre“ (s. Beispiel 28) ist sogar als dreitöniges Melisma vertont.

Interessant ist die zweite Hälfte der dritten Strophe – die einzige Stelle des Gedichts, an welcher das Subjekt Abstand zum trägen Ineinanderfließen von Innen und Außen gewinnt und seine Befindlichkeit aktiv befragt. Bei Gabriel Fauré sind die Frage *Quoi! nulle trahison?* und der anschließende Kommentar *Ce deuil est sans raison* ein leicht an die veränderte Rhythmik der Verse angepasste, ansonsten wörtliche Wiederholung der Frage *Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon cœur?* aus der ersten Strophe; er gibt also keine Auskunft darüber, in welchem Fall es sich um eine rhetorische Frage und wo um einen echten Reflexionsakt handelt. Beide Passagen verlassen weder die strenge Einbindung in die regelmäßige metrische Pulsation noch die kantable Phrasengestaltung, sind aber durch einen Aufwärtssprung in der Art der barocken *Exclamatio* expressiv aufgeladen.

Charles Kœchlin lässt die Gesangsstimme an dieser Stelle in ihrem elegischen „Stupor“ weitersingen; lediglich die hier nur noch aus sich gegeneinander verschiebenden Schichtungen bestehende, funktionsharmonisch kaum noch eloquente Akkordstruktur im Klavierpart spricht von dem schmerzhaften, aber vergeblichen Befreiungsversuch des Subjekts.

Claude Debussy ist der einzige unserer drei Komponisten, der den Reflexionsakt der dritten Strophe in einer radikalen Änderung der musikalischen Textur inszeniert. In der ersten Hälfte der Strophe hören wir ein auskomponiertes Ritardando oder „Herunterbremsen“: Die syllabischen Viertelfolgen werden seltener, längere Notenwerte überwiegen, zwei Hemiolen fassen je zwei Takte zu einer

metrischen Einheit zusammen. Dann – wir haben inzwischen von der Grundtonart gis-Moll bis in den Bereich der B-Tonarten hinüber moduliert – kommt die Sechzehntelbewegung abrupt zum Stillstand, ein neues, chromatisches Seufzermotiv erscheint im Klavier, die Singstimme verlässt das Cantabile und deklamiert den Fragevers *plus lent* und *ad libitum* in einer Art Rezitativ.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line is marked "Plus lent" and "p ad libitum". The lyrics are: "- re Quoi! nul-le tra-hi-son?". The piano accompaniment features a chromatic motif in the right hand and a more active bass line. The key signature is G minor (one sharp, two flats).

### Beispiel 30 Claude Debussy: *Ariettes oubliées* II, Ausschnitt

Ein Verweis auf den Wagnerschen Deklamationsgesang ist vielleicht nicht ganz aus der Luft gegriffen: Im Jahr der Veröffentlichung der *Ariettes oubliées* reiste Debussy nach Bayreuth; die Wagner-Rezeption hatte im Frankreich der 1880er Jahre, wie Theo Hirsbrunner nachweist, schon geschmacks- und formprägende Wirkung.<sup>180</sup> In jedem Fall zeigt der radikale Wechsel von Tonalität, „Aggregatzustand“ der Begleitung, Stimmgebung und -gestus eine Vertonungspoetik, die sich der Ausdeutung des Wortes verpflichtet fühlt: nicht sublimiert in autonome musikalische Phrasierung und nicht ausschließlich in einer übergeordneten atmosphärischen Gestaltung, sondern hier und jetzt, Wort für Wort. Durch diese Direktheit erhält das Lied etwas Opernhafes, weil nicht nur eine Befindlichkeit verhandelt, sondern ein quasi-realistischer Sprechakt inszeniert wird.

<sup>180</sup> Vgl. Hirsbrunner, Theo: *Debussy und seine Zeit*, S. 135 ff.

DEBUSSY

Il pleu - re sans rai - son Dans ce cœur qui sé - cœu - re

Detailed description: This is the musical score for Debussy's setting of the poem. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Il pleu - re sans rai - son Dans ce cœur qui sé - cœu - re". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

FAURÉ

Il pleu - re sans rai - son Dans ce cœur qui sé - cœu - re

Detailed description: This is the musical score for Fauré's setting of the poem. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Il pleu - re sans rai - son Dans ce cœur qui sé - cœu - re". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

KŒCHLIN

Il pleu - re sans rai - son Dans ce cœur qui sé - cœu - re

Detailed description: This is the musical score for Kœchlin's setting of the poem. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Il pleu - re sans rai - son Dans ce cœur qui sé - cœu - re". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

DEBUSSY *ad lib.*

Quoi? Nulle tra - hi - son? Ce devil est sans rai - son.

Detailed description: This is the musical score for Debussy's setting of the poem. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Quoi? Nulle tra - hi - son? Ce devil est sans rai - son.". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

FAURÉ

Quoi? Nul - le tra - hi - son? Mon devil est sans rai - son.

Detailed description: This is the musical score for Fauré's setting of the poem. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Quoi? Nul - le tra - hi - son? Mon devil est sans rai - son.". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

KŒCHLIN

Quoi? Nul - le tra - hi - son? Ce devil est sans rai - son.

Detailed description: This is the musical score for Kœchlin's setting of the poem. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Quoi? Nul - le tra - hi - son? Ce devil est sans rai - son.". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

**Beispiel 31** *Il pleure dans mon cœur* (Paul Verlaine), 3. Strophe –  
Schematischer Vergleich der Vertonungen von Debussy,  
Fauré und Kœchlin

### 1.10.11. „Sprachorientiertes Singen“ der Debussy-Vertonung?

Auf die Gesangspraxis bezogen, zeigt sich anhand unseres Vertonungsvergleiches exemplarisch, dass *sprachbezogen* nicht *sprachähnlich* bedeutet. *Ariettes oubliées* II von Debussy ist von den drei *mélodies* die gesanglich (und übrigens auch pianistisch) weitaus anspruchsvollste: Sie hat den größten Tonhöhenambitus und größere Intervallsprünge als die anderen, verlangt die längsten Atembögen, gut fokussierte tiefe und schwierige leise hohe Töne – kurz, alles, was im Gesang gut und teuer ist. Gleichzeitig ist sie diejenige, die sich der Semantik, der Syntax und dem Affekt der Wörter am meisten unterordnet und daher auch von der Sängerin am meisten von dem verlangt, was ich als „sprachorientiertes Singen“ bezeichne. Hier muss man den Spagat zwischen einem physiologisch-technisch voll präsenten und elaborierten Singen und einer mentalen Gestaltungsintention, die zwar Debussys weit ausgreifenden und diffizilen musikalischen Phrasen, vor allem aber Verlaines Gedicht gerecht wird, das hier als der primäre Bewegungsimpuls fungiert, welcher sich in Debussys Musik (vergleichbar mit einer im Wasser vollführten Bewegung oder einem Lichtstrahl, der in ein Prisma fällt) gleichsam in alle Richtungen fortpflanzt und bricht. Pierre Bernac argumentiert genau gegenläufig: Gerade dadurch, dass Debussy die „geheimnisvolle Legierung von Musik und Dichtung“ und die „Übereinstimmung zwischen der dichterischen und der musikalischen Idee“ so meisterhaft beherrsche, sei es „für die Interpreten ein Leichtes (und gleichzeitig auch ihre Verpflichtung), in erster Linie dem Musiker zu dienen, ohne den Poeten zu verraten“.<sup>181</sup> (Bernac steht hier der interpretatorischen „Übersetzung“ von Agawus Assimilationsmodell nahe. Mary Garden, Debussys erste – und ideale – *Mélisande*, für die er die *Ariettes oubliées* später umarbeitete und von der auch eine vom Komponisten begleitete Aufnahme unseres Liedes aus dem Jahr 1904 existiert, bringt in ihrer unnachahmlichen Art eine ähnliche Einstellung zum Ausdruck, wenn sie schreibt:

---

<sup>181</sup> Bernac, Pierre: *The Interpretation of French Song*, S. 156:

No musician of any nationality (with the possible exception of Hugo Wolf) had greater mastery in creating the mysterious alloy of music and poetry than Debussy. [...] [H]e attained the deepest concordance between the poetic idea and the musical idea. [...] [I]t is easy for the singers (at is also their duty) to serve the musician first, without betraying the poet.

Father also loved poetry, and there we differed, for I can't bear it. A poem makes my mind wander [...]; it has to be put into music before it has any interest for me.<sup>182)</sup>

Bernacs Gedankengang ist nachvollziehbar und umso bedeutsamer, als er von einem der einflussreichsten Interpreten des französischen Liedes stammt. Es scheint mir aber, dass er vor dem Hintergrund einer Interpretationsethik und -ästhetik gelesen und verstanden werden muss, die sich in prononcierter Weise der Gestaltung der Worte verpflichtet fühlte. Wenn Bernac schreibt, dass „Interpreten [...] zu oft darum ringen müssen, die Ehe zwischen Wort und Musik natürlich und aufrichtig erscheinen zu lassen“<sup>183</sup> und sich bei Debussy, sinngemäß zusammengefasst, endlich der Vokaltextrur der Komposition voll anvertrauen können, da sie das Gedicht in einzigartiger Weise in sich enthält, so geht er von einem Interpretinentypus aus, der sich im Regelfall dem Gedicht und der autonomen Sprachgestaltung hoch verpflichtet fühlt. So ist für Bernacs eigenes Singen weniger ein besonders reiches oder auffallendes Instrument als vielmehr die nuancierte Diktion und die Verbindung von Wort und Klang charakteristisch<sup>184</sup>; in seinem Manual schreibt er gleich auf den ersten Seiten:

Obviously the literary text deserves the same care, the same scrupulous accuracy, in short the same respect that is demanded by the musical text. [...] [T]he poetic text must be perfectly intelligible. This is a matter of elementary politeness to the listener, and of fundamental honesty to the poet. [...] In vocal music, the sonority and the rhythm of the words are an integral part of the music itself. The word is itself a musical sound.<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> Garden, Mary / Biancolli, Louis: *Mary Garden's Story*, S. 255

<sup>183</sup> Bernac, Pierre: *The Interpretation of French Song*, S. 156:  
This [the concordance between poetic idea and musical idea] for the interpreters is beyond price; too often they have to fight to make the marriage of words and music appear natural and sincere. In Debussy's work there is no problem [...].

<sup>184</sup> Jürgen Kesting schreibt über Pierre Bernac:  
Seine Stimme, so sagte er 1977 in einem Interview [...], sei nie gut gewesen; sie braucht, in der Tat, den erworbenen Geschmack. [...] [E]r hat zeitlebens gewusst und gezeigt, daß die größten Sänger diejenigen sind, die nicht unbedingt beweisen wollen, daß sie eine Stimme haben, sondern die Fähigkeit besitzen, Töne zum Sprechen und Worte zum Klingen zu bringen.  
(Kesting, Jürgen: *Die großen Sänger*, S. 1012 f.)

<sup>185</sup> Bernac, Pierre: *The Interpretation of French Song*, S. 3

### 1.10.12. Ein Interpretationsvergleich

Ein kurzer Interpretationsvergleich mag die Widersprüche aufklären. Die als Dokument immens wertvolle Aufnahme aus dem Jahr 1904 mit Mary Garden und Claude Debussy am Klavier möchte ich hier nur „außer Konkurrenz“ erwähnen; ich fühle mich außerstande, etwas über sie zu sagen – zu fremd und antiquiert ist nicht nur die Aufnahmequalität, sondern auch die Art des Musizierens meinen heutigen Ohren, zu willkürlich scheinen mir Tempi und Rubati, zu gewöhnungsbedürftig ist mir die eigenwillige Intonation (und die vielen von unten angesungenen Töne) der Sängerin. Interessant ist immerhin, dass Debussy die Regen-Sechzehntel fast als Tremolo „außer Tempo“ spielt und die Rezitativpassage sehr langsam und sehr „gesungen“ gestaltet wird. (Ansonsten habe ich das Gefühl, dass mir hier in einer Sprache, die mir vage bekannt vorkommt [die ich als Kind einmal beherrscht habe?], etwas erzählt wird, das ich nicht mehr verstehen kann.)

Werfen wir einen Blick auf drei neuere Aufnahmen: Ganz bewusst habe ich durchwegs hochprofessionelle Darbietungen anerkannter Künstler(innen) gewählt, die nicht gegen die Partitur verstoßen und in Aufnahmequalität, Klarheit und Virtuosität des Klavierspiels, Stimmtimbre und -beherrschung sowie Textverständlichkeit höchsten Ansprüchen genügen. Sandrine Piau, die einzige Französin unter den drei Sängerinnen, hat die *Ariettes* mit dem belgischen Pianisten, Cembalisten und Dirigenten Jos van Immerseel aufgenommen.<sup>186</sup> Vielleicht tut die prononciert klare und „nahe“ Aufnahme das Ihre dazu, aber schon im Vorspiel klingt das Klavier nicht *triste et monotone* und auch keinesfalls *pianissimo*, sondern eher hart und dynamisch inhomogen; die Melodielinie der linken Hand wird leicht *crescendiert*. So etabliert sich in meiner lauschenden Imagination kein trister *ennui*, sondern eher eine Atmosphäre nervöser Irritation, die auch der Sängerin einen Rahmen vorgibt, innerhalb dessen sie ihre Gestaltung einrichten muss. Sie spricht die Konsonanten auffallend plastisch aus, oft auch mit „Nachdruck“ des Stützapparates – dies wird bei Expositivlauten und dem [s]-Phonem (s, ç, einige c) besonders deutlich. Solcherart „nachgedrückte“ Konsonanten führen für

---

<sup>186</sup> *debussy. mélodies*, veröffentlicht 2003 bei *naïve*

gewöhnlich, und auch in diesem Fall, zu leichten Dynamik- und Vibrato-Schwellern auf dem nachfolgenden Vokal<sup>187</sup>, weil die Stütze erst mal „Dampf ablassen“ und sich neu auf den Vokal einstellen muss. Dadurch wird der Deutlichkeit der Diktion ein Stück weit die Homogenität der Linie geopfert; dies ist in unserem Lied besonders relevant, da außer einer einzigen jede Phrase mit einem Legatobogen überspannt ist. (Zudem ist fraglich, ob damit der Textdeutlichkeit wirklich gedient ist; siehe dazu auch das Kapitel *Timbre, Erotik, Roland Barthes und die Schönheit der „sprechenden“ Singstimme.*) Bei mir stellt sich die Assoziation her, der musikalischen Linie werde die Phonetik der Sprache aufgepfropft; die beiden Instanzen stünden miteinander in Konkurrenz und gingen eine nur oberflächliche Verbindung ein.

Gesangstechnische Pragmatismen wie die Vokalmodifikation der (zugegebenermaßen äußerst schwierigen) Stelle „*qui pénètre*“ vom *i* beinahe zu einem *a* verstärken diesen Eindruck. Dort, wo die Sängerin auf die Überartikulation der Konsonanten verzichtet – etwa bei der gesangstechnisch ebenfalls schwierigen Stelle *ce deuil* am Ende der dritten Strophe –, ist der Effekt sofort ein anderer: Hier höre ich ein Einswerden von musikalischem Wollen und Sprachgestaltung. Das Wort *deuil* (Trauer) ist auch so ausreichend verstehbar, und darüber hinaus wird der Oktavsprung von *ce* zu einer musikalisch-rhetorischen Geste, während der ruhig flutende hohe Ton die phonetische Gestalt des Wortes transzendiert und die ihm innewohnende goldene Melancholie nicht nur erzählt, sondern *verkörpert*.

Die Sängerinnen der folgenden beiden Aufnahmen stammen aus den USA; anders als Sandrine Piau haben sie also nicht den Vorteil, in ihrer Muttersprache zu singen. Der Autor und Gesangspädagoge Richard Miller gibt dem Unbehagen angesichts überproportionierter und den Sinnzusammenhang störender Interpretationsdetails so Ausdruck:

---

<sup>187</sup> Dieses Phänomen wird in Sänger(innen)kreisen wegen seiner dynamischen Kurve liebevoll als *Wurst* – in Österreich auch als *Knackwurst* oder *Schwammerl* – bezeichnet. Die Assoziation mit der Form einer Wurst gibt es auch im Englischen. So schreibt Richard Miller: „[T]he vocal sausage-maker gives us words, not sentences; notes, not phrases.“ (Miller, Richard : *On the Art of Singing*, S. 101)

Distortion of the music by putting on it one's personal stamp, in „underscoring“ each nuance, is just as disturbing as monotonous vocalization.<sup>188</sup>

Geradezu der Gegenentwurf dazu ist Sylvia McNairs Darbietung.<sup>189</sup> Roger Vignoles spielt das Vorspiel mit regelmäßigen, fein pedalisierten Sechzehnteln, und rollt einen satt timbrierten und fein ziselierten impressionistischen Teppich aus, auf dem die Stimme der Sopranistin sich sicher und stabil mit gleichmäßigem Vibrato und einem Timbre, das zwischen Tonkonzentration und -rundung sowie zwischen den Stimmregistern fast ideal ausgeglichen ist, erhebt. Im Grunde erfüllt sie Bernacs Anweisung, man möge sich zuvörderst an den Komponisten halten und ihm Genüge tun, da er das Gedicht bereits perfekt „inszeniert“ habe: Zwar artikuliert sie den Text – von einigen, in einer Fremdsprache wohl lässlichen Fehlern abgesehen – phonetisch meist verständlich, nähert die Linien ansonsten aber nonchalant einer sich selbst genügenden Vokalise an. (Dort, wo sie nicht umhin kann, sich auch zu den Worten irgendwie zu verhalten – bei der Rezitativpassage *Quoi! nulle trahison?...* – nimmt sie Zuflucht zu einer etwas flachen, gehauchten Tongebung, die mir persönlich unangemessen gespielt-naiv erscheint.) Beim Zuhören wird für mich gerade das Timbre der Stimme, anfangs Quelle des Genusses, nach und nach zum Problem, weil es keine Beziehung zur Sprache aufnimmt, weder einzelne Wörter färbt, noch sich auf Sinnzusammenhänge bezieht oder eine übergeordnete Atmosphäre erzeugt. Selbst die Intonation höre ich als zwar in einem professionellen Sinn „richtig“, aber selbstgenügsam und nicht auf die Harmonik und die Musiksprache Debussy bezogen. Der Klang bleibt einem abstrakten Schönheitsideal verpflichtet; damit geht die Stimme auch mit einer Musik wie dieser, die bei aller Ästhetisierung und Sublimation im Grunde sprachgeneriert ist, eine nur oberflächliche Verbindung ein. Anstelle des bei Sandrine Piau so gelungenen *deuil* höre ich hier nur einen – übrigens ausnahmsweise auch gesanglich nicht ganz untadeligen (von unten angesungenen und etwas angespannt vibrierten) – Ton, der nichts erzählt und der verlustfrei in jede Vokalkomposition jedweden Inhalts vom 17. bis zum 20. Jahrhundert eingepasst werden könnte. Eine Art der Ausführung, die nur die

---

<sup>188</sup> Miller, Richard : *On the Art of Singing*, S. 113

<sup>189</sup> *Rêveries. mélodies françaises*, Philips 1997

Partitur befolgt, sich aber jeder eigenständigen Gestaltung des Gedichts (begriffen als eine durch den Notentext hindurchscheinende, zumindest partiell unabhängige Entität) verweigert, halte ich für keine ausreichende Erschließungsstrategie in diesem Musikgenre (ich kann mir auch nicht vorstellen, dass Bernac es so gemeint haben kann).

Der Pianist Dalton Baldwin nahm im Laufe der 1970er und 1980er Jahre das gesamte Liedwerk von Claude Debussy, Gabriel Fauré, Francis Poulenc, Maurice Ravel und Albert Roussel mit verschiedenen Sänger(inne)n für die EMI auf. Auf der zweiten CD des Debussy-Albums findet sich der Zyklus *Ariettes oubliées*, gesungen von Frederica von Stade, die ansonsten bei keiner der Gesamtaufnahmen mitwirkt. Dalton Baldwin beginnt das zweite Lied fast „neutral“, mit rhythmisch und dynamisch gleichförmigen Sechzehnteln, vergleichsweise viel Pedal und einem kaum phrasierten Motiv der linken Hand, dessen metrische Ambiguität dadurch intakt bleibt. Mir hilft seine Gestaltung, den Eingang in die graue Monotonie zu finden, die gleichzeitig Vorder- und Hintergrund des Gedichts bildet.

Frederica von Stade nimmt diese Atmosphäre auf, indem sie die wiederholte Geste des Anfangs mit der Terz *gis<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>* mit wenig Vibrato singt und erst beim Wort *ville*, wenn Harmonik und Phrasierung in Bewegung kommen und ein metrischer Puls sich abzuzeichnen beginnt, die Stimme ausschwingen lässt. Darüber hinaus gelingt es ihr, die [œ]s und [ø]s der ersten beiden Verse so zu färben, dass sie sich (durch eine Formantannäherung?) an Register und Textur des Klaviersatzes in einem gemeinsamen Farbton anpassen. Die Artikulation der Einzelphoneme ist für das Verständnis der Wörter knapp ausreichend, aber nicht mehr. Dafür höre ich die *Gesangslinien* als durchgehend eloquent, auf die metrische Platzierung der sinntragenden und/oder affektiv aufgeladenen Worte ebenso Bezug nehmend wie auf den harmonischen Kontext und die Farbmischungen des Klaviersatzes. (Als in dieser Beziehung besonders gelungen erscheinen mir zum Beispiel die Passagen *pénètre mon cœur, par terre et sur les toits, Ô le bruit de la pluie* oder der letzte Vers.)

Sie vermittelt mir darüber hinaus den Eindruck, eine übergeordnete Dramaturgie zu verfolgen und sowohl den Zügel der musikalischen als auch jenen der verbalen Narration fest in der Hand zu haben. Gleichzeitig aber ist sie in der Lage,

Töne und Phrasen „loszulassen“ und von der fein nuancierten Klanglichkeit und Teiltonkonzentration des Klavierklangs von Debussy/Baldwin tragen zu lassen. Bei *Quoi! nulle trahison?...* verändert sie Klang und Tonfall nur geringfügig, lässt dadurch die veränderte Textur der Komposition für sich sprechen und entgeht der Gefahr einer aufgesetzten Theatralisierung der Passage. *Ce deuil est sans raison* übersetzt das elegisch-apathische Erstaunen des Subjekts in Klang und Phrasierung; die Klangstruktur der Sprache, die beinahe instrumentale Präzision der Portato-Töne und die in den harmonischen Kontext eingeschmiegte Intonation erschaffen für mein Ohr das Bernacsche Amalgam von Sprache und Musik neu. Das Ergebnis ist nicht als bloße Summe von Sprache und Musik zu erklären; ein Drittes entsteht, das vielleicht die autonome Lied-Zone im „Konfluenzmodell“ von Kofi Agawu ist.

Es zeigt sich, dass in vielen Stücken des hier besprochenen Repertoires weder ein überwiegend sprachorientiertes Singen – wie es das „Pyramidenmodell“ und die Vokalt Texturen des frühbarocken *recitar cantando* bzw. Lieder wie *Wer rief dich denn?* von Hugo Wolf oder *En sourdine* von Claude Debussy nahelegen – noch ein schwerpunktmäßig musikorientiertes Singen, entsprechend dem Assimilationsmodell und den oben zitierten, etwas missverständlichen Ausführungen von Pierre Bernac, angemessene Erschließungsstrategien sind.

Möglicherweise besteht der springende Punkt nicht darin, in welchem Ausmaß man sich als Liedinterpret(in) dem Dichter oder der Komponistin verpflichtet fühlt, sondern inwieweit es einem gelingt, den jeweiligen Grad und die Wesensart der Stilisierung, Sublimierung oder „Übersetzung“ der Sprache durch die Musik zu begreifen und zu *verkörpern*. Wenn es einem also gelungen ist, gewissermaßen die Brille des Komponisten aufzusetzen, ist es gewiss legitim und wichtig, in einem nächsten Schritt die Komposition wieder auf die Sprache rückzubeziehen und seine eigenen Vorstellungen von der Gestaltung des Gedichts in Beziehung zur Musik zu setzen, anstatt die Vermittlung von Sinn, Aussage und „Musikalität“ des Textes einfach zu ignorieren oder auf die Komposition abwälzen zu wollen.

## 1.11. Musik- oder klangorientiertes Singen

### 1.11.1. Gustav Mahler, Richard Strauss

Edward F. Kravitt zitiert aus einem 1911 geführten Gespräch mit Gustav Mahler, in welchem dieser (offenbar in Bezug auf die Lieder Hugo Wolfs) musikalische Themen, Themenentwicklung und -verarbeitung anstatt „De-kla-mation“ (Mahler habe hier bei jeder Silbe den Handrücken in die Handfläche der anderen Hand geschlagen) gefordert habe.<sup>190</sup> In der Tat ist in vielen Liedern Gustav Mahlers das Verhältnis von Sprache und Musik ein äußerst indirektes: Sie kommunizieren gleichsam von entgegengesetzten Enden eines weiten Raumes über eine große Distanz miteinander. Die Musik ist zwar von den Worten inspiriert, findet aber eine eigene, unabhängige Logik in sich. Die Phrasenformungen enthalten Reste von sprachgenerierten „Mottos“ (wie etwa der titelgebende Kehrreim in *Um Mitternacht* nach Friedrich Rückert), sind aber meist weitgehend unabhängig von der Prosodie und dem punktuellen Wortsinn; allein die oft starke Dehnung der Silben und die häufige Melismatik stellen eine große Ferne zu einem sprachähnlichen Tonfall her und machen mitunter durch die große Entfernung der einzelnen Satzglieder das sinnerfassende Verstehen syntaktischer Zusammenhänge schwierig. Im Gegensatz zu den Liedern Wolfs, Debussys und anderer Komponisten des Fin de siècle ist es bei den meisten Mahler-Liedern vorstellbar, dass sie ihre inhärente Sinnhaftigkeit behalten, wenn der Vokalpart von einem Instrument gespielt würde. (Mahler selbst hat das *Wunderhorn*-Lied *Des Antonius von Padua Fischpredigt* – obwohl eines der noch am ehesten sprachgenerierten in seinem Œuvre – in dritten Satz seiner II. Symphonie rein instrumental paraphrasiert.)

Friedrich Rückerts Gedicht *Ich atmet' einen linden Duft* weist auf den Impressionismus voraus: Erzählt wird eigentlich nur, dass der/die Erzähler(in) von der bzw. dem Geliebten ein Lindenreis geschenkt bekommen hat, das nun im Zimmer steht und duftet. Alles andere ist Klang, Assonanz, Wortspiel – der Ge-

---

<sup>190</sup> Kravitt, Edward F.: *The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Lied*, S. 28

nuss, das Wohlgefühl, die Liebe und Zärtlichkeit werden eher „musikalisch“ suggeriert als erzählt. Stephen Hefling vergleicht das Gedicht mit alter persischer und türkischer Lyrik, die der Dichter gut gekannt habe, und spricht von einer opalisierenden Qualität, die zwischen Sinnlichkeit und Spiritualität schwebt.<sup>191</sup> Gustav Mahler vertont die Worte fernab jeder Deklamation in kreisenden Legatophrasen, welche (vorausgesetzt, das Lied wird von einem Mezzosopran in der notierten Oktavlage gesungen) sich mit den im selben Register sich schlängelnden Linien des Orchesters bzw. Klaviers gegenseitig zärtlich umschlingen.

GESANG. *Sehr zart und innig. Langsam. durchaus pp*

PIANO. *ppp* *pp*

Ich at - met' ei - nen lin - den

Duft! Im Zim - mer stand

*pp* *pp*

*sempre pp e legatissimo*

ein - Zweig - der Lin - - de,

*pp*

<sup>191</sup> Hefling, Stephen E.: *Song and symphony (II)*, in Barham, Jeremy (Hg.): *The Cambridge Companion to Mahler*, S. 110

ein An - ge - bin - de von lie - ber

Hand. Wie lieb - lich war der

*poco cresc.* *p*

Lin - den - duft!

*dim.* *pp* (*zart*)

**Beispiel 32** Gustav Mahler: *Ich atmet' einen linden Duft*, aus *Rückert-Lieder*  
(Klavierfassung, Anfang)

Das Gedicht wird von der Musik so weit absorbiert, „übersetzt“ und neu geschaffen, dass mir hier eine Betrachtung durch die Brille des Assimilationsmodells von Kofi Agawu bzw. Suzanne Langer (siehe Seite 118 f. bzw. Anmerkung 166) gerechtfertigt erscheint. Ich möchte daher für dieses und ähnliche Stücke eine interpretatorische Herangehensweise zur Diskussion stellen, die sich wirklich fast ausschließlich der Musik verpflichtet sieht, den Text zwar kennt und als Basis der Annäherung an das Lied heranzieht, dann aber auf eine eigenständige, „expressive“ Gestaltung des Gedichts verzichtet und sich ganz mit der vokalen Textur der Mahlerschen Phrasen verbindet. (Eine vergleichbare Erschließung kann auch bei der – im vorigen Kapitel besprochenen – Vertonung von Verlaines

*Il pleure dans mon cœur* durch Charles Kœchlin möglicherweise zielführend sein.)

Eine Art der Sprachausdeutung, die punktuell auf einzelne Worte des Gedichts Bezug nimmt, eigene (sprachlich motivierte) Akzente platziert und die eigene Vorstellung der prosodischen Kurven zur Vertonung in Beziehung setzt – kurzum, eine Herangehensweise, die für große Teile des Liedrepertoires angemessen und notwendig ist –, würde hier die diffizile Fusion von Sprache und Musik, die in einer entrückten Zone der Abstraktion stattfindet, nur stören und etwas aufdringlich Kleinteiliges und „Grobstoffliches“ hinzufügen. Die über rein spiel- und gesangstechnische Fragen hinausgehende Wahl angemessener mentaler Erschließungskonzepte scheint mir einer der Gründe zu sein, warum es so oft vorkommt, dass Sänger(innen) in Stücke, die ihnen stimmlich eigentlich liegen müssten, nicht hinein finden, sie nur oberflächlich „exekutieren“, ihnen die spezifische „Sprache“ der Wort-Ton-Fusion jedoch fremd bleibt. (Ob und wieweit eine Interpretation gelingt, ist natürlich immer auch eine Frage individuellen Geschmacks und persönlich formulierter Qualitätskriterien.)

Wenn im zweiten Satz aus dem *Lied von der Erde* die Singstimme im Geflecht mit dem Orchester als Cantus firmus fungiert, würde eine Interpretation, welche die Sprachsemantik und die Lautbildung der Worte allzu sehr prononciert, zu einer larmoyanten (und eitlen) Störung des Gesamtgefüges geraten. Das *Weinen* und die *Einsamkeit* stellen sich hier durch Harmonik, Stimmführung (insbesondere die expressiven Kantilenen von Oboe und Horn) und Klangfarben her; das Gedicht ist ganz und gar in der Musik assimiliert. Der Gesang kann zu dieser Wirkung beitragen, indem die Worte zwar klar artikuliert werden (um auch dem Publikum eine hörende Verbindung von sprachlicher und musikalischer Form zu ermöglichen), man aber ansonsten die Linie so klar und beinahe „kühl“ wie möglich gestaltet. Das Weinen und die Einsamkeit sind sozusagen als wichtige Bestandteile in den Werkstoff eingegangen, aus dem die Komposition an dieser Stelle gebaut ist; jetzt aber sind sie in dieser aufgegangen und haben eine andere, nicht mehr direkt sprachlich gestaltbare Existenzform gefunden.

The image shows a musical score for Gustav Mahler's 'Der Einsame im Herbst' from 'Das Lied von der Erde'. The score is in G minor and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Ich wei - ne viel in mei - nen Ein - sam - kei - ten.' The piano part has dynamic markings like 'p', 'f', 'molto espress.', and 'senza legato'.

**Beispiel 33** Gustav Mahler: *Der Einsame im Herbst* aus *Das Lied von der Erde*, Ausschnitt (Klavierauszug)

Eine vergleichbare Vertonungstechnik findet sich im Spätwerk von Richard Strauss, der in seinen Opern über weite Strecken eine individuell weiterentwickelte Variante des Wagnerschen Deklamationsgesangs einsetzt. In den *Vier letzte[n] Lieder[n]* schwingen sich weite melodische Bögen auf, die zur Sprache einen weit weniger direkten Bezug haben als in Strauss' früheren Kompositionen. Aufschlussreich ist ein Blick auf die erste Gedichtstrophe des vierten Liedes *Im Abendrot* auf ein Gedicht von Joseph von Eichendorff.



Eine völlige Assimilation des Gedichtes durch eine eigenen Gesetzen gehorchende musikalische Form findet nicht statt; insbesondere die Harmonik nimmt auf die Bedeutung einzelner Wörter (*Not, Freude, ruhen*) Bezug und gliedert in fast klassizistisch anmutender Weise die Syntax: Der erste (grammatikalisch in sich geschlossene) Teil des Satzes beginnt auf der Tonika, durchläuft eine typisch Strausssche erweiterte Kadenz, die über die Mediante und die Moll-Subdominante zur Tonika zurückkehrt; der zweite Teil wendet sich ganz „klassisch“ über die Doppeldominante zur Dominanttonart. Wie in den Mahler-Beispielen rettet sich ein Echo der Prosodie in die Gestaltung der Gesangslinie hinüber, indem der Betonungsgrad der Einzelsilben in der Vertonung in Länge und Melismatik „übersetzt“ wird. Hier nehmen gerade diese Bezüge der Sängerin die Last der Wortausdeutung von den Schultern. Atmosphäre, Affekt, Semantik und Syntax des Eichendorff-Gedichts werden gesintert in einen goldglänzenden Orchesterklang, über dem souverän die instrumental konzipierten Gesangslinien ihre Flügel erheben. Wie in einem Jugendstil-Gemälde sind alle menschlichen Befindlichkeiten in Pose, Symmetrie und flächige Ornamentik übersetzt. Wenn es hier so etwas wie „Tiefe“ gibt, so geht sie in der satt leuchtenden Oberfläche auf, die zuallererst so vollkommen wie möglich realisiert werden muss. Nicht ohne Grund sind (seit der posthumen Uraufführung unter Wilhelm Furtwängler mit den überlebensgroß anmutenden Atembögen und der gleichmäßig golden strömenden Stimme von Kirsten Flagstad) für diesen Zyklus vor allem jene Sängerinnen besonders gefragt und erfolgreich gewesen, die für ihr kostbares Stimmtimbre, ihre souveräne Atemführung und eine „instrumentale“ Qualität des Singens, aber nicht unbedingt für eine plastische Sprachgestaltung berühmt waren: Gundula Janowitz, Kiri Te Kanawa, Renée Fleming. (Dass andererseits die Fähigkeit zur expressiven Wortausdeutung, sofern man sie dem jeweiligen Kompositionsstil anzupassen weiß und sie sich mit der oben beschriebenen Stimmcharakteristik paart, zumindest kein Hindernis sein muss, zeigt die Aufnahme mit Jessye Norman unter Kurt Masur.<sup>192</sup> In der ebenfalls als „Klassiker“ geltenden Aufnahme unter George Szell mit Elisabeth Schwarzkopf<sup>193</sup> ist mir persönlich der Gesang

---

<sup>192</sup> Philips, 1983

<sup>193</sup> EMI, 1966

schon zu betulich, konsonantenlastig und kurzatmig, um die morbid-schwelgerische Patina des vierten Liedes in meiner lauschenden Imagination entstehen zu lassen.)

### 1.11.2. Musikorientiertes Singen in älterer Musik

Der Akt der künstlerischen Sublimierung und Assimilation eines sprachlichen Textes in eine musikalische Form (und damit eine tendenzielle Dominanz der Musik) hat historische Vorbilder, ja, es scheint mir, dass immer wieder Perioden hoher Stilisierung und Assimilation mit Phasen der direkten Wortausdeutung (und tendenziellen Unterordnung der Musik unter Sinn und Struktur der Sprache) sich abwechselten. Natürlich hat dies auch für die Gesangspraxis hohe Relevanz. Es liegt auf der Hand, dass in einer polyphon gearbeiteten Renaissancekomposition, in welcher identische oder sogar unterschiedliche Textpassagen in den einzelnen Stimmen jeweils zeitlich versetzt gesungen werden, eine Sprachgestaltung im Sinne der Vokalmusik des 19. und 20. Jahrhunderts sich von selbst verbietet.





The image shows a musical score for four voices. The lyrics are:
   
 Voice 1: pian - - - go e chi mi sfa - ce
   
 Voice 2: pian - - - go e chi mi sfa - ce
   
 Voice 3: pian - - - go e chi mi sfa - ce
   
 Voice 4: veglie veglio penso ardo pian - - - go e chi mi sfa - ce

**Beispiel 36** Claudio Monteverdi: *Hor che il ciel e la terra* (Petrarca), Ausschnitt (ohne Instrumental- und pausierende Gesangsstimmen)

Es liegt auf der Hand, dass die einzelnen Sänger(innen) nicht so frei agieren können wie in der Monodie; ein gewisses Maß an musikalischer Disziplinierung (rhythmische Synchronizität bzw. Bezogenheit auf ein gemeinsames Zeitraster, gemeinsame Phrasierung und Vibratogestaltung der homophonen Passagen) ist unumgänglich. Anders als in der Renaissancepolyphonie sind es hier jedoch gerade die pathetischen Wortakzente und das „sprechende“ Singen (im Sinne der Unterordnung der Gesangslinie unter Bedeutung und Affekt der Wörter), die der Musik ihre Plastizität und ihren Sinn verleihen.

### 1.11.3. Arie

In der Trennung von Rezitativ und Arie vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert ist die Arie Trägerin von Affekt, Introspektion und Reaktion auf das im vorangegangenen Rezitativ Geschehene oder Verhandelte. Die Arie ist Teil der einflussreichen und stark reglementierten Konventionen der Oper jener Zeit, die auch auf die Kirchenmusik und zum Teil auf das (als musikalische Gattung noch nicht sehr relevante) Lied übergriffen. Sie ist als Gegenstück zum sprach- und dramadominierten Rezitativ das Herrschaftsgebiet der Musik. Die Texte sind literarisch gestaltet, aber meist kurz und formelhaft; sie unterliegen einem Kanon von Typisierungskonventionen.

[M]ost eighteenth-century arias express a single emotion or motivation, or an opposition between two contrasting affects, emotions, or dramatic gestures [...]. Their texts are correspondingly brief and concentrated: a statement of grief, rage, heroic resolve, so forth, whether as a personalized utterance or a sententious generalization.<sup>194</sup>

Die Arie ist die Kehrseite der Aktion, sie ist das, was die Oper aus der vergehenden Zeit des Dramas heraushebt. Tatsächlich vergeht die Zeit, in der Arien gesungen werden, in der Konzeption des 18. Jahrhunderts, bezogen auf die „Echtzeit“ der Handlung, meist nicht. (Cotticelli/Maione nennen die Zeit, die in den Rezitativen vergeht, „realistic time“, und jene der Arien „a psychological, internalized time“.<sup>195</sup>) Sie ist ein Innehalten, eine Innenschau, ein Kontemplieren, das im Genre der Oper notwendig ist, um die Welt wieder ganz zu machen, um Innen und Außen in Balance zu halten. Ezra Pounds Definition des poetischen „image“ kommt mir in den Sinn: die Kristallisation von Gedanken und Befindlichkeit eines Moments:

An „image“ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. ... It is the presentation of such a „complex“ instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.<sup>196</sup>

In diesem Sinn verstanden, steht die Arie nicht nur außerhalb der Zeit, sondern auch außerhalb einer theatralen Situation, welche die Illusion von Realität vermitteln soll. Der Sprechakt der/des Singenden ist in den meisten Fällen kein realer innerhalb der dramatischen Situation, sondern ist ein auf acht Minuten gedehnter Gedanken- oder Emotions-„Blitz“; die Worte richten sich an die Sängerin selbst, an Gott, gewissermaßen auch an das Publikum.

James Webster listet eine Reihe von prototypischen Arienformen auf, die sich durch Gesellschaftsklasse des singenden Charakters, die Grundemotion,

---

<sup>194</sup> James Webster: *Aria as drama*, in: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, S. 26

<sup>195</sup> Cotticelli, Francesco / Maione, Paologiovanni: *Metastasio: the dramaturgy of eighteenth-century heroic opera*, in: *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, S. 78

<sup>196</sup> Zitiert nach Kayman, Martin A.: *Ezra Pound and the „Image“ – Problematic & Technique*, S. 300.

Vgl. auch Rippl, Gabriele: *Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte*, S. 198

die dramatische Situation und die musikalische Form definieren.<sup>197</sup> Sie verhandeln „affections and contemplation“ und sind meist „highly formalized and expressed symbolically or allegorically through comparisons, aphorisms, syllogisms, and descriptions“.<sup>198</sup> So kunstvoll die Arientexte auch sein mögen (die eben zitierte Beschreibung bezieht sich auf die Dichtungen des einflussreichsten Librettisten des 18. Jahrhunderts, Pietro Metastasio), die Musik bemächtigt sich ihrer und spielt ihre vorübergehende Hegemonie hemmungslos aus: Die Wörter und Sätze werden zerteilt, in Teilen und als Ganzes viele Male wiederholt, sie werden verlängert, verkürzt und um *sis* und *nos* (als Scharniere für Wiederholungen) erweitert; kurz, sie werden so lange durch den Fleischwolf der musikalischen Form gequetscht, bis von ihrem Gehalt und ihrer Form nicht mehr viel übrig bleibt. Dies gilt natürlich nicht nur für die italienische Oper: In Händels englischsprachigen Oratorien etwa unterscheidet sich die Singstimmenbehandlung nicht wesentlich von der seiner italienischen Opern, und Bach hat in den Arien seiner Kantaten und Passionen dasselbe Verfahren angewandt – Pierre Bernac erwähnt sie als Beispiel für einen „rein instrumentalen“ Gesang, in welcher die Sängerin von der Gestaltung der Worte entbunden sei.<sup>199</sup>

#### 1.11.4. Unterwegs zur Vokalise

Während die Wiener Klassik einfachere, zum Teil liedhafte, mehrteilige und durchbrochene Arienformen erforscht und ein tendenziell engeres Verhältnis von Wort und Ton vorantreibt und die romantische Oper im deutschsprachigen Raum die Arien in Szenen einbettet, durch *Accompagnati* durchbricht und enger mit dem Verlauf des Dramas verknüpft, hat sich in Italien bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eine Arienform erhalten, die weiterhin die hoch stilisierte, kristallisierte musikalische Geste und die weitgehende Absorption der Sprache in die musikalische Form zum Primat erhob. (Ganz allgemein steht die so genannte Belcanto-Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – insbesondere ihre *seria*-Variante – der hochbarocken Oper und der französischen *Grand Opéra* viel näher als

---

<sup>197</sup> James Webster: *Aria as drama*, S. 30 und 33 ff.

<sup>198</sup> Cotticelli, Francesco / Maione, Paologiovanni: *Metastasio*, S. 78

<sup>199</sup> Bernac, Pierre: *The Interpretation of French Song*, S. 3

den gleichzeitig im deutschen Sprachraum sich entwickelnden Formen, was den Stilisierungsgrad und die Abhängigkeit von Gattungskonventionen betrifft.)

**NORMA**

Ca - sta Di - va, ca - sta Di - va, che i - nar -

- gen - ti que - ste sa - cre, que - ste

sa - cre, queste sa - cre an - tiche pian - te,

**Beispiel 37** Vincenzo Bellini: *Casta diva* aus *Norma* (Libretto: Felice Romani), erster Gesangseinsatz (Klavierauszug)

Über einer schematisierten Begleitung, die ausschließlich aus Akkordzerlegungen besteht und die metrischen Schwerpunkte markiert, spannt sich eine verzierte Melodielinie auf: Die Druidin Norma ruft die Mondgöttin an. Die Worte *Casta diva, che inargenti / Queste sacre antiche piante* (Keusche Göttin, die du diese heiligen alten Pflanzen [Bäume] versilberst) gehen völlig in der instrumental konzipierten Melodie auf: Durch die vielen Wiederholungen und dadurch, dass bei dem Enjambement vom ersten zum zweiten Vers nicht die Syntax des Satzes,

sondern die Versgrenze musikalisch inszeniert wird, ist auch ein sinnerfassendes Rezipieren des Textsinns kaum möglich. Ganz offensichtlich ist Verstehen hier nicht die Priorität: Es geht ausschließlich um die hypnotische Wirkung des virtuoseren Gesangs, dessen Dominanz durch keine konkurrierende Instanz, etwa in Gestalt eines polyphon gestalteten Orchestersatzes oder eines für das Verständnis der Situation wichtigen Textes, in Frage gestellt wird. Nach der ersten Strophe setzt der Chor samt Solobass ein und bringt Normas Verse nochmals, allerdings ebenfalls in einer Weise, die das Verständnis nicht erleichtert und die Worte nicht wichtig nimmt: schematisch-repetitiv wird jede Hebung als Viertel plus überbundener Sechzehntel und jede Senkung als Sechzehntel dargestellt, während der Bass Fragmente einer anderen Textpassage artikuliert und die Solistin eine lange Koloraturkette auf Material aus einem dritten Versausschnitt singt.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "sen - - - - - za". The second staff is a bass line with lyrics: "- va, a noi, deh,". The third and fourth staves are vocal lines with lyrics: "pian - te, a noi vol - giilbel sem.bian - tesen - za nu - beesen - za" and "pian - te, a noi vol - giilbel sem.bian - tesen - za nu - beesen - za". The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

### Beispiel 38 Bellini: *Casta diva*, Ausschnitt (nur Soli und Frauenchor)

Der Text ist hier nur ein Vorwand. Eigentlich wird mit rein musikalischen (primär vokalen) Mitteln Zauber und Faszination erzeugt. Wayne Koestenbaum schreibt von der Lust, die es ihm bereitet, wenn die Sprache von der Musik entthront wird:

Listeners love it when opera dethrones or kills language; the regicide, on these occasions, is the revolutionary, pleasure-seeking penetrated, tickled ear. Opera theory tells us that words master music, but we, in our secret hearts, know music's superiority [...].<sup>200</sup>

Die zumindest rudimentäre Sprachartikulation, die zu den Grundanforderungen professionellen Singens gehört, macht bei einer Komposition wie *Casta*

<sup>200</sup> Koestenbaum, Wayne: *The Queen's Throat*, S. 185

*diva* die Dominanz der Musik nur noch deutlicher: Die Sprache kann nicht anders, als sich der Melodie unterzuordnen. Sie wird aber gleichzeitig, wenn das Unternehmen gelingt, in einem staunenerregenden Prozess erhoben und geht gewissermaßen in einer neuen Existenzform auf.

Susan Rutherford zitiert ein aufschlussreiches zeitgenössisches Konzept zu diesem Thema:

Martha Feldman sees the fragmenting of referential meaning through repetitions and melismatic passages [...] as a primarily sensuous process, designed to „mesmerize“ the spectator, but also one through which words acquired a „new phenomenal, imagistic, and symbolic function.“ Meaning is thus enriched rather than abandoned.<sup>201</sup>

Andererseits gibt es laut Rutherford leidenschaftliche Kritiker(innen), für die – ganz in der Tradition der Florentiner Camerata und von Gluck oder Wagner – die Dominanz der Musik über das Wort als die Wurzel allen Übels darstellen.

Paul Robinson argues that while libretti in a foreign language, ensemble singing and the use of the orchestra all play their part in obscuring text, it is „operatic singing“ itself that „represents the most intractable enemy of intelligibility“. Scholars influenced by Lacan – Poizat, Dola, Abbate – emphasize the psychological fear supposedly engendered by the singing voice’s eradication of the word. For Lawrence Kramer, for example, „overvocalization“ is the „purposeful effacement of text by voice“ which „projects meaning loss as the outcome of a rupture, a wrenching of song beyond the symbolizing terrain of language and even of conception“. The extent of this concert suggests a modern reworking of the ancient distrust of the sirens.<sup>202</sup>

## 1.12. Vokalisieren

Dieser „Argwohn gegenüber den Sirenen“ ist jedoch gleichzeitig die Kehrseite und Abwehr der großen Faszination, die deren Gesang ausgeübt haben muss. Dem Alltagssprechen genau gegenüber liegt am anderen Ende meiner

---

<sup>201</sup> Rutherford, Susan: *Voices and singers*, in: *The Cambridge Companion to Opera Studies*, S. 123

<sup>202</sup> Ebda., S. 122

Systematik von Stimmgebungen die Vokalise. Hier ist die Singstimme als Musikinstrument eingesetzt; es gibt keine Sprache, der Gesang besteht aus Klang und Melodie.

Meist ist auch auf der phonetischen Ebene alles eliminiert, was an Sprache erinnert; hier gibt es allerdings Zwischenformen. Beim Jodeln werden Lautsilben verwendet, die aus Konsonanten und Vokalen bestehen und daher an Sprache erinnern, aber keine Bedeutung haben. Die Phoneme werden anhand ihrer Verwendbarkeit für die Tonfolgen ausgewählt: Konsonanten haben häufig eine so genannte „Hebelwirkung“ bei Sprüngen nach oben; für die tieferen Lagen werde dunkle, für die höheren helle Vokale bevorzugt.<sup>203</sup> (Hier zeigt sich ein aufschlussreicher Unterschied zum Kunstgesang: Dort werden helle Vokale auf hohen Tönen tendenziell vermieden oder als problematisch bewertet. Das liegt wohl vor allem daran, dass der Kunstgesang den Registerbruch, der beim Jodeln so prononciert hervortritt, gerade vermeiden will und daher auch resonatorisch eine konträre Strategie verfolgt.<sup>204</sup>)

Ähnlich verhält es sich mit den Kehrversen vieler Volkslieder, die auf Reihungen von Lautsilben wie „Fallera“ oder „Tralala“ gesungen werden. Im Jazz hat sich mit dem Scat-Gesang eine Vokalisationsform entwickelt, die ebenfalls phonetische Formungen ohne semantische Referenz verwendet und damit eine Inspirationsquelle für viele Vokalkompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geworden ist.<sup>205</sup>

Die Vokalise im Kunstgesang hat insofern einen pragmatischen Aspekt, als sie sich aus Gesangsübungen, die ohne Text auf einen Vokal zu singen waren, entwickelt hat; so manche Vokalise, die den Weg in den Konzertsaal gefunden hat, ist ursprünglich (auch) als Gesangsetüde konzipiert gewesen. Viele namhafte Komponist(inn)en des 18. und 19. Jahrhunderts haben Übungs-Vokalisen

---

<sup>203</sup> Vgl. Baumann, Max Peter: *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomuskologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur 1976, bzw. für den österreichischen Jodler: Deutsch, Walter: *Der Jodler in Österreich*, in: Brednich, Rolf Wilhelm / Röhrich, Lutz / Suppan, Wolfgang (Hg.): *Handbuch des Volksliedes*, München 1975, S. 647- 667

<sup>204</sup> Vgl. auch Sparber, Margarethe / Frank, Friedrich: *Neue klanganalytische Erkenntnisse über das Jodeln aus phoniatisch-gesangspädagogischer Sicht*, in: *Folia Phoniatica et Logopaedica*, Bd. 24/3 (1972), S. 161-168

<sup>205</sup> Vgl. Pressing, Jeff: *Free Jazz and the avant-garde*, in: *The Cambridge Companion to Jazz*, 2003, S. 206

komponiert. Dass sich in Wolfgang Amadeus Mozarts *Solfeggi* KV 393 eine um einen Ton höher transponierte, mit halbierten Notenwerten notierte und leicht ausgezierte, ansonsten aber nur wenig veränderte Version des Solosopranparts im *Christe eleison* der Großen Messe in c-Moll (KV 427) findet, zeigt zweierlei. Erstens: Die Vokalise dient nicht nur dem Erlernen einzelner Aspekte der Gesangstechnik, sondern soll ebenso musikalische „Soft Skills“ wie Phrasierung und musikalische Gestaltung lehren; aus diesem Grund ist die musikalische Qualität der „Etüden“ wichtig. Zweitens aber kann man daraus den Rückschluss ziehen, dass gerade bei kirchlichen Kompositionen, in welchen eine begrenzte Anzahl lateinischer Texte immer und immer wieder vertont wurden, das Verhältnis von Sprache und Musik grundsätzlich anders gesehen wurde als bei Opern oder Liedern. Ein Sprachtext, der bei gelehrten Zuhörer(inne)n als bekannt vorausgesetzt werden kann (und von den übrigen ohnehin nicht verstanden wird)<sup>206</sup>, bedarf keiner Vermittlung mehr. Die Vertonung dient in diesem Fall nicht dazu, die Worte zu transportieren, sondern ist vielmehr eine Art *Kommentar* zu einem etablierten Kanon von Texten. Das Verhältnis von Sprache und Musik ist hier so lose (das Kyrie ist hier natürlich immer ein Extremfall, weil insgesamt drei verschiedene altgriechische Wörter unzählige Male wiederholt werden), dass die klassisch proportionierte Melodie auch als Vokalise ihre Identität und ihren Sinn behält. Dies trifft übrigens auch auf das *Incarnatus* aus demselben Werk zu, das ebenfalls als Sopranarie vertont ist. Hier sind nicht Inhalt, Affekt und Syntax der Worte vertont, sondern das Wunder der Geburt als abstraktes Destillat aus einem Text, den man nicht nur im Wortlaut, sondern auch im Kontext der religiösen Konzeption und in seiner „Vertonungsgeschichte“ mehr als gut kennt.

Nach dem Anfangsmotto „Et incarnatus est“, das noch auf die Sprache bezogen (wenn auch vermutlich nicht im engeren Sinn von ihr generiert) ist,

---

<sup>206</sup> S. auch die Betrachtungen im Zusammenhang mit der *Missa prolationum* von Ockeghem, S. 151

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu  
san - - - - - cto

lösen Text und Musik sich voneinander; der Sopran wiederholt immer wieder „(et homo) factus est“ und löst die Worte in bis zu 14 Takte langen Vokalisen auf.

Es folgt eine lange Kadenz, in denen der Stimme zwar die Silbe *fa* (aus „factus“) unterlegt ist; von diesem Sprachrest als vokalem Feigenblatt abgesehen, gesellt sie sich als viertes zu den obligaten Instrumenten Flöte, Oboe und Fagott in einem vierstimmigen polyphonen Satz.

The image shows a four-part polyphonic cadenza. It consists of four systems of musical notation. Each system has a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (piano). The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written in a single staff. The piano accompaniment features complex, rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and is marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal line is more melodic and features long, flowing lines of music, characteristic of a cadenza. The overall texture is dense and polyphonic.

**Beispiel 39** Wolfgang Amadeus Mozart: *Et incarnatus est* aus der *Missa c-Moll* KV 427, Ausschnitt (Klavierauszug)

Im Gegensatz zu den meisten Arien aus Mozart-Opern ist es bei diesem Stück problemlos vorstellbar, die Singstimme durch ein Musikinstrument zu ersetzen; die Worte sind hier nur noch Anlass und Inspiration, die musikalische Gestalt hat sich von ihnen jedoch völlig emanzipiert und steht unabhängig für sich. (Und es ist gewiss kein Zufall, dass Sylvia McNair, deren Debussy-Interpretation ich in ihrer Indifferenz gegenüber der Sprache als nicht besonders gelungen beschrieben habe [s. Seite 140], gerade dieses Stück in einer Qualität aufgenommen hat<sup>207</sup>, die für mich einen schwer wiederholbaren Standard von Perfektion verkörpert. Die instrumentale Reinheit, Mühelosigkeit und Schönheit ihres Singens nehmen mir hier immer wieder den Atem.)

Einige bekannte Vokalsen tauchen auch tatsächlich im Konzertrepertoire von Instrumentalisten immer wieder auf. Die Kompositionen von Maurice Ravel und Gabriel Fauré, beide unter dem Titel *Vocalise-Étude* (bei Ravel mit dem Zusatz *en forme de Habañera*) in der vom Gesangslehrer Louis Hettich 1906 und

<sup>207</sup> Mozart: *c-Moll-Messe*, English Baroque Soloists / John Eliot Gardiner, Decca 1986

1907 herausgegebenen Sammlung *Répertoire moderne de vocalises-études* erschienen<sup>208</sup>, sind für zahlreiche Instrumente arrangiert worden und scheinen besonders bei Holz- und Blechbläserinnen beliebt zu sein.

Der Faktor der Disziplinierung der Stimme durch das Üben von Etüden steht in einem interessanten Kontrast zu ihrer Befreiung von der (hier buchstäblich gemeinten) Enge der Sprache: Ohne die Verengung des Ansatzrohres beim Artikulieren von Konsonanten kann die Stimme frei strömen. Vokalisieren werden für gewöhnlich auf einem offenen Vokal (*a* oder *o* oder auch eine Mischung bzw. ein neutraler „Unvokal“ zwischen *a*, *o* und *u*) gesungen; der im Kehlkopf produzierte Schall dringt durch eine gleichförmig geöffnete „Röhre“ nach außen. Es kann beim Singenden das Gefühl entstehen, das Singen (und damit gewissermaßen auch der Mensch) befreie und emanzipiere sich; eine Lust am bloßen Tönen sowie eine bestimmte Art von Kraft machen sich breit, ganz so, als könne die Stimme, sonst immer durch die Rücksicht auf Phonetik und Vermittlung von Sprache eingeschränkt, endlich ihre Schwingen voll ausbreiten.

Die 1912 veröffentlichte Vokalise von Sergej Rachmaninow ist das wahrscheinlich bekannteste Stück der Gattung; man hat es neben den Darbietungen einiger berühmter Sopranistinnen vor allem in den instrumentalen Darbietungen von Streichern, etwa Itzhak Perlman oder Mischa Maisky, im Ohr. (Es existiert eine Vielzahl von Arrangements und Transkriptionen, zum Teil vom Komponisten selbst.) Tatsächlich ist die Gesangsstimme in einer Weise gestaltet, die sich in die spätromantische Solostreichermusik gut einfügt:

---

<sup>208</sup> Vgl. Johnson, Graham: *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*, S. 296, sowie Nectoux, Jean-Michel: *Gabriel Fauré. A musical life*, S. 369

The image shows the beginning of the 'Vocalise' by Sergei Rachmaninov. It is a vocal piece with piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the voice line starting with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment also starting with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with a trill marked '(ad lib.)' and the piano accompaniment. The third system shows the final notes of the piece.

**Beispiel 40** Sergej Rachmaninow: *Vokalise* op. 34/14, Beginn

Hier handelt es sich nicht einmal mehr pro forma um ein Übungsstück: Die Vokalise beschließt als vierzehntes Stück eine Sammlung von Liedern. Was ist nun der besondere Reiz daran, die menschliche Stimme als Instrument der Klangerzeugung zu behandeln, oder umgekehrt gefragt: Warum passiert es so selten? Warum sind wir so daran gewöhnt, dass in der Vokalmusik bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts Sprache und Musik so gut wie immer Hand in Hand gehen? Die Antwort liegt möglicherweise in der Zusammenfassung von Susan Rutherford, die ich am Ende des vorangegangenen Kapitels zitiert habe. Die

menschliche Stimme wird als Instrument der Kommunikation betrachtet; Kommunikation findet unter anderem über die Sprache statt. Die vielfältigen Möglichkeiten der Stimme, die über das Vermitteln von Sprache weit hinausgehen, werden zwar akzeptiert und sogar bewundert; es besteht aber offenbar ein Bedürfnis, alle stimmlichen Äußerungen in einen Bezug zur Sprache zu setzen. Ein Singen, das nur noch Klang produziert, kündigt sozusagen die „Kommunikationsvereinbarung“ auf und kann uns bis zu einem gewissen Grad als nicht mehr menschlich (oder außerhalb der menschlichen Kultur) erscheinen, wie ein Laut aus der Natur (oder die Sprache eines Engels).

Rutherfords Assoziation mit der Reaktion auf die Sirenen der *Odyssee* (auch sie haben als halbe Vögel oder Fische etwas Tierhaftes, nicht Menschliches an sich) ist in ihrem Schillern zwischen Faszination, Begehren und Schrecken zutreffend. Solange mit uns gesprochen wird, befinden wir uns noch im Bereich des zwischenmenschlichen Umgangs; wir wissen, wo wir stehen und wie wir reagieren können. Die reine Vokalise ist sich selbst genug; wir können sie nur bestaunen, aber nicht verstehen; wir befinden uns mit ihr innerhalb eines Systems, in welchem wir uns selbst nicht mehr verstanden fühlen; wir können nur hoffen, dass uns durch sie keine Gefahr droht. Oder wie Rainer Maria Rilke es in der ersten seiner Duineser Elegien sagt:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?  
und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich  
verginge von seinem / stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts  
/ als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und  
wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, / uns zu zerstören.  
Ein jeder Engel ist schrecklich.

Die elegische Coda der Rachmaninow-Vokalise verstärkt diese fremdartige Faszination, indem sie die Stimme langsam in immer höhere Lagen aufsteigen lässt, wodurch sie sich von der Sprechlage und der Welt der menschlichen Kommunikation nach und nach entfernt. (Spitzentöne – vorausgesetzt, sie gelingen – haben immer diesen über- oder nicht-menschlichen Aspekt, auch in Nicht-Vokalisieren, s. auch Mary Gardens Beschreibung des hohen C von Nellie Melba, S. 200.)

The musical score is for the end of Rachmaninoff's 'Vocalise' op. 34/14. It is written in G major and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and the piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and 'espressivo' marking. The second system includes dynamics like 'cresc.', 'rit.', and 'a tempo', along with a trill (*tr*) and 'ad lib.' marking. The third system starts at measure 39 with a 'ten. ad lib.' marking. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

#### Beispiel 41 Sergej Rachmaninow: *Vokalise* op. 34/14, Schluss

Richard Strauss hat in seiner drittletzten Oper denselben Stoff behandelt, den Jacopo Peri für die vermutlich erste „Oper“ der Musikgeschichte, *Dafne*, und Heinrich Schütz für *Daphne*, die erste deutschsprachige Oper, gewählt hatten. Die „bukolische Tragödie“ entstand ab 1935 und wurde 1938, am Vorabend des Zweiten Weltkriegs, uraufgeführt<sup>209</sup>, steht also geradezu sinnbildlich für Eskapismus und Weltflucht. Die Titelgestalt, Daphne, ist ein hoher lyrischer Sopran – der

<sup>209</sup> Vgl. Graydon, Philipp: *Opera after Hofmannsthal*, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, S. 142 ff.

von Strauss in seinem Spätwerk bevorzugte Stimmtyp. Sie liebt die Natur und fühlt sich unter den Menschen fremd. Nach Peripetie und Katastrophe – der in Daphne verliebte Gott Apollo hat aus Eifersucht ihren brüderlichen Jugendfreund Leukippos getötet – wird Daphne in einen Baum verwandelt und erlebt damit eine Art Coming-out: Ihr eigentliches, bisher im falschen Leben und im falschen Körper gefangenes Wesen nimmt die ihm angemessene nicht-menschliche Gestalt an. Strauss und sein Librettist Joseph Gregor entwickeln eine lange Verwandlungsszene, in welcher Daphne zuerst ihr Körper – an ihrer Stelle steht der Baum auf der Bühne, die Gesangsstimme ist ab diesem Moment mit „Stimme der Daphne“ bezeichnet – und dann die Sprache abhandenkommt: Als „Baum“ singt sie zuerst noch verständliche Sätze, dann fragmentiert sich ihre Sprache, die nur noch aus einzelnen Wörtern und Ausrufungen besteht. Sie hält die Silben auf immer längeren Tönen, die Pausen zwischen den Wörtern wachsen. Am Ende breitet sich Mondlicht über den Baum Daphne, und seine/ihre Stimme duettiert über einem flächigen Fis-Dur-Weben der hohen Streicher mit der Oboe in einer in sich kreisenden Melodie, in der ihr gemäßen Sprache: als Vokalise ohne Text.

The image shows a musical score for two parts: Oboe and Stimme der Daphne. Both parts are in the key of F major (three sharps) and 3/4 time. The Oboe part (top staff) begins with a melodic phrase consisting of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes. The Stimme der Daphne part (bottom staff) begins with a similar melodic phrase, also featuring a triplet of eighth notes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of three sharps.

**Beispiel 42** Richard Strauss: *Daphne*, op. 82 (Libretto: Joseph Gregor),  
Ausschnitt Finale (ohne Streicher und Harfe)

## 2. Zwei Vokalinterpretationen zwischen sprachorientiertem Singen, musikorientiertem Singen und Rezitativ

In diesem Kapitel folgen zwei Analysen von vokalen Darbietungen auf Tonträger, die ich daraufhin untersuchen werde, welche Mittel hinsichtlich der sprachlichen Artikulation und Gestaltung einerseits, der klanglich-musikalischen Realisation andererseits, und drittens ihrer interaktiven Verflechtung eingesetzt wurden. Die beiden Darbietungen, wenngleich aus anderen Repertoirebereichen, stoßen Diskurse an, die für das deutsche und französische Lied des Fin de siècle zentral sind.

Es geht mir darum, einige Gedanken, Vorlieben, Kriterien und Überempfindlichkeiten in Hinblick auf vokale Erschließungstechniken zur Diskussion zu stellen. Gerade dort, wo die Beschreibungen sehr detailverliebt werden, bin ich mir zudem bewusst, dass es sich um „Moment-Aufnahmen“ handelt und einzelne interpretatorische Entscheidungen der Tagesform, dem Dirigenten bzw. der Pianistin, dem Gesundheitszustand und anderen Faktoren geschuldet sein können. Darüber hinaus sind die beiden Aufnahmen im Studio entstanden, was erstens gegenüber einer Live-Situation stark veränderte Bedingungen für das Musizieren bedeutet; zweitens kann durch die vielen Schnitte der sinnhafte Zusammenhang interpretatorischer Konzeptionen über längere Strecken verlorengehen.

Die Forschung zu aufgenommener Musik hingegen sieht die Aufnahme gleichberechtigt neben der Performance vor Publikum. Nicholas Cook sagt, „that recordings do not so much reproduce musical performances as redefine what performance is“ und dass „recordings play as crucial a role as live performance in [...] identity construction“ der öffentlichen *Personae* von Musiker(inne)n.<sup>210</sup> Roger Heaton sieht eine Studioaufnahme als das Endprodukt eines künstlerischen Arbeitsprozesses ganz eigener Natur, „with the outcome most certainly not a document of a concert performance but something else – an idealised, irreproducible entity, the recording as art object in its own right“.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Cook, Nicholas: *Methods for analysing recordings*, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, S. 244

<sup>211</sup> Heaton, Roger: *Reminder: A recording is not a performance*, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, S. 218

## 2.1. Renata Scotto singt „Un bel dì vedremo“ aus Giacomo Puccinis *Madama Butterfly*<sup>212</sup>

„Un bel dì vedremo“ ist eine der meistgesungenen Puccini-Arien und damit eine der beliebtesten des ganzen Opernrepertoires: ein „Klassik-Hit“, der in kaum einer Operngala fehlt. Die üblichen Ingredienzen fehlen nicht. Ein weiter Melodiebogen spannt sich auf, der eingängig ist (und nachgepiffen werden kann), gleichzeitig aber durch den hohen technischen Anspruch an die Sängerin gleich am Anfang einen Wow-Effekt erzeugt: ohne Vorspiel muss die erste Phrase über einer kammermusikalisch gesetzten Orchesterbegleitung in heikler Übergangslage im Pianissimo angesetzt und weitergesponnen werden; jedes Flackern, jede Unsauberkeit der Intonation oder des Tonansatzes liegen erbarmungslos offen und sind auch für Laien sofort hörbar – andererseits hat eine Sängerin, die diese Schwierigkeiten meistert, ebenso für Jede(n) fühlbar sofort „gewonnen“. Am Ende ist eine große Steigerung komponiert, die zur grandiosen Reprise der Anfangsmelodie durch das Orchester hinführt, die von einem triumphalen Spitzenton des Soprans gekrönt wird. Alles, was in der Oper der Jahrhundertwende gut und teuer ist, wird aufgefahren, und eine stimmlich souveräne Darbietung wird auf jeden Fall mit dankbarem Applaus des Publikums belohnt.

Im Vergleich mit anderen, ähnlich erfolgreichen Arien, wie etwa (um bei Puccini zu bleiben) „Vissi d’arte“ aus *Tosca*, entfaltet „Un bel dì“ zusätzliche Ebenen, die ihm eine weitaus größere Komplexität verleihen. In seinem Spätwerk hat Puccini häufig Genreformen, wie in diesem Fall die der *großen Arie*, zitiert, gleichzeitig aber auch konterkariert oder zumindest aufgeraut bzw. mit kontrastierenden Ebenen unterlegt und sie eng mit der musikalischen Textur der Szenen, in die sie eingebettet sind, verwoben. (Ein Gegenbeispiel ist „Nessun dorma“ aus Puccinis letzter Oper *Turandot*, eine noch beliebtere Wunschkonzert-Arie. Ähnlich wie das vorhin erwähnte „Vissi d’arte“, ist sie ein aus dem Opernakt sauber herauslösbarer Einschub; in ihrer diatonischen D-Dur-Seligkeit wirkt sie auf mich als Fremdkörper im ganztönig-impressionistischen tonalen „Milieu“ der umgeben-

---

<sup>212</sup> Giacomo Puccini: *Madama Butterfly*, Orchestra e Coro del Teatro dell’Opera di Roma / John Barbirolli; Renata Scotto, Carlo Bergonzi, Rolando Panerai. EMI 1966  
Der hier analysierte Ausschnitt ist zu hören unter <https://www.youtube.com/watch?v=eCHY1nT4j88> (zuletzt gehört am 1. August 2014)

den Szene.) Neben Puccinis im Vergleich zu einigen seiner Zeitgenossen weniger experimentellen Musiksprache ist wohl dieses scheinbare Wiederaufwärmen bekannter Formen (und die damit einhergehende Unterstellung einer Anbiederung an das Publikum) der Hauptgrund dafür, dass er in Fachkreisen selten dafür gewürdigt wird, wie souverän er im limitierten Rahmen seiner Musiksprache über seine Mittel gebietet und wie tief er in die Komplexität eines Charakters und der von ihm geäußerten Worte einzudringen vermag<sup>213</sup>.

Die Anfangsmelodie drückt „Un bel dì“ gleichsam den Stempel „Arie“ auf. In der gehen Kantilenen, deklamatorische Passagen, deren kurze, flexible Motivik schnelle Stimmungswechsel ermöglicht, und Parlando-Abschnitten ineinander über. Als Gegenentwurf zur noch beim späten Verdi weitgehend intakten Trennung von Rezitativ und Arie versucht Puccini das punktgenaue Abbilden von Gedanken und Befindlichkeiten durch eine Vokallinie, in der die alten Typologien als erkennbare Topoi zwar weiterleben, aber in ständiger Metamorphose einander abwechseln und durchdringen. Er setzt sich damit nicht nur von der Post-Belcanto-Tradition, sondern auch vom Deklamationsgesang Wagnerscher Prägung deutlich ab. Typisch ist die erste Reprise des Anfangsthemas, in dem das Orchester die Melodie „singt“, während die Stimme sie in ein syllabisches Parlando auflöst. Ob und inwieweit Puccini trotzdem eine zwingende Form gelingt, die sich nicht nur illustrierend am Text orientiert und quasi als formales Feigenblatt in den Rahmen eines Refrains gezwängt wird, wäre Gegenstand einer eigenen Betrachtung, die man auch für viele andere Opern und sonstige Musik jener Zeit anstellen könnte.

### 2.1.1. Inhaltliches

Für die Charakterisierung der Hauptfigur Cio-Cio-San ist das Solo von grundlegender Bedeutung. Wir haben sie in den Szenen davor als eine sehr junge, unterwürfige, freundliche und ihrem Schicksal ergebene Frau kennengelernt. „Un bel dì vedremo“ wurde von Puccini und seinen Librettisten an einer

---

<sup>213</sup> Dietrich Fischer-Dieskau würdigt Puccini treffend und mit einfachen Worten (vgl. *Töne sprechen, Worte klingen*, S. 405/406). Wohl nicht zufällig ist es hier ein Sänger, der die Meisterschaft des Komponisten erkennt.

neuralgischen Stelle im Stück positioniert, um sie zum ersten Mal in einer potenziellen tragischen Größe zu zeigen, die im weiteren Verlauf des Stückes immer prononciertere Züge gewinnt.

Entgegen allem Anschein und aller Wahrscheinlichkeit hält Cio-Cio-San am sicheren Glauben fest, dass ihr amerikanischer Kurzzeit-Ehemann, von dem sie jahrelang nichts gehört hat, eines Tages zurückkehren, sie und das gemeinsame Kind in die Arme schließen und für immer bleiben wird. (Natürlich wird diese Hoffnung enttäuscht; der Ehemann ist in Amerika inzwischen wieder verheiratet. Dies führt zur tragischen Katastrophe im letzten Akt des Stückes, das in der Anlage dem Schema der griechischen Tragödie folgt.) Hier beschreibt sie detailliert und minutiös das imaginierte Wiedersehen vom ersten „Rauchfaden“ des Schiffes, der am Horizont auftaucht, bis zu den zärtlichen Koseworten des Mannes bei der Umarmung; wir verstehen: sie spricht hier etwas aus, das sie sich selbst Tag und Nacht vorsagt und das zu einer fixen Idee geworden ist. Zum Ende der Arie hin inszeniert sie sich selbst als eine in ihrer Beständigkeit und ihrem unbedingten Glauben heroisch liebende Gattin, die den Zweifeln ihrer Dienerin ihr unbeirrbares Bekenntnis entgegenhält. Die Figur erhält dadurch unter ihrer Weichheit einen stählernen Zug, der in seiner unbeugsamen Verblendung etwas Zwanghaftes hat.

### 2.1.2. Die Interpretin

Ich gebe zu, dass mir selbst die Meisterschaft unserer Interpretin lange entgangen ist: durch das für mich ziemlich gewöhnungsbedürftige Timbre und insbesondere die scharfe und enge Höhe irritiert, habe ich nicht richtig zugehört...

Renata Scotto ist ein – vor allem für das italienische Repertoire ungewöhnliches – Beispiel für einen „analytischen“ Interpretinentypus, etwa vom Zuschnitt eines Dietrich Fischer-Dieskau, wenngleich in ihrem Singen für mein Ohr selten die „didaktische“ Qualität des deutschen Kollegen mitschwingt, sondern eine gelungene Synthese von Wissen und Fühlen bzw. eine weitgehend vollständige Übersetzung von analytischem und hermeneutischem Denken in musikalische Intuition, oft mit dramatischem Volleinsatz, darstellt. Ihre Bewunderer loben eben diese Koexistenz von leidenschaftlicher Hingabe und kluger Durchdringung des sprachlichen und musikalischen Textes, während Kritiker ihr kalligraphische Detailverliebtheit nebst stimmlichen Schärfen vorwerfen. Nach meiner eigenen

Wahrnehmung trifft all dies zu. Einerseits höre ich ein überaus komplexes, durchdachtes und durchfühltes künstlerisches Wollen und eine wache und präzise (auch emotionale) Intelligenz, die sie – und das ist selten genug – gleichermaßen der sprachlichen wie der musikalischen Gestaltung angedeihen lässt; andererseits irritiert mich ein problematischer Umgang mit dem eigenen Instrument, dessen Beschaffenheit, Natur und Möglichkeiten hier offenbar nicht zur Basis der künstlerischen Entscheidungen gemacht wurden, sondern dem ein Wille aufoktroiert und ein bestimmtes Ergebnis abgetrotzt wird. Dies trifft am wenigsten in nicht zu hoch liegenden lyrischen Passagen zu, wo sie mit dem Pfund einer gut und sauber ansprechenden, „zeichnenden“ Qualität auch und vor allem im Piano wuchern kann<sup>214</sup>. Dem steht allerdings ein häufiges Überschreiten ihrer stimmlichen Mittel im dramatischen Ausdruck gegenüber, das einer ohnehin nicht berückend timbrierten Stimme im Forte und speziell in der hohen Lage eine schneidende Schärfe und ein unangenehmes Tremolo gibt<sup>215</sup> – auf technischer Ebene ist beides vermutlich ein Indikator für eine Verhärtung oder Versteifung im Stützapparat, der zur Verfestigung und zum Hochstand des Kehlkopfes führte.

Zum Zeitpunkt der Aufnahme hat sie bereits in mehreren großen Produktionen Bühnenerfahrung mit der Rolle der Cio-Cio-San und weiß daher genau, wie und wo im psychologischen Spektrum der Figur sie den Ausschnitt platzieren will<sup>216</sup>. Sie entscheidet sich für eine luzide, klare, fast nüchterne Grundkonzeption, aus der sich das ekstatische Pathos des Schlusses allmählich herauschält.

---

<sup>214</sup> Diese spezifische Klangprägung, die in Vielem an die Stimme von Maria Callas erinnert, aber zum Beispiel auch teilweise das Timbre von Montserrat Caballé charakterisiert (der extreme Gegenentwurf ist etwa das häufig als „wolkig“ oder „wattig“ beschriebene Timbre von Joan Sutherland) ist wohl eine Kombination von Veranlagung (etwa die Form der Stimmbänder und die Kraft und Präzision der Adduktoren an den Stimmlippen), Klangvorstellung und musikalischem Gestaltungswillen; hier ist vermutlich ohnehin schon ein Primärschall vorhanden gewesen, der im oberen Teiltonspektrum sehr reich war, und der dann in der Formung des Ansatzrohres eine weitere Verengung erfahren hat. Vgl. auch die Studie *Membranous and cartilaginous vocal fold adduction in singing* von Herbst/Qiu/Schutte/Švec, in welcher der Zusammenhang der Adduktorentätigkeit mit dem Obertonspektrum des erzeugten Klanges untersucht wird.

<sup>215</sup> Fast alle hier angeführten Aspekte decken sich in Lob und Tadel in fast unheimlicher Weise mit dem Diskurs über Maria Callas, die für Renata Scotto auch ein großes Vorbild war. Das Gegeneinander-Hören der beiden Butterfly-Aufnahmen macht allerdings deutlich, dass die jüngere Sopranistin (sie waren zum Zeitpunkt der jeweiligen Aufnahme etwa gleich alt) über frischere, „gesündere“ stimmliche Mittel verfügt und mit ihnen auch schonender umzugehen vermag.

<sup>216</sup> Dies ist ihr Vorteil etwa gegenüber Mirella Freni, die die Partie in der Aufnahme unter Herbert von Karajan (und später noch einmal unter Sinopoli) singt, sie aber auf der Bühne nie dargestellt

### 2.1.3. Fünfzehn Takte aus der Arie: Form und Interpretation

Das Libretto der Oper ist über weite Strecken in Prosa gehalten und verdichtet sich in den „hohen“ Momenten der Geschichte zu reimenden freien Versformen in unregelmäßigen Schemata und Verslängen. Dies entspricht den freige-handhabten, unterschiedlich langen melodischen Formeln, mit denen Puccini den wechselnden Gedanken und Gefühlen seiner Figuren folgen will.

Die erwähnte Initialmelodie der Arie hat einen „klassischen“ achttaktigen Bau mit einer erweiterten Kadenz in Ges-Dur. Die unterschiedlich langen Verse werden in je zweitaktige Phrasen gefasst; der Reim zwischen dem ersten und zweiten sowie das Enjambement zwischen dem zweiten und dritten Vers sind nicht hörbar, weil Puccini anfangs zwei annähernd gleich lange Phrasen formuliert, die sich nicht an die Versgrenzen halten: Die zweite ist eine auftaktige freie Sequenz der ersten, wodurch ein Quasi-Reimbezug zwischen *ve-dremo* und *fumo* hergestellt wird.

┌──────────────────┐  
 Un bel dì, vedremo  
 ┌──────────┐ ┌──────────┐  
 levarsi un fil di fumo dall'estremo<sup>217</sup>  
 ┌──────────┐  
 confin del mare.  
 ┌──────────┐  
 E poi la nave appare.

Puccini hat über den zweiten und dritten Vers Bögen gesetzt, die offenbar Phrasierungsgruppierungen zeigen sollen, vom Atem her aber so nicht verwirklicht werden können. Renata Scotto entscheidet sich hier, zwar das von Puccini durch einen Binnenbogen vorgeschriebene Portamento zwischen „fumo“ und „sul“ auszuführen, dann aber zu atmen und damit Puccinis oben skizzierter Periodik zu folgen. (Im Gegensatz dazu atmen etwa Maria Callas und Mirella Freni

---

hat. Ansonsten ist die Interpretation der italienischen Kollegin ein legitimer Gegenentwurf zu Scotto's detailgenauer Gestaltung: eine stärker vertikal angelegte Art des Singens, bei der sich die Emotion und der Sinn des Textes nicht Wort für Wort, sondern in Färbungen ganzer Phrasen ausdrückt.

<sup>217</sup> Hier divergieren Partitur und Klavierauszug: in letzterem heißt es „sull'estremo“. Beides ergibt Sinn und verändert den Satz nur minimal, und so singen Callas und Scotto „sul“, Freni hingegen „dal“.

erst nach „estremo“, wodurch das Reimschema klarer verständlich wird, sie aber die in den Noten vorgeschriebene Silbenverteilung ändern müssen.)

Andante molto calmo.  $\text{♩} = 42$

Fl. I. II. *ppp* *sostenendo*

Ob. *ppp* *sostenendo*

Clf. I. *ppp* *sostenendo*

Arpa *ppp come da lontano*  
*ppp armonici*  
*appena toccato*

(fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo sborsi del fondo)

BUTT. Un — bel di, ve — dre — mo le — var — si un fil di fu — mo dal — le —

Viol. I. Solo, senza sord. *pp come da lontano* *sostenendo*  
con sord. *p* *p* *p*  
*ppp come un lontano mormorio*

V.le

Vc.

Cb.

Andante molto calmo.  $\text{♩} = 42$

Fl. *a due* *poco rall.* *p*

Clf. *p*

Fag. *mf*

Corni I. II. *pp* *mf*

Arpa *f*

BUTT. — stre — mo con fin del ma — re. E poi — la na — ve ap — pa — re. —

Viol. *12* *6* *6* *12*

V.le *div.* *con sord.* *ppp* *p*

Vc. I. solo *con sord.* *ppp* *arco*  
*arco* *con sord.* *arco*

Cb. *gli altri* *ppp*

**Beispiel 43** Giacomo Puccini: *Un bel dì vedremo* aus *Madama Butterfly*  
(Libretto: Giuseppe Giacosa / Luigi Illica), Anfang  
(S. 174)

Diese ersten acht Takte zeigen schon auf struktureller Ebene viel von den komplexen Anforderungen, die das Text-Musik-Geflecht (speziell innerhalb einer Poetik, die beidem viel Gewicht gibt und sie auch miteinander verzahnen will) an eine Sängerin oder einen Sänger stellt. Ein weiches, „geflutetes“ Piano – das zum Beispiel Mirella Freni nutzt, um am Beginn der Arie eine Art klangliches Anführungszeichen zu setzen, und damit allein durch die Timbre- und Klanggestaltung einen hohen Grad der Aufmerksamkeit für den besonderen Moment im Drama erreicht – steht Renata Scotto nicht zu Gebot. Daher spielt sie einen *ihrer* Trümpfe aus, nämlich die auch bei leisem Singen präzise und klar konturierte Fokussierung des Klangs (gewissermaßen die Kehrseite ihrer Schärfe im Forte), welche einen „auf Punkt“ gesetzten Tonansatz und eine exakte, wie mit der Feder gezeichnete Linie ermöglicht. So gelingt ihr die erste Phrase mit einer Klanggebung, die weniger durch ihr Timbre als durch eine ekstatische Exaltation des Ausdrucks auffällt; dazu ist die Intonation beredt auf die Harmonik abgestimmt. Das für mich Besondere ist aber eine gewissermaßen in den Legatogesang hineingearbeitete (und ihn diskret konterkarierende) Sensibilität für die Prosodie.

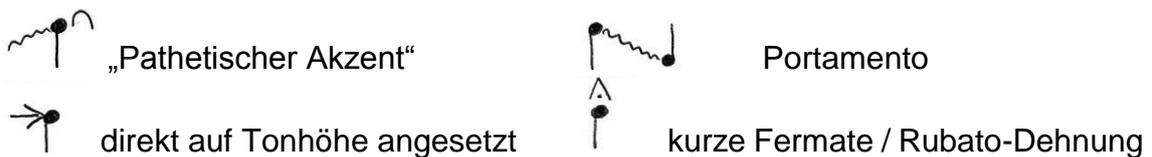
Gleich in der ersten Phrase arbeitet sie diffizile Gewichtungen heraus: als Gegengewicht zur metrisch bevorzugten Platzierung des unbestimmten Artikels „un“ setzt sie – der natürlichen Textbetonung folgend – auf dem 3. Schlag („dì“ = Tag) einen weichen Akzent, ohne die insgesamt horizontal und legato angelegte Gestaltung der Phrase allzu sehr aus dem Gleichgewicht zu bringen. Die zwei Terzsprünge nach unten (mit identischen Tonhöhen) gestaltet sie unterschiedlich: der erste („Un bel“) wird mit, der zweite („dì, ve-“) ohne Portamento gesungen, wodurch sie die Komma-Trennung zwischen „dì“ und „vedremo“ mit raffinierten Mitteln musikalisch übersetzt, ohne auf das Legato verzichten zu müssen. Auf der mittleren, betonten Silbe im Wort „vedremo“ hört man eine Art Binnen-Portamento, d.h. sie setzt den Ton leicht von unten an und führt ihn dann weich zur richtigen Tonhöhe; dies ist in der italienischen Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts durchaus stilkonform und Teil von etwas, das ich *pathetischen Akzent* nennen möchte: ein weicher, gleichsam aufblühender Akzent innerhalb

einer Phrase, der nicht abrupt-dramatisch angesetzt wird. „Vedremo“ („wir werden sehen“), das Schlüsselwort des ersten Satzes, die Verheißung der Erfüllung aller Wünsche, erhält so einen Lichttupfer. (Scotto wendet gleich in den ersten beiden Phrasen dasselbe Stilmittel auch bei „di“, „le-var-si“ und „fu-mo“ an. Dass dies bei ihr kein Manierismus oder technischer bzw. geschmacklicher Defekt, sondern bewusst gesetzt ist, zeigt sich daran, dass gerade der schwierige erste Ton sowie z.B. „fil“ ohne Schleifer direkt auf der Tonhöhe angesetzt werden.) Den tonischen Akzent auf der mittleren Silbe zeigt Scotto nicht durch Hervorheben, sondern über das ganze Wort hinweg durch ein subtiles An- und Abschwellen, das gegen Ende der betonten Silbe seinen dynamischen Höhepunkt erreicht.

Über die Nachsilbe legt sie einerseits ein Diminuendo, um deren Gewichtung innerhalb des Wortes darzustellen, phrasiert aber andererseits nicht „ab“, sondern hält den Ton etwas über die notierte Dauer hinaus und setzt an sein Ende ein zusätzliches Minimal-Crescendo – ein gesangstechnischer Kunstgriff, mit dem man einen Ton gleichsam über das Ende seiner Dauer hinaus im Raum weitervibrieren lassen kann: Klangraum, Stützapparat und Luftstrom werden vor Ende des Tones noch einmal kurz weich geöffnet; Streicher wenden denselben „Trick“ mit Hilfe von Bogenführung und Vibrato an. Dieser Effekt ist im Reich der italienischen Oper beliebt und wird gerne als applausheischende vokale Geste etwa bei hohen Schlusstönen benutzt, die ein wenig über den Akkord des Orchesters „drüberhängen“ und dann noch „angeschoben“ werden; Darbietungen nicht ganz geschmackssicherer Sänger(innen) geraten hier oft in die Nähe der Selbstparodie. Hiervon ist Renata Scotto weit entfernt; wieder setzt sie ein musikalisches Mittel ein, um die sprachliche Syntax zu verdeutlichen: dass der Ton gleichsam in der Luft hängen bleibt, zeigt uns Zuhörer(inne)n, dass der Satz nach dem Atem und der von Puccini komponierten Zäsur weitergeht, ja, an dieser Stelle nicht einmal durch ein Interpunktionszeichen gegliedert ist.

In der folgenden Phrase (einer tonal angepassten Sequenz der ersten) setzt sie, wie bereits erwähnt, einen weiteren *pathetischen Akzent* auf „le-var-si“ und spannt ein sanftes Crescendo über die beiden Takte. Da sie zwar das vorgeschriebene Portamento ausführt, aber nach „fumo“ atmet, realisiert sie das vorgeschriebene Diminuendo nicht, um die Spannung (auch hier geht der Satz ohne Interpunktion weiter) über den Atem hinweg halten zu können. Im siebten und achten Takt können wir ein schönes Beispiel hören, wie die subtile Reibung der

Akzentsetzung an der metrischen Struktur ein Merkmal eines detailreichen und dem Wortsinn gerechten Vortrags sein kann. Puccini hat „poi“ (dann) und „ap-pa-re“ (erscheint), obwohl beide Wörter keine Träger wichtiger Information sind, metrisch privilegiert positioniert. Das Zauberwort für Cio-Cio-San ist jedoch „nave“, jenes Schiff, das ihr nach Jahren der Entbehrung und der unbedingten Treue – endlich! – den Geliebten zuführen wird. Dieses Wort ist in Achteln auf dem dritten Schlag komponiert (noch dazu ist die zweite Silbe bereits, wie in den romanischen Sprachen üblich, mit der ersten Silbe des nächsten Wortes verschmolzen), erhält also weder hinsichtlich der Länge, noch der Stelle im metrischen Gefüge, der Harmonik oder etwa einer frei stehenden Platzierung innerhalb der Phrase die seiner Bedeutung entsprechende Salienz. Renata Scottò löst das Problem, indem sie beide Silben von „nave“ mit Rubato verbreitert, durch ein grandios-pathetisches Portamento verbindet und dynamisch leicht gegenüber dem folgenden „appare“ hervorhebt, das kompositorisch nicht nur durch die Stellung auf der nächsten Eins, sondern auch durch die Tonhöhe und den gleichzeitigen Harmoniewechsel eigentlich bevorzugt behandelt ist.



(p)<sup>u</sup>  
 Un bel dì, ve - dre - mo le -  
 var - si un fil di fu - mo sull' e -  
 stre - mo confin del ma - re. E

The score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains the notes for 'Un bel dì, vedremo le -'. The second staff contains 'var - si un fil di fumo sull' e -'. The third staff contains 'stre - mo confin del ma - re. E'. The score is annotated with various performance instructions: a '(p)<sup>u</sup>' dynamic marking with a slur over the first two notes of the first staff; arrows pointing to notes in the first and second staves; wavy lines above notes in the first and second staves; triangles above notes in the second and third staves; and a vertical line below a note in the third staff.



**Beispiel 44** *Un bel dì vedremo* aus der Kehle von Renata Scotta, Transskription der Gesangsstimme, Anfang

All diese Details sind deutlich, aber subtil gesetzt, und gefährden in keinem Moment die instrumentale Legatoführung der ersten Phrasen der Arie. Renata Scotta operiert hier auf mehreren Ebenen gleichzeitig. Diese stehen zueinander in einem diffizilen Hierarchieverhältnis, das als Rahmen aufrecht bleibt, aber flexibel gehandhabt werden kann. Für die eben besprochene Passage heißt das: oberste Priorität haben die horizontalen und „belcantesken“ Qualitäten, das Legato, der ebenmäßige Fluss des Klanges, die Ausgewogenheit des Timbres über Lagen- und Vokalwechsel hinweg. Diese Formung bildet gleichsam eine Außenschicht, innerhalb (oder unterhalb) derer die Sängerin viele Details der Agogik und der Sprachgestaltung anbringen kann, von denen ich einige oben analysiert habe. Dadurch entsteht ein fein auskalibriertes Gebilde, das durch eine allzu offensichtliche und pointierte Hervorhebung von Gestaltungsdetails vergrößert und seiner Mehrdimensionalität beraubt würde. Je nachdem, wie aufmerksam man zuhört bzw. welche Voraussetzungen des Hörens man mitbringt, erschließen sich einem immer weiter „innen“ liegende Schichten.

Vereinfacht gesagt: Ein Zuhörer, der sich entspannen und eine schöne Arie genießen will, wird eine berührend gesungene Legatolinie hören, und die Aufnahme wird ihn sicher auch auf dieser Ebene befriedigen, vorausgesetzt, er hat kein Problem mit dem etwas speziellen Timbre der Sängerin. Eine aufmerksamere ZuhörerIn, die des Italienischen mächtig ist und eine Geschichte erzählt bekommen möchte, wird aber auch auf ihre Kosten kommen, und ebenso der musikalische Feinschmecker, den eine fein ausgearbeitete musikalische Gestaltung glücklich macht.

Von ebenfalls großem Interesse ist ein genauer Blick auf eine der Parlando-Stellen. *Mi metto / là sul ciglio del colle e aspetto / gran tempo e non mi pesa / la*

*lunga attesa*<sup>218</sup> ist in einen metrischen festgelegten Kontext von zwei Holzbläserakkorden, die sich taktweise abwechseln, eingebunden.

*a Tempo*  
BUTTERFLY *con semplicità*

Mi met-to là sul ci-glio del col-le e a-spet-to,

*a Tempo*  
*pp*

BUTTERFLY

e a-spet-to gran tem-po e non mi pe-sa,.....

BUTTERFLY *rit:..... a tempo*

..... la lun-ga at-te-sa.

*a tempo*  
*pp rit:..... p*

**Beispiel 44** Giacomo Puccini: *Un bel dì vedremo* aus *Madama Butterfly*, Ausschnitt (Klavierauszug)

<sup>218</sup> „Ich setze/stelle mich da an den Hügelrand und warte lange Zeit, und das lange Warten ist mir keine Last.“ Oder in der teilweise gereimten deutschen Gesangsfassung: „Ich lagre / mich am Rande des Hügels und warte, / warte geduldig, und währt es lange, / macht mich's nicht bange.“

So kann die Sängerin die Passage nicht im eigentlichen Sinne frei behandeln (wie etwa in einem *Secco-Rezitativ*) und die Tondauern nach eigenem Gutdünken adaptieren, um sie der Prosodie der Textpassage anzunähern. Das *Parlando* ist gleichsam im Rahmen der Orchesterakkorde aufgehängt; auf der Eins müssen Stimme und Orchester weitgehend zusammentreffen, alles, was dazwischen liegt, kann frei behandelt werden, solange der insgesamt zur Verfügung stehende Zeitrahmen konstant bleibt. (Hartmut Krones verwendet für dieses Phänomen die Bezeichnung „gebundenes Rubato“, das er dem „freien Rubato“ gegenüberstellt<sup>219</sup>. Ich verwende den Terminus Rubato nur dann, wenn es eine Veränderung [etwa eine Verbreiterung] im metrischen Grundpuls gibt, die an Referenzpunkten der Begleitstimmen oder am Dirigat erkennbar ist; bei der rhythmisch freien Verteilung musikalischer Ereignisse in einer Einzelstimme über einem davon unberührten Grundpuls spreche ich der Einfachheit halber von *Inégal*, einem der barocken Aufführungspraxis entlehnten Begriff.<sup>220</sup>)

Der Dirigent John Barbirolli bleibt bei der Stelle weitgehend im Tempo, wenn auch mit der grundsätzlich in diesem Stil üblichen Flexibilität, und lässt erst den letzten Takt im vorgeschriebenen *Ritardando* spielen. Das ist insofern interessant, als Herbert von Karajan in seinen beiden Aufnahmen mit Mirella Freni und Maria Callas schon ab dem vierten der sieben Takte ein recht ausuferndes *Ritardando* dirigiert, wodurch sich eine *Inégal*- und eine Rubatoebene überlagern und

---

<sup>219</sup> vgl. Fritz-Filscher/Kretschmer (Hg.): *Wien, Musikgeschichte*, Band 2, Wien/Berlin 201, S.437

<sup>220</sup> Zu diesem Thema wird viel geforscht und computergestützt gemessen; Klaviermusik ist hier - wohl wegen der vergleichsweise überschaubaren Anzahl gleichzeitig erklingender Töne, des deutlich lokalisierbaren Anschlags, der messbaren Asynchronie zwischen rechter und linker Hand und nicht zuletzt wegen des Vorhandenseins historischer „Aufnahmen“ namhafter Pianist(inn)en für das mechanische Klavier - das bevorzugte Forschungsfeld. So hat Werner Goebel, der das von mir als *inégal* bezeichnete Phänomen nach Richard Hudson (dem Autor eines maßgeblichen Werks über die Geschichte des Rubato) als „Tempo rubato in the earlier meaning“ bezeichnet, schwerpunktmäßig die späten Chopin-Aufnahmen des Pianisten Nikita Magaloff auf solche Divergenzen hin untersucht. Darüber hinaus hat er in einer repräsentativen Studie das von ihm so bezeichnete „melody lead“ nachgewiesen, wonach professionelle PianistInnen eine oder mehrere Stimmen, die sie hervorheben wollen, gegenüber den Nebenstimmen nicht nur dynamisch, sondern auch durch zeitliche Antizipation hervorheben und diese Parameter so fest miteinander verbinden, dass sie sie nicht getrennt anwenden können. (Vgl. Werner Goebel, *Die ungleichzeitige Gleichzeitigkeit des Spiels: Tempo rubato in Magaloffs Chopin und andere Asynchronizitäten*, in: Lösch/Weinzierl, *Gemessene Interpretation*, S. 145-156, sowie *Melody lead in piano performance: Expressive device or artifact?*, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 110/1 (2001). S. 563- 572.

In diesem Kontext auch interessant sind die Analysen des Timings von Arpeggien und Verzierungsnoten in Thomas Synofzik, *Möglichkeiten computergestützter Interpretationsanalyse am Beispiel von Schumann-Einspielungen*, in: Lösch/Weinzierl, s.o.

durchkreuzen. Renata Scotto setzt – wie Maria Callas – „*met-to*“ deutlich vor den Akkord. Dies ist einerseits damit erklärbar, dass die Koordination zwischen Solistin und Orchester durch den Sechzehntelauftakt der Stimme schwierig ist, und dass die Holzbläseröne langsamer als die Singstimme einschwingen. Es kann aber ebenso auch ein subtiles Konterkarieren der von Puccini komponierten rhythmischen Schwerpunktsetzung sein: „*Metto*“ und „*ciglio*“ sind, obwohl keine wichtigen Sinnträger, jeweils auf der Eins und auf einem Akkordwechsel positioniert. Der expressive Akzent beim Sprechen der Textstelle jedoch liegt eindeutig auf den Silben, die Puccini jeweils auf den zweiten Schlag setzt: „*mi metto là sul ciglio del colle*“. Durch das leichte Antizipieren der ersten Silbe von „*metto*“ wird das Wort etwas aus der metrischen Hierarchie „herausverschoben“ und dadurch als weniger stark betont wahrgenommen; gleichzeitig gewinnt die Sängerin dadurch Zeit, die sie einerseits für den kleinen Stopp, den Doppelkonsonanten im Italienischen verlangen, vor allem aber für die Verbreiterung der Silbe „*là*“ verwenden kann, ohne den Takt insgesamt verlängern zu müssen. (Die wörtliche Bedeutung von „*rubato*“ ist ja „gestohlen“, und hier wird tatsächlich an einer Stelle etwas weggenommen und woanders hinzugefügt, wodurch die Summe gleich bleibt.)

Die Anweisung *con semplicità* führt Scotto aus, indem sie die ersten vier Takte der Passage weitgehend vibratolos singt (auch das verbreiterte „*là*“ bleibt ohne Vibrato) und „*ciglio del colle*“ zurückhaltend und ohne Akzentuierungen gestaltet. „*E aspetto*“ ist leicht *inégal* (die betonte Silbe *-spet-* wird verbreitert und dynamisch hervorgehoben), im folgenden Takt gibt sie dem Wort „*gran*“, das Träger des expressiven Akzentes ist, aber von Puccini nur eine unbetonte Sechzehntel bekommt, etwas mehr Dauer und Gewicht; aber erst auf „*tempo*“ vibriert sie, und beide Silben von „*pesa*“ (= wiegt schwer) erhalten nicht nur das volle Vibrato der geöffneten Stimme, sondern auch eine expressive Hervorhebung durch einen zweimaligen *pathetischen Akzent* samt Ansingen von unten. Ein Vorurteil will es, dass nur Barock- oder bestenfalls noch Mozartsänger(innen) mit der Kontrolle des Vibrato arbeiten; Scotto setzt dies jedoch auch hier – in einem dem Verismo nahestehenden Gesangsstil – als beredtes Gestaltungsmittel ein. Sie gestaltet die ersten Takte der Passage weitgehend vibratolos; sie erhalten dadurch trotz der klar wahrnehmbar *inégal* behandelten Silben und Töne eine fast ausdruckslose Schlichtheit und Horizontalität. So wird die zeremonielle

Strenge, die Cio-Cio-San sich hier selbst auferlegen will, um einer kaum erträglichen inneren Spannung Herr zu werden, trefflich in musikalische Gestaltung übersetzt. Vor dem Hintergrund dieses fast ausdruckslosen Gesangs bilden die vibrieren und weich akzentuierten Wörter „tempo“ und „pesa“ einen wirkungsvollen Kontrast.

Renata Scotto zeigt sich in dieser Aufnahme den spezifischen Anforderungen einer Singstimmenbehandlung, die, um mit Dietrich Fischer-Dieskau zu sprechen, „zwischen Deklamatorik und Ariosem zu Hause“<sup>221</sup> ist, in besonderer Weise gewachsen. Die Sängerin stellt hier eine ideale Synthese von *musikorientiertem* und *sprachorientiertem Singen* – mit gelegentlichen Ausflügen in das *Rezitativ* – her und ist in der Lage, die Gewichtung subtil und flexibel in die eine oder andere Richtung zu verschieben, je nachdem, was eine Phrase oder sogar ein einzelner Ton gerade verlangt.

Wie der italienische Autor und Kritiker Elvio Giudici zeigt, steht sie auch darin in der Nachfolge von Maria Callas, die in dieser persönlichen und „analytischen“ Art der Annäherung an ein Repertoire, das häufig mit einer beliebigen Einheits-Expressivität interpretiert wurde (und wird), eigentlich keine Vorbilder und nur wenige Nachfolger(innen) hatte<sup>222</sup>. Natürlich ist dies nur ein Aspekt des Interpretationsstils von Scotto, der sich in seiner instrumentalen Linienführung gleichzeitig auch von alten italienischen Vorbildern der Belcanto-Tradition herleitet<sup>223</sup>. (Jens Malte Fischer sieht sie in der Tradition von Magda Olivero, was nicht weiter erklärt wird und etwas schwer nachvollziehbar bleibt.<sup>224</sup>)

---

<sup>221</sup> Fischer-Dieskau, Dietrich: *Töne sprechen, Worte klingen*, München 1985, S. 406

<sup>222</sup> Vgl. Giudici, Elvio: *L'Opera in CD e video. Guida all'ascolto*, Milano 1995, z.B. S. 622 f. und 626 ff.

<sup>223</sup> Ebda., S. 630 bzw. auch 175.

<sup>224</sup> Fischer, Jens Malte: *Große Stimmen*, Berlin 1995, S. 499

## 2.2. Gérard Souzay singt *Ô ma belle rebelle* von Charles Gounod<sup>225</sup>

Charles Gounod, bekannt vor allem für seine Opern, die Teil des internationalen Repertoirekanons geworden sind, hat auch ein beachtliches Lied-Œuvre hinterlassen. Pierre Bernac nennt ihn gar „the true originator of the French mélodie“<sup>226</sup>, ein Ehrentitel, der sonst meist Hector Berlioz zuerkannt wird, mit dessen Zyklus *Nuits d'été* op. 7 man gemeinhin die Geburt der neuen Gattung datiert<sup>227</sup>. Er bezieht sich damit wohl auch auf ein Zitat von Maurice Ravel, der Gounod den „wahren Begründer des französischen Liedes“ nennt<sup>228</sup>. Die Website [charles-gounod.com](http://charles-gounod.com) (empfohlen von François Le Roux und Romain Raynaldy<sup>229</sup>) zählt 169 „offizielle“ Originalkompositionen nebst 31 unveröffentlichten Liedern, von denen auffallend viele in Englisch (größtenteils komponiert in seinen vier Londoner Jahren) und einige in Italienisch sind; auch ein deutsches Lied mit dem Titel *Fragen* ist darunter.

### 2.2.1 Das Gedicht

Ô ma belle rebelle!  
Las! que tu m'es cruelle,  
Ou quand d'un doux souris  
Larron de mes esprits,  
Ou quand d'une parole,  
Mignardèlement molle,  
Ou quand d'un regard d'yeux  
Fièrement gracieux,  
Ou quand d'un petit geste,  
Tout divin, tout céleste,  
En amoureuse ardeur  
Tu plonges tout mon cœur!

---

<sup>225</sup> Charles Gounod: *Ô ma belle rebelle*, Gerard Souzay (Bariton), Jacqueline Bonneau (Klavier), Decca 1948

<sup>226</sup> Bernac, Pierre: *The Interpretation of French Song*, London 1970, S. 42

<sup>227</sup> Vgl. François-Sappey, Brigitte / Cantagrel, Gilles (Hg.) : *Guide de la mélodie et du lied*, S. 44 f. und 49 ff., sowie Faure, Michel / Vivès, Vincent: *Histoire et poésie de la mélodie française*, S. 59 ff.

<sup>228</sup> *Le véritable instaurateur de la mélodie en France a été Charles Gounod. [...] Fauré et Chabrier, parrains véritables de la génération de 1895, procèdent l'un et l'autre de Gounod.* (Maurice Ravel in der Revue musicale vom 3. Oktober 1922, zitiert nach: Condé, Gérard: *Charles Gounod*, Paris 2009

<sup>229</sup> Le Roux, François / Raynaldy, Romain: *Le chant intime. De l'interprétation de ma mélodie française*, S. 321

Ô ma belle rebelle!  
 Las! que tu m'est cruelle,  
 Quand la cuisante ardeur  
 Qui me brûle le cœur  
 Fait que je te demande,  
 À sa brûlure grande,  
 Un rafraîchissement  
 D'un baiser seulement.  
 Ô ma belle rebelle!  
 Las, que tu m'es cruelle,  
 Quand d'un petit baiser  
 Tu ne veux m'apaiser.

Me puissé-je un jour, dure!  
 Venger de ton injure,  
 Mon petit maître Amour  
 Te puisse outrer un jour  
 Et pour moi langoureuse  
 Il te fasse amoureuse,  
 Comme il m'a langoureux  
 De toi fait amoureux.  
 Alors, par ma vengeance  
 Tu auras connaissance  
 Quel mal fait du baiser  
 Un amant refuser.<sup>230</sup>

Bei der Wahl seiner Texte war Charles Gounod ähnlich eklektisch, wie wir es aus dem deutschen Sprachraum etwa von Franz Schubert oder Johannes Brahms kennen. Le Roux / Raynaldy vergleichen ihn in seiner Lust, auf der Suche nach Inspiration in allen stilistischen Gewässern zu fischen, mit Maurice Ravel<sup>231</sup>.

Die dichterische Vorlage unseres Liedes stammt von Jean Antoine de Baïf, einem Dichter der französischen Renaissance. Neben der zeitlichen Entfernung zum Komponisten ist diese Wahl auch insofern interessant, als Baïf einen ausgesprochen musikalischen Zugang zur Dichtung hatte und eine Akademie gründete, deren Ziel es war, eine neue Musik und Dichtkunst zu schaffen, die auf den Prinzipien der antiken griechischen und römischen Regeln dieser Künste basieren sollte. Anstatt der silbenzählenden Verslehre des Französischen wollte er mit

---

<sup>230</sup> Von diesem Gedicht existieren naturgemäß sehr unterschiedliche Ausgaben mit abweichender Interpunktion und unterschiedlichen Graden der Anpassung an die moderne Orthographie. Die hier abgedruckte Version folgt im Wesentlichen Le Roux, François / Raynaldy, Romain: *Le chant intime*, S. 194 f.

<sup>231</sup> Ebda., S. 193

seinen Mitstreitern eine quantifizierende Rhythmik etablieren, in denen der tonische (Betonungs-)Akzent durch eine Verdopplung der Silbenlänge dargestellt werden sollte<sup>232</sup>. Das Ziel war einerseits ein ästhetisches, und es war nicht das einzige Mal in der Geschichte des Landes, dass eine national eigenständige, ganz und gar „französische“ Kunst geschaffen werden sollte; andererseits gab es eine politische Agenda: die beherrschten und harmonisierenden antiken Formen sollten die Spannungen zwischen Katholiken und Hugenotten besänftigen und die Souveränität des Herrschers sowie die Einheit des Reiches stärken. Beides misslang: die französische Sprache mit ihren flachen Akzentkurven und ihren nicht klar definierten Silbenlängen sperrte sich gegen das ästhetische Vorhaben, und die Bartholomäusnacht machte 1572 alle Hoffnungen auf eine Deeskalation und Harmonisierung zunichte. In der Dichtung blieb das silbenzählende Prinzip bestehen, und der Endreim setzte sich durch<sup>233</sup>.

Das vorliegende Gedicht zeigt denn nun auch drei zwölfzeilige Strophen, deren sechssilbige Verse sich in sechs abwechselnd weibliche und männliche Paarreime – Couplets im ursprünglichen Sinne<sup>234</sup> – gruppieren; es könnte der Form nach also auch später entstanden sein. Es ist aber vielleicht doch der Feststellung wert, dass Gounod in einer instabilen Epoche<sup>235</sup>, die, zwischen Republik und Restauration oszillierend, im Hochkapitalismus den Übergang von der Stände- zur Klassengesellschaft vollzog, ein Gedicht vertonte, das einem ästhetischen Geist der Harmonisierung und Klarheit in einer ähnlich unruhigen Zeit entsprungen war. Dem entspricht auch der ausgesucht antikisierende, gleichsam „höfische“ Ton des Liedes.

---

<sup>232</sup> Vgl. James Helgeson : *Théories de la musique et ses rapports avec la poésie*, in: *L'Époque de la Renaissance III*, S. 266 ff.

<sup>233</sup> Vgl. ebda., S. 279 f.

<sup>234</sup> Vgl. Hunter, David: *Understanding French Verse. A Guide for Singers*, New York 2005, S. 26 ff. Le Roux / Raynaldy bezeichnen jeweils die ganze Strophe als Couplet im späteren Sinn des Wortes (S. 195).

<sup>235</sup> Das Lied wurde 1855 erstmals veröffentlicht (Le Roux / Raynaldy, S. 193), entstanden ist es laut Gérard Condé und Faure / Vivès 1850 (François-Sappey / Cantagrel: *Guide de la mélodie et du lied*, Paris 1994, S. 254, Faure / Vivès, S. 63), also noch zur Zeit der 2. Republik.

Eine schöne Grausame wird besungen, die den/die Sprecher(in) in einen „Liebesbrand“ (*amoureuse ardeur*) gestürzt hat, den sie aber in der zweiten Strophe nicht durch einen Kuss stillen will, woraufhin sich in der dritten die Stimmung ändert und wir uns bei „Erpressung und Androhung von Rache“ wiederfinden, alles das jedoch in einem „recht leichten Ton“<sup>236</sup>.

### 2.2.2. Das Lied

Charles Gounod hat drei identische Strophen komponiert und damit der strengen Form der Vorlage Rechnung getragen. Dies zeigt gleichzeitig die Entscheidung zu einem hohen Grad der Stilisierung an, in der recht kontrastierende Emotionen und Stimmungen gleichsam in den Puffer einer sich immer gleich bleibenden Melodie gesperrt werden. Ähnlich wie bei den großteils früher entstandenen nichtvariierten Strophenliedern des deutschsprachigen Raums (Schubert kommt einem in den Sinn) muss ein(e) Interpret(in) hier den Spagat zwischen Wortausdeutung und Formklarheit schaffen. Eine ungerührte Gleichförmigkeit des Gesangs über alle drei Strophen hinweg erschiene der Komposition ebenso wenig angemessen wie eine „naturalistische“ oder gar plakative Eins-zu-Eins-Färbung einzelner Wörter oder Phrasen.

Condé und Graham Johnson hören in der Begleitung eine Laute<sup>237</sup>, Le Roux / Raynaldy bestreiten die Imitation eines anderen Instruments unter Verweis auf die eigenständige horizontale Linie der linken Hand, die zur Melodie der Singstimme einen durchgehenden Kontrapunkt (*contre-chant*) „singt“<sup>238</sup>. Ich selbst empfinde den Klaviersatz zwar auch nicht als genuin pianistisch konzipiert, höre aber (vielleicht durch die Hörerfahrung mit Opern von Gounod) eher einen Orchestersatz: die Kontrapunktstimme der linken Hand würde von den Celli, eventuell unisono mit Fagott und gekoppelt mit einzelnen Pizzicatotönen der Kontrabässe, und die Begleitfiguren der rechten Hand von den Violinen mit leichtem Diminuendo innerhalb jeder einzelnen Figur gespielt, ähnlich wie in diversen

<sup>236</sup> Le Roux, François / Raynaldy, Romain: *Le chant intime*, S. 196: [...] *tandis que le troisième en arrive au chantage et à la menace de vengeance. Le tout raconté sur un ton assez léger.*

<sup>237</sup> Johnson, Graham: *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*, S. 140, und François-Sappey, Brigitte / Cantagrel, Gilles (Hg.): *Guide de la mélodie et du lied*, S. 254

<sup>238</sup> Le Roux, François / Raynaldy, Romain: *Le chant intime*, S. 196

Belcanto-Arien (Gounod wurde häufig für seine *italianità* kritisiert). Eine Assoziation mit Cembalo oder Laute wird der ausgeprägt horizontalen Linienführung des Stückes jedenfalls sicherlich nicht gerecht, und ein Klavierspiel, das sich an eine solche Klanglichkeit anlehnt, würde dem/der Sänger(in) Schwierigkeiten bereiten, weil es die ganze Verantwortung für die Innenspannung der meist vier- oder fünftaktigen Bögen dem Gesang übertrüge.

Andantino quasi Allegretto.

CHANT.

PIANO.

*p* *pp*

Ô ma

bel - le re - bel - le, Las! que tu mès cru - el - le Ou

quand d'un doux sou - ris Larron de mes es - prits, Ou quand

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "quand d'un doux sou - ris Larron de mes es - prits, Ou quand". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

d'ou - ne pa - ro - le Mignar - de - tement mol - le, Ou

The second system continues the musical piece. The vocal line has the lyrics: "d'ou - ne pa - ro - le Mignar - de - tement mol - le, Ou". The piano accompaniment maintains the same rhythmic and melodic structure as the first system.

quand d'un regard d'yeux Fiè - rement gra - ci - eux

*cresc.* *dim.*

The third system features the lyrics: "quand d'un regard d'yeux Fiè - rement gra - ci - eux". The piano accompaniment includes dynamic markings: "cresc." (crescendo) and "dim." (diminuendo). The vocal line continues with a treble clef and one flat key signature.

Ou quand d'un pe - tit ges - te Tout di -

The fourth system concludes the page with the lyrics: "Ou quand d'un pe - tit ges - te Tout di -". The piano accompaniment continues with the established rhythmic and melodic patterns.

- vin tout ce - les - te En a - moureuse ar - deur Tu

plonges tout mon cœur En a - mou - reuse ar -

- deur Tu plon - ges tout mon cœur.

*p*

*cresc.* *dim.*

Beispiel 45 Charles Gounod: *Ô ma belle rebelle rebelle*  
(Jean Antoine de Baïf), 1. Strophe

Das viertaktige Vorspiel spannt auf einem sequenzierten Zweitakter der linken Hand eine komplette Quintfallsequenz der Grundtonart g-Moll auf, wobei aus melodischen Gründen zwei Akkorde ( $c^7$  und  $a^{b5\ 7}$ ) nicht als grundständige Septakkorde, sondern in der Quintsext-Stellung erklingen. Damit ist der Vorhang gehoben, und ein antikisierend-höfisches Bild tut sich auf. Der Binnenreim *belle rebelle*, sowie der Endreim mit *cruelle* werden durch Dehnung der betonten Silben deutlich inszeniert, die Singstimme duettiert anmutig mit der Basslinie, wobei – klassischer Kontrapunktik entsprechend – Gegenbewegungen vorherrschen. Das Quintfallsequenzmotiv wird teilweise wieder aufgenommen und frei abgewandelt, sodass das erste Verspaar auf einem Halbschluss, das zweite auf einem Ganzschluss enden kann.

Um einer allzu großen Symmetrie und Vorhersehbarkeit zu entkommen, dehnt Gounod nicht das Reimwort des dritten Verses, sondern erst das Wort *mes* im vierten Vers (eine interessante Entscheidung, deren Sinn erst in der dritten Strophe aufgehen wird: „te puisse *outrer* un jour“) und versteckt so den Reim des zweiten Couplets. Der antikisierend-„modalen“ Harmonik entsprechend, kommt nun ohne Modulation ein Abschnitt auf der äolischen fünften Stufe in Moll, deren Akkordtöne ohne Kadenz rund um einen Mittelstimmen-Orgelpunkt (*a* und *d'* in der rechten Hand) nur umspielt werden, bis die Harmonik über raumgreifenden Sprüngen der Basslinie wieder in Bewegung kommt. Während der d-Moll-Passage hat Gounod die Gewichtung weg von den Reimwörtern auf die Versmitten verschoben – auch dies eine Entscheidung, die sich erst in der letzten Strophe einlösen wird: „et pour *moi* langoureuse“.

Über Umwege finden wir nach g-Moll zurück – Gounod formuliert hier die erste unregelmäßige Phrase, indem er die Silbe (*amou-*)*reux* und den Dominantakkord um einen Takt verlängert –, und es folgt hier, interessanterweise kurz vor Ende der Strophe, ein fünftaktiger Abschnitt auf einem Tonika-Orgelpunkt im Bass, den über mehr als die Hälfte seiner Dauer eine in der rechten Hand gleichzeitig erklingende Dominante mit Spannung auflädt. Zudem erscheint hier das Versende *geste* zwar verlängert (und dadurch als Reimwort wahrnehmbar), aber auf dem zweiten Schlag des Taktes, während die unbetonten Nachsilbe auf die Eins fällt; es ist also gleichzeitig mit der Harmonik auch das Metrum in Unordnung gekommen. Gleich danach kehren wir mit dem letzten Verspaar wieder in die ursprüngliche schreitende Bassbewegung mit Akkordwechseln auf fast jeder

Viertel zurück; Stimme und Klavier formulieren entschieden einen Viertakter mit deutlich herausgestelltem Reim *ardeur / cœur* – die Ordnung ist also wiederhergestellt. Über einer nun fast vollständigen Quintfallsequenz (nur das a<sup>b5 7</sup> wird durch c-Moll vertreten) wiederholt Gounod die letzten beiden Verse als eine Art Abgesang, in welchem er die glockenartige Regelmäßigkeit der Basstöne behutsam durch die ersten Synkopen des Stücks konterkariert. Le Roux / Raynaldy empfinden, dass Gounod damit die Gewichtungen der Silben des Wortes *amou-reu(se)* einebnet und vermuten, dass die Klanglichkeit des Wortes mit seinen langen und dunklen Vokalen ihn dazu inspiriert haben mag<sup>239</sup>. Auf die jeweils drittletzte Silbe (*tout mon cœur / m'apaiser / refuser*) setzt er, zweifellos als archaisierendes Element, die einzige Verzierung der Vokallinie. (Dass diese in der zweiten und dritten Strophe g-b-a, in der ersten aber a-b-a heißt, legt einen Druckfehler nahe.) Als Klammer wiederholt sich das Vorspiel und führt in die nächste Strophe; am Ende wird es noch einmal wiederholt und mit einer Schlussformel versehen.

### 2.2.3. Der Interpret

Gérard Souzay wurde lange Jahre von Vielen als Frankreichs führender Liedinterpret angesehen; er trat damit gewissermaßen das Erbe Pierre Bernacs an<sup>240</sup>, der auch sein Lehrer gewesen war. Im Gegensatz zu Bernac verfügte Souzay über stimmliche Mittel, die, besonders in Bezug auf seine in jungen Jahren gemachten Aufnahmen, als auffallend attraktiv beschrieben wurden: „mellifluous and supple voice“, „vibrant, warm baritone“<sup>241</sup>, „edel mattierte Stimme“<sup>242</sup>, „firm, strong timbre“<sup>243</sup>, „a noble and warm timbre with a fresh, round and very

---

<sup>239</sup> Le Roux, François / Raynaldy, Romain: *Le chant intime*, S. 197

<sup>240</sup> [...] the incomparable Gérard Souzay who inherited the Bernac mantle [...] (Johnson, Graham: *Gabriel Fauré*, S. 399)

<sup>241</sup> Alan Blyth in *The Guardian*, 18. August 2004

<sup>242</sup> Manuel Brug in *Die Welt*, 21. August 2004

<sup>243</sup> Dan Davis auf [www.classicstoday.com](http://www.classicstoday.com)

attractive small vibrato“ und „a magnificent voice“<sup>244</sup>, „exceptionally beautiful singing“ oder gar „one of the most beautiful baritone voices on record“<sup>245</sup> sind Beschreibungen, die man in Fachliteratur und Feuilleton finden kann. Leider hat Souzays Stimme im Laufe seiner Karriere nicht das gehalten, was sie anfangs versprach; sie entwickelte recht bald eine Festigkeit, Härte und einen kehligen Beiklang, und auch das anfangs zwar schnelle, aber in der Amplitude sehr enge Vibrato (s.o.) entwickelte sich zu einem auffallenden Tremolo, was auch in einigen der zitierten Kritiken anklingt<sup>246</sup>. Dies lässt den Verdacht aufkommen, dass das gesangstechnische „Gepäck“ nicht auf demselben Niveau wie das Talent war und für eine so intensive Karriere nicht ausreichte. Jens Malte Fischer widmet Souzay einen Abschnitt, beurteilt die Stimme jedoch falsch<sup>247</sup>: Es handelte sich keineswegs um einen „baryton Martin“, ein typisch französisches Stimmfach zwischen hohem Bariton und dunklem Tenor; die Rolle des Pelléas in Debussys Oper verlangt etwa eine solche Stimme. Souzay verfügte zwar in jungen Jahren über eine leicht ansprechende Höhe (auch und vor allem in *voix mixte*), tendierte aber, was die Tessitura betraf, eher zum Bassbariton: nicht ohne Grund sang er in *Pelléas et Mélisande* nicht die männliche Titelrolle, sondern den Golaud, und singt auch unser hier besprochenes Gounod-Lied weder im Original noch in der von Le Roux / Raynaldy empfohlenen Transposition nach f-Moll, sondern nach der Ausgabe für tiefe Stimme in e-Moll. Auch seine sonstigen Repertoire-Entscheidungen in der Oper, z.B. Don Giovanni oder Mephistopheles in *La damnation de Faust*, belegen dies.

Those who think a lot about the Lied (academics, some performers, and informed listeners) want to hear it sung with knowledge and understanding, and with an awareness of its historical context. The general public, as always, wants to hear vocal music sung beautifully (whatever that means, and however many spectra of personal taste that adverb covers), where Lieder must take its chances with all the

---

<sup>244</sup> Jan Neckers auf [www.operatoday.com](http://www.operatoday.com), 11. Dezember 2005

<sup>245</sup> Steane, John B.: *The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record*, S. 487

<sup>246</sup> Selbst der zuletzt zitierte John Steane, für den Souzay ein „favourite artist“ ist (S. 490), gibt zu: “[W]e note a slight loss in beauty of tone (it is more evident from 1965 onwards)” (S. 489) bzw. “his voice has lost that velvety richness” (S. 488). (Alle Seitenzahlen beziehen sich auf Steane, John B.: *The Grand Tradition*.)

<sup>247</sup> Fischer, Jens Malte: *Große Stimmen*, S. 463 f.

other genres jostling for the buyer's attention in a dumbed-down musical environment.<sup>248</sup>

Yes, singers can be lazy and self-centered and incurious, luxuriating in their vocal gifts; but musicologists can be remote and impractical, more concerned with their papers and conferences than with reaching out to touch the lives of those they might help to perform more vividly.<sup>249</sup>

#### 2.2.4. Die Interpretation

Die – neben der prähistorisch anmutenden Klangqualität – beim ersten Hören auffallendste Eigenschaft der Aufnahme ist der ausgiebige Gebrauch einer *inégal*-Singweise über einem Klavierspiel, das in seiner weitgehend regelmäßigen metrischen Pulsation mit wenig Rubato auskommt.<sup>250</sup> Dieses *Inégal* ist ein Merkmal der französischen Spiel- und Gesangstradition (nicht ohne Grund ist der Begriff der französischen Barock-Aufführungspraxis entlehnt); Gérard Souzay und seine Pianistin Jacqueline Bonneau (seine bevorzugte Klavierpartnerin, bevor er mit Dalton Baldwin ein festes Lied-Duo bildete) wollen hier damit wohl zusätzlich dem höfisch-altertümelnden Charakter des Werkes Rechnung tragen.

Bonneau spielt nach einem minimal zögerlichen Auftakt, der gleichsam erst ins Tempo „hineinfindet“, das Vorspiel streng im Tempo; in der linken Hand bleibt sie weitgehend „horizontal“, indem sie die Schwer-Leicht-Abfolge innerhalb der Zweivierteltakte kaum zeigt und nur die spannungsvollen Akkorde am Beginn des ersten und des dritten Taktes durch ein leichtes dynamisches Anheben der Bassnote markiert. Diese Manier behält sie weitgehend bei: Bei metrisch weitgehend regelmäßigem Spiel werden Akzente höchst diskret gesetzt, es herrscht der Eindruck eines linear weiterlaufenden Cantabile in der linken Hand vor, gleichzeitig nimmt sie die Begleitfiguren der rechten Hand dynamisch nicht so weit zurück,

---

<sup>248</sup> Johnson, Graham: *The Lied in performance*, in Parsons, James (Hg.): *The Cambridge Companion to the Lied*, S. 317

<sup>249</sup> Ebda., S. 318

<sup>250</sup> Zu meinem Gebrauch der Begriffe Rubato und *Inégal* vgl. die vorangegangene Interpretationsanalyse über Renata Scotto.

dass sie nur noch harmonisches Beiwerk wären, sondern macht auch das repetitive Schema 1 Ton links + 3 Töne rechts gleichzeitig als aufsteigende und auch als statische Figur erfahrbar.

So spannt sie die regelmäßigen Kettenfäden, auf denen Gérard Souzay seinen bunten Teppich knüpfen kann. Schon in der ersten Phrase sind die Vokalergebnisse, die wirklich mit dem durch die Begleitung festgelegten Metrum zusammenfallen, eher die Ausnahme. *Ô* setzt einigermaßen pünktlich ein, wird aber bereits verbreitert, wodurch *ma* (deutlich) und in der Folge auch *belle* (leicht) spät kommen. Dann bürstet Souzay das Wort *rebelle* leicht gegen den Strich, indem er die unbetonte Vorsilbe (von Gounod entsprechend als Auftakt vertont) gegenüber der Hauptsilbe dynamisch leicht hervorhebt – vielleicht, um den dichterischen Kunstgriff der zum direkt davor stehenden Wort *belle* hinzugefügten Vorsilbe zu zeigen. Aber auch sonst fällt eine Tendenz auf, Vorsilben bzw. Auftakte aktiv und beinahe betont, betonte Silben dagegen passiv zu singen. (Unbetonte Nachsilben müssen im Französischen ohnehin immer passiv „fallengelassen“ werden.) Dies hat hypothetisch mehrere Gründe. Einerseits rührt es vom grundsätzlich ambivalenten Betonungsschema der französischen Sprache her, die keinen verbindlichen Wortakzent<sup>251</sup>, andererseits ist es eine in mehreren Aufnahmen bemerkbare persönliche Stilistik (oder Manier) des Sängers. In diesem Fall handelt es sich aber wohl zusätzlich um eine spezifisch für dieses Stück getroffene interpretatorische Entscheidung weniger in Hinblick auf den Text, als auf die musikalische Struktur: Den allzu dominanten und regelmäßigen Vierteln der Begleitung muss eine diffizil gewichtete Metrik des Gesanges mit häufigen Akzentuierungen leichter Takteile entgegengesetzt werden, soll das Ergebnis nicht allzu bieder, mechanisch oder gar marschmäßig ausfallen.

---

<sup>251</sup> Vgl. z.B. Holtus, Günter / Metzeltin, Michael / Schmitt, Christian (Hg.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Band V, S 34 ff.,

oder auch den charmanten Briefwechsel zwischen Richard Strauss und Romain Rolland, in welchem der verzweifelte Komponist drei Beispiele aus Debussys *Pelléas et Mélisande* zitiert, in denen das Wort *cheveux* jedes Mal anders betont wird: „Ich bitte Sie um Gotteswillen, von diesen 3 Haaren kann doch nur *eines* richtig sein.“ Rolland versucht ihn in seinem Antwortschreiben über die Subtilitäten der französischen Prosodie aufzuklären und verkneift sich dabei einen kleinen Seitenhieb auf die „barbarischen“ deutschen Betonungen der Wagnerschen Deklamation nicht: Strauss, Richard / Rolland, Romain: Briefwechsel und Tagebuchnotizen, Hrsg. Maria Hülle-Keeding, S. 58 ff.

Entsprechend singt Souzay die Silben *belle* und *rebelle* weich und flutend sowie „von unten angesungen“, was an einen *pathetischen Akzent* italienischer Prägung erinnert.<sup>252</sup> So zeigt er zwar einerseits die Akzentsetzung innerhalb des Wortes, lässt aber andererseits die Note erst mit Verspätung aufblühen, wodurch sie tendenziell aus dem metrischen Akzentschema heraus verschoben und nicht mehr eindeutig der betonten Eins zuzuordnen ist. Der Ausruf *las!* (von Souzay übrigens nicht, wie von Le Roux / Raynaldy empfohlen<sup>253</sup>, [la], sondern [las] ausgesprochen) ist, wie auch in der zweiten Strophe, stark verbreitert, und da die metrische Pulsation der Begleitung ungerührt weiterläuft, muss dies wiederum inégal auf Kosten anderer Silben geschehen: *rebelle* und *que* in direkter Nachbarschaft der gedehnten Silbe sind stark verkürzt, *las!* kommt früh und wird länger gehalten. *Tu* ist fast pünktlich und wiederum mit einem jener aktiv gestalteten Beinahe-Betonungen versehen, *m'es* passiv und leicht verkürzt, *cruelle* wieder einer jenen leicht akzentuierten Auftakte. Damit rückt allerdings auch das *R* in *cruelle*, das Souzay – wie fast alle *Rs* – mit der Zugenspitze rollt ([r]) und zudem leicht unter der Tonhöhe ansetzt, in den Fokus. Le Roux / Raynaldy empfehlen, dieses *R* nicht zu „grasseiller“, also ähnlich wie ein deutsches [R] am Gaumenzäpfchen zu artikulieren, wie es im modernen gesprochenen Französisch üblich ist<sup>254</sup>, sondern es „so diskret wie möglich“ „sehr leicht“ mit der Zunge zu rollen<sup>255</sup>; bei Souzay hat das [r] mehrere Zungenschläge, ist durch die Betonung der ersten Silbe von *cruelle* mit hervorgehoben und gerät daher alles andere als diskret.

Die folgende Phrase singt Souzay sehr gleichmäßig, aber weiterhin mit eher aktiv gestalteten leichten Taktzeiten (besonders auffallend bei „*larron*“). Die Tendenz, metrisch privilegiert positionierte Akzente eher diskret in die Phrase zu integrieren und dafür unbetonte Noten zu verbreitern und hervorzuheben, ist durchgehend zu beobachten und verleiht den Phrasen (unter der Oberfläche des diskret-horizontalen und gleichmäßig timbrierten Gesangs) eine lebendige Mehrschichtigkeit, in welcher, sowohl auf der Ebene des Gedichts als auch auf jener

---

<sup>252</sup> S. das Kapitel über Renata Scottos Interpretation einer Arie aus *Madama Butterfly*.

<sup>253</sup> Le Roux, François / Raynaldy, Romain: *Le chant intime*, S. 196

<sup>254</sup> Zum „grasseiller“ vgl. auch Bergeron, Katherine: *Voice Lessons*, S. 195 ff.

<sup>255</sup> Le Roux, François / Raynaldy, Romain: *Le chant intime*, S. 198: *Pour en sortir, il faut éviter à grasseiller le [r] et le chanter aussi discrètement que si l'on devait le rouler très légèrement.*

der Komposition, Rhythmus und Metrum sich aneinander reiben. Dem Wort *fièrément*, von Gounod metrisch „falsch“ positioniert, lässt er besondere Aufmerksamkeit zukommen: das Tempo wird leicht gedehnt, die erste und dritte Silbe entsprechend dem Wortakzent, aber in Diskrepanz mit ihrer rhythmischen Positionierung (zweite und vierte Achtel im Takt) deutlich hervorgehoben. Souzay setzt Betonungen aber nicht nur zur „Richtigstellung“ der prosodischen Verhältnisse ein; stellenweise nützt er die metrische Ambiguität der französischen Sprache, indem er einzelne Wörter entgegen dem grundsätzlich oxytonen französischen Betonungsschema (und auch entgegen Gounods metrischer Platzierung) auf der Vorsilbe betont: Auffallende Beispiele sind „*divin*“ und „*céleste*“.<sup>256</sup> In der Wiederholung der letzten beiden Verse der Strophe (die Worte hat man ja schon einmal gehört und verstanden), unterwirft sich der Sänger ganz der Komposition: Er betont, wie von Gounod vorgeschrieben, die beiden Synkopen leicht und singt die Phrase dann ohne auffallende Wortbetonungen, aber mit einem recht prononcierten (diesmal gemeinsam mit der Pianistin gestalteten) *Ritardando* zu Ende. Auf *cœur*, am Beginn des Zwischenspiels, nimmt Jacqueline Bonneau das Tempo wieder auf.

Gérard Souzay behält das – teils wort-, teils musikbezogene – *Inégal-Singen* im Lauf der zweiten und dritten Strophe bei. Die Ausdrucksvariationen zwischen den Strophen – das Weicher- und Leiserwerden der Stimme in der zweiten Hälfte der zweiten Strophe, die etwas schrofferen Akzente der Liebesnot und Rachsucht in der dritten, sowie der resignierte Abgesang – sind sehr diskret gesetzt. Souzay bezieht die Ausdrucks- und Klangfarben zwar auf den affektiven Gehalt der Worte, allerdings im übergeordneten Rahmen der Form von Komposition und Gedicht. Das Strophische, Stilisierte und Romantisch-Antikisierende geben einen ästhetischen Überbau vor, in dessen Kontext alle interpretatorischen Farben gewissermaßen mit der Pastellkreide gesetzt werden müssen, um

---

<sup>256</sup> Eine einflussreiche Strömung in der Romanistik vertritt die These, dass das Französische einen gewissermaßen nur „virtuellen“ Wortakzent habe, der sich dem Moment, in welchem das Wort in eine übergeordnete sprachliche Einheit eintritt, auflöse und sich dem Gruppenakzent unterordne. (Im Deutschen bleibt hingegen der Wortakzent als integraler Bestandteil der Klanglichkeit des Wortes immer aufrecht.)

Vgl. Holtus, Günter / Metzeltin, Michael / Schmitt, Christian (Hg.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Bd. 5, S. 36

die Form nicht zu sprengen oder sich ihr gegenüber nicht allzu dominant zu verhalten.

Wie Renata Scotta operiert auch Gérard Souzay auf mehreren Ebenen gleichzeitig. Die besprochene Darbietung zeigt eine Fusion von sprachorientiertem und musikorientiertem Singen, wobei eine hierarchische Reihenfolge der Ebenen eingehalten wird: Übergeordnet sind Form und quasi-höfische Stilisierung, darunter Metrum und Tonfall, und wieder darunter Expression und Affekt. Der Handlungsspielraum auf jeder Ebene ist von der jeweils darüber liegenden definiert. Gérard Souzay zeigt meiner Meinung nach ein außerordentlich sensibles Gespür für diese Hierarchien; dadurch gelingt es ihm, eine beinahe instrumental anmutende Gesangslinie (deren Gestaltung und Phrasierung primär der musikalischen Phrasenformen angepasst scheint), eine facettenreiche, metrisch leicht „subversive“ Gestaltung der Prosodie und die expressive Darstellung einer emotionalen Befindlichkeit gleichzeitig zu realisieren.

### 3. Timbre, Erotik, Roland Barthes und die Schönheit der „sprechenden“ Singstimme

Während ich mit der Niederschrift dieses Kapitels beginne, formiert sich in Social-Media-Netzwerken ein „Shitstorm“<sup>257</sup> gegen die Sopranistin Tamar Iveri. Sie hat in einem offenen Brief an den Präsidenten ihrer Ursprungsheimat Georgien aktuelle brutale Gewaltausschreitungen gegen schwule, lesbische und Transgender-Menschen gutgeheißen – letztere sind für sie der „Fäkalauswurf“, den „der Westen“ Georgien aufzwingt (und denen man die „Kiefer brechen“ soll), während sie die Gewalttäter(innen) als Repräsentant(inn)en der georgischen „Jugend reinen Bluts“ bezeichnet<sup>258</sup>.

Tamar Iveri ist eine sehr erfolgreiche Sängerin, die ihr Geld an den großen Theatern und Konzerthäusern des „Westens“ verdient. Darüber hinaus ist sie Besitzerin einer voluminösen und klangreichen Stimme großen Umfangs, die ich persönlich als auffallend schön bezeichnen würde, sowie eine exquisit-expressive Interpretin, deren Darbietungen mich oft erfreut und berührt haben.

Nun kann man die diffizile Thematik der sängerischen Timbreschönheit, die mit dem unerschöpflichen Diskurs der Schönheit in der Kunst im Allgemeinen verknüpft ist, gewiss nicht auf die ohnehin problematische und an Brechungen reiche Beziehung zwischen Kunst und Künstler(in) reduzieren<sup>259</sup>. Dennoch führen uns derartige Fälle auf einen Denkweg, der uns die Liebe zur Schönheit und das Misstrauen ihr gegenüber (beide scheinen fast gleich tief verwurzelt zu sein) besser verstehen lässt.

---

<sup>257</sup> Das Wort ist übrigens bereits im Duden zu finden...

<sup>258</sup> Quellen (beide zuletzt aufgerufen am 1. August 2014):

<http://www.limelightmagazine.com.au/Article/388636,tamar-iveri-outed-as-homophobe-on-eve-of-qa-performances.aspx>

und

<http://www.smh.com.au/entertainment/opera/pressure-on-opera-australia-to-sack-soprano-over-homophobic-comments-20140620-zsgrj.html#ixzz35BKXhkQ8>

<sup>259</sup> Siehe auch, um in der Musik zu bleiben, die „Fälle“ Elisabeth Schwarzkopf und Wilhelm Furtwängler und ihre ambivalente Rolle im Dritten Reich, zB in: Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991

### 3.1. Timbre

Für mich war die Schönheit einer Stimme – wobei ich hier bewusst die a priori gegebene Qualität des Instruments von der Art seiner Benutzung nicht trenne – immer gewissermaßen die Eintrittstür in einen interpretatorischen Kosmos. Es machte und macht für mich einen Unterschied, ob ich diese „Passage“ freudig und ohne Vorbehalte oder nur zögerlich („wenn nur die Stimme nicht so hässlich/scharf/dumpf/grob/vibratoreich wäre“) antrete.

Jean-Luc Nancy zitiert Antoine Bonnet mit dem Satz „Timbre is the *reality* of music“ und ergänzt: „Timbre is [...] the first correlative of listening“ und „it is necessary to say that before any relationship to object, listening opens up in timbre“.<sup>260</sup>

Während Nancy hier alle musikalischen Timbres meint, ist der Begriff im Zusammenhang mit Sänger(innen)stimmen besonders mit Bedeutung und Emotion aufgeladen: „Timbre speaks of the singer’s inner subjectivity, or vocal personality“<sup>261</sup>. Reinhart Meyer-Kalkus eröffnet sein Buch *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert* mit dem von Roman Jakobson entlehnten Gedanken des Stimmtimbres als „vokale[m] Personalausweis“<sup>262</sup>, und Wayne Koestenbaum beschreibt die Stimme Anna Moffos bei seiner ersten Begegnung mit ihr in einer Aufnahme von *Madama Butterfly*, die man ihm als Kind geschenkt hatte, als eine greifbare Wesenheit:

Her voice wasn’t the canopy, the column, the architrave; gravely self-sufficient, it seemed not a copy of life, but life itself, and, like a breathing property, it entered my system with a vector so naïve, unadulterated, and elemental, so unpolluted by the names I would later impose on the experience, that my drab bedroom shifted on its axis.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> Nancy, Jean-Luc: *Listening [À l’écoute]*, S. 40

<sup>261</sup> Rutherford, Susan: *Voice and Singers*, in: *The Cambridge Companion to Opera Studies*, S. 118

<sup>262</sup> Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 1

<sup>263</sup> Koestenbaum, Wayne: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, S. 10

Mary Garden, die erste Mélisande in Debussys Oper und *prima donna* der Pariser Opéra comique, setzt in ihrer Autobiographie einem einzelnen gesungenen Ton, dem hohen C von Nellie Melba, der wohl berühmtesten Sängerin ihrer Zeit, ein Denkmal:

The note came floating over the auditorium of Covent Garden: it left Melba's throat, it left Melba's body, it left everything, and came over like a star and passed us in our box, and went out into the infinite. [...] My God, how beautiful it was!<sup>264</sup>

Der Diskurs über Stimmtimbres ist problematisch, weil man sich, sobald man darüber spricht, auf das glitschige Terrain einer sehr persönlichen Geschmacksäußerung begibt und, über die Beschreibung eines „Objekts“ hinausgehend, viel von sich selbst preisgibt. Nancy hält Wittgenstein, der die Erfahrung des Timbres für „privat“ und „nicht kommunizierbar“ gehalten habe, das Konzept entgegen, Timbre sei „communication of the incommunicable“ und könne zwar nicht gemessen werden wie andere musikalische Parameter (Höhe, Dauer, Lautstärke), sei aber beschreibbar, zum Beispiel in synästhetischen Metaphern (etwa visuell – er führt das deutsche Wort *Klangfarbe* als Beispiel an – oder haptisch: „rund“, „rau“)<sup>265</sup>.

Die einschlägige Fachliteratur verhält sich im Allgemeinen entsprechend vorsichtig. (Niemand, der ernst genommen werden möchte, lässt sich gern gleichsam mit heruntergelassener Hose bei der Beschreibung schwer zu verallgemeinernder persönlicher Erlebnisse erwischen, die allzu leicht angreifbar sind.) Sofern nicht ohnehin leichter „messbare“ Parameter (Intonation, Timing) beschrieben werden, hält man sich an einige wenige etablierte Kodizes und verweigert sich so dem Risiko, aber auch der Chance, sich an einem unauflösbaren Mysterium abzarbeiten und in einen intersubjektiven Dialog einzutreten.

In Gesangsmaterialien wird Timbre entweder auf das Physiologische reduziert:

Timbre or tone color is an amalgam of the fundamental, the number and distribution of its harmonics, and respective amplitudes of these

<sup>264</sup> Garden, Mary / Biancolli, Louis: *Mary Garden's Story*, S. 91

<sup>265</sup> Nancy, Jean-Luc: *Listening [À l'écoute]*, S. 41 f.

harmonics. The sound wave which determines timbre is the result of breath management, vocal fold function, and resonator adjustment.<sup>266</sup>

oder schwärmerisch und pseudoreligiös mystifiziert:

So unendlich verschieden auch die Stimmen der berühmten Sänger untereinander sind – eines haben sie alle, die es zu Weltruf gebracht haben, miteinander gemein: sie sind die Gilde der Wohltimbrierten, sie sind die Auserwählten, bei denen das Persönlichste, der Eigenreiz, der betörende oder hinreißende einmalige Schönheitsklang der Stimme, zugleich das ihnen allen Gemeinsame ist [...].

Geheimnis der Quellen, Geheimnis des Timbre, Geheimnis der Schönheit überhaupt: Gottesbeweis und Offenbarung „mehr als alle Weisheit der Philosophie“.<sup>267</sup>

Eine dritte institutionalisierte Form des Umgangs mit dem schwer zu fassenden und heiklen Thema ist die Kritiker(innen)sprache des Feuilletons. Hier kommen persönliche Geschmacksurteile im Gewand objektiver Feststellungen daher, die offenbar nicht weiter hinterfragt oder zur Diskussion gestellt werden müssen. Die Kompetenz der Autorin oder des Autors scheint hier auszureichen, dem Urteil Autorität zu verleihen.

Jürgen Kesting hat in seinem bekannten vierteiligen Lexikon *Die großen Sänger* erwähnten „Kritikersprech“ auf 2547 Seiten monumentalisiert: da hat einer ein Timbre von „keuscher Innigkeit“<sup>268</sup>, ein anderer eine „metallisch konzentrierte Höhe“<sup>269</sup>, wieder einer hat einen „Bariton mit außergewöhnlichem timbralem Eigenreiz“ und „irisierend-schöne[n] gemischte[n] Kopftönen“<sup>270</sup>, eine „prachtvolle“ Sopranstimme hat den „Edelwert eines erlesenen Timbres“<sup>271</sup>, und der Stimme einer Mezzosopranistin ist (in Einklang mit dem Konzept der Übereinstimmung von innerer und äußerer Schönheit in der antiken und mittelalterlichen Kunst?) gar „anzuhören, dass die Sängerin eine anmutige und schöne Frau ist“<sup>272</sup> – und damit habe ich nur einige freundlich formulierte Verdikte zitiert; die

---

<sup>266</sup> Doscher, Barbara M.: *The Functional Unity of the Singing Voice*, S. 196

<sup>267</sup> Martienssen-Lohmann, Franziska: *Der wissende Sänger. Gesanglexikon in Skizzen*, S. 398 f.

<sup>268</sup> Kesting, Jürgen: *Die großen Sänger*, S. 1844

<sup>269</sup> Ebda., S. 1846

<sup>270</sup> Ebda., S. 1850

<sup>271</sup> Ebda., S. 1996

zahlreichen negativen (die auch mal süffisant-höhnisch ausfallen können) sind in ihrer dogmatischen Unreflektiertheit natürlich noch weit befremdlicher.<sup>273</sup>

Auch in Steanes *The Grand Tradition*<sup>274</sup> (weniger boshaft als Kesting und mit britischer Noblesse der Formulierungskunst) und Fischers *Große Stimmen*<sup>275</sup> (leider oft nicht ausreichend recherchiert) fehlt diese Reflexionsebene fast vollständig. Lediglich bei Elvio Giudici<sup>276</sup> schimmert – bei aller Subjektivität seiner oft apodiktischen Urteile – hie und da ein größerer Kontext, ein Infragestellen oder Suchen zwischen den Zeilen durch – stellenweise gerade dort, wo er Subjektivität, ja Idiosynkrasie ins Extrem führt.

(Jetzt, da diese Zeilen hier stehen, merke ich, dass ich in der Beschreibung und Beurteilung der erwähnten Texte selbst genau das tue, was ich ihnen vorwerfe. Andererseits bin ich auch nicht mit dem Vorsatz von dannen gezogen, dem Geheimnis des Kritiker[innen]wesens auf die Spur kommen zu wollen...)

Ernst Klusen weist auf die fundamentale Bedeutung des Timbres bei allen stimmlichen Äußerungen hin und beschreibt die Problematik objektiver und subjektiver Beschreibung von Timbres einerseits sowie zwischen Biologie und kultureller Prägung in ihrer Erzeugung und Dekodierung andererseits<sup>277</sup>.

Weit wichtiger als der Anspruch einer „Objektivierung“ (wenn ich alle Muskelaktivitäten im Stimm- und Stützapparat sowie die Stärke der Teiltonschwingungen beschreibe, was genau ist damit gesagt?) scheint mir ein Nachdenken

---

<sup>272</sup> Ebda., S. 2399

<sup>273</sup> Von einem studierten Philosophen (s. Verlagsinfo) hätte man sich eine über das gelegentliche dekorative Adornozitat hinausgehende Präsenz einer Metaebene des Nachdenkens über Stimmen und Gesang erwarten können...

Mir liegt darüber hinaus eine amüsante Rezension dieser Rezensionen vor: Der Kritiker Kai Luhrs-Kaiser bespricht in der Welt vom 13.12.2008 die vierbändige Neuauflage von Kestings Werk und hat „seine Freude an diesem enzyklopädischen Sänger-Bashing“ [?]. Naturgemäß stellt er nicht den Kritikersprech in Frage, sondern stößt sich lediglich an einzelnen „skurrilen Fehleinschätzungen“ – auch das wird behauptet, nicht belegt oder gar in einen Metadiskurs eingebettet. Dieses selbstgenügsame Den-Ball-Hin-und-Herspielen innerhalb einer Zunft kennen wir nicht nur aus dem Feuilleton...

<sup>274</sup> Steane, John B.: *The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record*, London 1974

<sup>275</sup> Fischer, Jens Malte: *Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman*, Berlin 1995

<sup>276</sup> Giudici, Elvio: *L'Opera in CD e video. Guida all'ascolto*, Milano 1995

<sup>277</sup> Klusen, Ernst: *Singen. Materialien zu einer Theorie*, S. 75 ff.

über die Kategorie, mit der ich diesen Exkurs eröffnet habe: jene der Schönheit. Ein schwieriges Unterfangen.

### 3.2. Neuere Thesen zur Schönheit

Andreas Dorschel fasst in einem Artikel in der Philosophischen Rundschau vier neuere Theorien über die Schönheit zusammen<sup>278</sup>. Einer der dort besprochenen Autoren, Alexander Nehamas, liefert in seinem Buch *Only a Promise of Happiness* (Oxford 2007) zwei Gedanken bei, die in unserem Kontext weiterentwickelt werden können:

Er spielt das *Attraktive* gegen das *Schöne* aus, indem er zweiterem die Eigenschaft zuschreibt, sich zwar wie ersteres in der Erscheinung zu zeigen, aber über diese hinauszugehen und ein Element von Rätselhaftigkeit und Tiefe zu enthalten – dies sei dann gegeben, wenn die Erfahrung zu reich und komplex wird und uns das Festmachen an einzelnen Eigenschaften nicht mehr erlaubt. Dies ist auch für mich ein wichtiges Merkmal einer schönen Stimme und eines schönen Singens: die vorteilhafte Kombination von Teiltönen und Formanten mit Vibrato und anderen relevanten Parametern, die als angenehm empfunden werden (analog zum durch Morphing erzeugten Durchschnitt mehrerer als attraktiv eingestufte Gesichter) allein kann als *hübsch* abgetan werden, es sei denn, dass die Art des Singens, der Körperlichkeit der Phoneme, dem Entwickeln der Wörter, Töne und Phrasen nicht mehrere weitere Ebenen von „Bedeutung“ gleichsam darüber gelegt werden, die der Hörerin eine mehrdimensionale, komplexe Erfahrung ermöglichen. Aber erschöpft sich die Schönheit in solcher Komplexität, bzw. kann man sie mit ihr gleichsetzen?

Weiters: Schönheit findet sich weniger im Objekt als im Tun, also etwa nicht so sehr in schönen Augen als in einem schönen Blick<sup>279</sup>. Auf unser Thema übertragen, löst sich damit die ohnehin nur theoretische Dichotomie zwischen schöner Stimme und schönem Singen auf: „Voice is both timbre (the property of the vocal instrument) and action (the manipulation of the instrument)“<sup>280</sup>, wenn auch

---

<sup>278</sup> Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück. Neuere philosophische Studien über das Schöne*.

<sup>279</sup> Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück*, S. 229

<sup>280</sup> Rutherford, Susan: *Voice and Singers*, in: Till, Nicholas (Hg.): *The Cambridge Companion to Opera Studies*, S. 117

beide Aspekte nicht ganz ineinander aufgehen und eine produktive Spannung behalten, die sich in Beschreibungen von Gesangsleistungen niederschlägt, in denen das Timbre gegen Interpretation und Stil ausgespielt wird (wobei der sophisticatede Zuhörer sich profilieren kann, indem er die letzteren wichtiger nimmt<sup>281</sup>).

### 3.3. Stimme, Schönheit und die *lost voice*

Während Umberto Eco im Einleitungskapitel seiner Geschichte der Schönheit den Besitzwunsch zu den Leidenschaften zählt, die mit Schönheitssinn nichts zu tun haben<sup>282</sup>, sagt Nehamas: „Beauty always promises more than it has given so far“<sup>283</sup>. Dies bringt einen dynamischen Aspekt der Schönheit ins Spiel: die Schönheit löst Begehren aus, lockt uns auf ihre Fährte, und wir bleiben „bei der Stange“, weil wir uns noch mehr, noch tiefere und reichere Erfahrungen von ihr erhoffen; in der andauernden Liebe zu einer schönen Stimme sind ähnliche Mechanismen am Werk. Heißt das nun, dass die Erfüllung immer ausbleiben muss, ja, dass die Schönheit leere Versprechungen macht (und dadurch einen dämonischen Charakter erhalten kann)? Kann eine Stimme durch Schönheit locken und sich, wie Lorelei und die Sirenen, nur um sich selbst drehen oder einem sogar übelwollen?<sup>284</sup> Und: Ist sie dann schön?<sup>285</sup>

Das Ephemere des Gesangstons akzentuiert in besonderer Weise die Kehrseite solchen Begehrens: die Sehnsucht nach dem unwiederbringlich Verlorenem. „Gibt es nicht Schönheiten, die, statt prospektiv zu sein, sehnsüchtig einer nie mehr erreichbaren Vergangenheit zugeschrieben werden?“, fragt Andreas Dorschel<sup>286</sup>, und Susan Rutherford entwickelt die Idee der *lost voice* als durch

---

<sup>281</sup> So konstatiert Jürgen Kesting etwa bei der Sopranistin Kiri Te Kanawa eine „darstellerische Monotonie gerade wegen der ungetrübten Klangschönheit“ (*Die großen Sänger*, S. 1997).

<sup>282</sup> Eco, Umberto (Hg.): *Die Geschichte der Schönheit*, S. 10

<sup>283</sup> Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück*, S. 231

<sup>284</sup> S. auch das Kapitel 1.12. *Vokalisieren*, S. 158

<sup>285</sup> Im folgenden Buch *Beauty* sagt Roger Scruton (laut Dorschel), dass das Schöne auch zum Unwahren und Bösen verführen könne, bzw. dass man dies zumindest nicht ausschließen könne. (S. auch den Anfangsabsatz dieses Kapitels.)

<sup>286</sup> Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück*, S. 230

die Epochen immer wiederkehrenden Topos im Schreiben und Nachdenken über Gesang – von Reynaldo Hahns Gedanken, dass gerade die Ephemeralität dem Gesang Ewigkeit verleihe, da er unzerstörbar in der Erinnerung der ZuhörerIn bewahrt sei, bis zu der Neigung von Kritikern aller Epochen, anhand idealisierter Erinnerungen an die in ihrer Jugend gehörten Sänger den Verfall der aktuellen Gesangskultur zu beklagen<sup>287</sup>.

Roger Scruton steuert in seinem Buch *Beauty* (Oxford 2009) einen wichtigen Gedanken bei: Schönheit zieht Liebe nach sich. (Er wendet sich damit gegen eine von ihm konstatierte postmoderne Ästhetik unserer Gegenwart, die sich nicht binden wolle, von der Schönheit irritiert sei und sich beim Kitsch wohler fühle.) In der Tat kann man etwas nicht „unter Führungszeichen“ schön finden; laut Scruton zieht die Erfahrung der Schönheit eine unbedingte Bejahung und einen tendenziell intoleranten Exklusivitätsanspruch nach sich.<sup>288</sup> In seinem Kapitel über die Verehrung der Sängerin Maria Callas schreibt Wayne Koestenbaum:

Because of the Tebaldi-Callas feud, choosing Callas isn't a neutral or pacific experience. It means taking sides, and shutting down the faculties of sympathy and softness<sup>289</sup>.

Dorschel fasst einen weiteren Gedanken Scrutons zusammen: die Schönheit verankere uns in der Welt und gebe uns die Kraft, Leid und Tod ins Auge zu

---

<sup>287</sup> Rutherford: *Voice and Singers*, S. 118

Vgl. folgenden Ausschnitt aus dem Nachruf, den Dietrich Fischer-Dieskau nach dem Tod von Elisabeth Schwarzkopf schrieb:

Eine Marschallin, eine Ariadne, eine Gräfin im „Capriccio“ und wer weiß wie vieles andere werden wir in dieser Qualität nie wieder hören. Fast mutet ihr Hinscheiden mitten aus pädagogischer Arbeit in hohem Alter wie ein Zeichen an, wie rasch es mit der Kultur einer Epoche zu Ende geht und wir uns in eine ungewisse Zukunft entlassen sehen.

Und weiter: Der Begriff „Werktreue“ verband sich bei ihr ungestört mit Phantasie und einem das Publikum unmittelbar gefangennehmenden Zugriff, wie er so dicht, so zwingend bei keiner ihrer Vorgängerinnen zu erleben war und sicher bei keiner nachfolgenden Künstlerin zu spüren sein wird. Besonders nicht bei all denen, die sich heute bemüßigt fühlen, das Konzertpodium zu einem Showplace umzumodeln und konzertierte Lautkunst in willkürlicher Bewegung und Aktion zu ersticken.

(<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/elisabeth-schwarzkopf-die-interpretin-des-ausdeuters-1435714.html>, zuletzt besucht am 1. August 2014)

Ich nehme an, dass der Autor billigend in Kauf nahm, dass er durch solche irrationalen Statements seine eigene Autorität untergräbt. Offenbar ist in einem Nachruf der literarische Topos der *lost voice* ein akzeptabler Kunstgriff.

<sup>288</sup> Zusammengefasst nach Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück*, S. 235

<sup>289</sup> Koestenbaum: *The Queen's Throat*, S. 148

schauen<sup>290</sup>. Dieses Konzept scheint, auf die Kunst übertragen, zwar einerseits einer traditionellen Ästhetik zu entspringen; im Mainstream des ästhetischen Kunstdiskurses der Gegenwart spielt die Schönheit laut Dorschel nur noch insofern eine Rolle, als sie im besten Fall einer Realitätsflucht Vorschub leiste, im schlechtesten ideologisches Blendwerk zur Verschleierung von Machtausübung sei<sup>291</sup>.

### 3.4. Vokale Moden und Schönheitsideale

Während „seine“ Autor(inn)en gegen diesen Mainstream anschreiben (müssen), hat die reproduktive historische Musikpraxis und ihre Rezeption sich ohnehin nie im gleichen Maß wie die Avantgarde vom traditionellen Schönheitsbegriff emanzipiert und orientiert sich – unentschieden und vage – an einem Kompromiss zwischen der Zeitästhetik der interpretierten Werke und dem jeweils modeabhängigen Klangideal der eigenen Epoche. Die (abgesehen von spezialisierten Communities, wie etwa der stark forschungsgestützten historische Aufführungspraxis alter Musik) auffallende Theorie-Unbelecktheit der reproduktiven Musizierpraxis ist also insofern nicht nur ein Nachteil, als sie dadurch zumindest ideologischem Streamlining entgeht. Salopp formuliert: es ist „erlaubt“, „schön“ zu singen, und es ist erlaubt, eine Sänger(innen)stimme zu lieben und sich durch sie Trost und Weltzugang zu verschaffen.

Umgekehrt geht der Mainstream der reproduzierenden Musikpraxis – aufgrund seiner Unberührtheit von einem inhaltlichen Metadiskurs – wiederum allzu leicht einer zeitgenössischen Alltagsästhetik in die Fänge, die im Nehamasschen Sinne Schönheit mit Attraktivität und das Berührtwerden von Schönheit mit Unterhaltung verwechselt und sich damit der (nach dem traditionellen Verständnis als Kraft potentiell der Kunst und Schönheit innewohnenden) Chance eines Katharsis-Erlebnisses beraubt<sup>292</sup>. Nikolaus Harnoncourt sagte im Interview über sein ästhetisches Credo:

---

<sup>290</sup> Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück*, S. 235 f.

<sup>291</sup> Ebda., S. 241 f.

<sup>292</sup> Ich denke in diesem Zusammenhang an die Werke der britischen Dramatikerin Sarah Kane, besonderes an ihr letztes Stück *4:48 Psychosis*. Kane führt einen hier mit einer Konsequenz, die Publikum und Kritik häufig irritiert hat, in die schwärzesten Abgründe einer klinischen Depression; die Themen sind Verzweiflung, Abhängigkeit, Sehnsucht nach dem Tod, Sehnsucht nach Liebe.

Ich war [...] gegen das übliche Musikleben. Man geht abends ins Konzert, um sich von der Arbeit zu erholen und Schönheit zu trinken. Ich war der Meinung, dass die Musik absoluten Vorrang hat, dass sie Einblicke gibt, dass sie überhaupt nicht zur Erholung taugt, wenigstens nicht die Musik, die wir machen. Dass der Sinn von Musik ist, den Menschen zu erschüttern und ihn zu verändern. Wenn etwas komponiert ist, um die Auseinandersetzung mit Leid und Tod zu schildern, dann hilft das den Menschen. Wenn das um alle Ecken und Aussagen herum poliert wird, kann man hinterher nur sagen, jetzt fühl ich mich wieder wohl und bin für den nächsten Arbeitstag fit.<sup>293</sup>

(Neben der Suche nach Schönheit [verstanden als angenehme Wohlproportioniertheit und Mühelosigkeit gewissermaßen als Selbstzweck] gibt es auch im Kunstgesang eine gegenläufige Tradition, die Wahrheit nicht in der Schönheit zu suchen, sondern geradezu in ihrem Gegenteil. Hier wird der „richtige“ oder angemessene Ausdruck gegenüber einem abstrakten Schönheitsdogma bevorzugt: so erklärte Giuseppe Verdi die Sopranistin Tadolina als Interpretin der Lady in seiner Oper Macbeth wegen ihrer „wunderbaren, [...] klaren, leichtenden, starken“ Stimme für ungeeignet und wünschte sich stattdessen eine „raue, erstickte, dumpfe“<sup>294</sup>. Dies schließt jedoch an eine seit dem Mittelalter tradierte Ästhetik an, welche die innere mit der äußeren Schönheit gleichsetzt und als Umkehr dieses Konzepts dem dämonischen Charakter und der „hässlichen“ Seele der Lady Macbeth auch eine ebensolche Stimme zuordnet.<sup>295</sup> Zudem ist die „Hässlichkeit“ in diesem Fall relativ; der normative Rahmen des Belcanto-Gesangs war noch aufrecht, und so wird ein minimaler „Verstoß“ gegen dessen Regeln und Schönheitsideal, den unsere heutigen Ohren vielleicht gar nicht bemerken würden, bereits hohe Wellen geschlagen haben. Gerade die Partie der Lady ist – wie überhaupt der frühe Verdi – in seinem virtuoson Koloraturgesang und dem teilweise schematischen Aufbau der Arien noch deutlich vom Belcanto herleitbar

---

Ich finde, dass es der Autorin gelingt, durch eine konsequente, kompromisslose künstlerische Form aus etwas Amorphem, Unaussprechlichem und Unerträglichem ein Kunstwerk von höchster Schönheit zu schaffen.

<sup>293</sup> Nikolaus Harnoncourt im Gespräch mit Volker Hagedorn und Claus Spahn, DIE ZEIT / Zeit online, 6. April 2008 (<http://www.zeit.de/online/2008/05/Karajan-Harnoncourt-Interview>)

<sup>294</sup> Zitiert nach Andreas Dorschel: *The Paradox of Opera*, in: *The Cambridge Quarterly* Vol. 30/4, 2001, S. 291

<sup>295</sup> Vgl. auch Eco: *Geschichte der Schönheit*, S. 148 ff: *Die Notwendigkeit des Hässlichen für die Schönheit*

[und dramatischen Koloraturpartien wie Donizettis Anna Bolena verwandt]. Die neben der Schön-Hässlich-Dichotomie mitschwingende Hell-Dunkel-Polarität der Timbrebeschreibungen lässt aufhorchen: möglicherweise würde unser moderner Zeitgeschmack, der eine Vorliebe für dunkle Stimmen hat [die erfolgreichsten Sängerinnen und Sänger unserer Zeit – etwa Anna Netrebko, Jonas Kaufmann, Renée Fleming und Elīna Garanča – haben tendenziell dunkle Timbres und forcieren diese Eigenschaft zusätzlich durch die gesangstechnische Handhabung ihrer Stimmen], die von Verdi gewünschte „hässliche“ Lady-Stimme als die schönere empfinden.)

### 3.5. Intimität und Überwältigung

Die Stimme kommt aus dem Inneren des Körpers. Wir *hören*, wenn jemand singt, dessen Körperinneres: Wayne Koestenbaum fühlt sich in der Mittellage von Maria Callas' Stimme auf einer Rundreise durch ihre Stirn- und Nasennebenhöhlen<sup>296</sup>, Roland Barthes vermisst diese im Gesang von Dietrich Fischer-Dieskau, wo er „nur die Lungen“<sup>297</sup> hört. Wenn wir jemand singen hören, haben wir über den Schall eine Verbindung mit einer Körperlichkeit, die wir nicht sehen können und die daher geheimnisvoll und potentiell suspekt ist<sup>298</sup>. Mit dem Körperinneren eines anderen Menschen haben wir sonst (sofern wir nicht einen einschlägigen medizinischen Beruf haben), wenn überhaupt, nur in intimen sexuellen Situationen Kontakt. Und auch dies betrifft nur bestimmte Teile und Produkte des Körpers. Das meiste, das aus dem Inneren des Körpers kommt, ist in unseren Kulturen tabuisiert und wird alleine und hinter verschlossenen Türen hervorgebracht und entsorgt. Dies betrifft auch alles Akustische, in dem Körperinneren hörbar wird.<sup>299</sup> Die Stimme ist das Einzige aus dem Körper Kommende, das wir

---

<sup>296</sup> Sometimes in her [=Callas's] middle range I feel I am traveling on a tour of her sinuses. (Koestenbaum: *The Queen's Throat*, S. 137)

<sup>297</sup> Barthes, Roland: *Die Rauheit der Stimme*, in: Kritische Essays III (Übers. Dieter Hornig), S. 273

<sup>298</sup> Vgl. Koestenbaum: *The Queen's Throat*, S. 101:

The diva exposes her capacity for independent pleasure: her joy comes from the body, the throat, the cavities no one in the audience can see. She presents the uncomfortable and antipatriarchal spectacle of a woman taking her body seriously – channeling, enjoying, and nourishing it.

<sup>299</sup> Eine Ausnahme sind medizinische (chirurgische oder endoskopische) Eingriffe, bei denen in einem streng ent-emotionalisierten Kontext (und ebenfalls hinter verschlossenen Türen) Kontakt

in einem alltäglichen gesellschaftlichen (nichtmedizinischen und nichtsexuellen) Kontext überhaupt akzeptieren; ein nicht ganz zu eliminierender Rest von Peinlichkeit und unangemessener Intimität bleibt präsent. Das Sprechen ist (besonders in unseren Breiten) entsprechend reduziert: Es wird weitgehend flach und monoton gesprochen, nur ein kleiner Teil der Möglichkeiten des Instruments wird ausgenutzt; man will möglichst wenig von sich preisgeben; ein Sprechen mit erhobener Stimme, das mehr vom (physischen und psychischen) Innenleben offenbart, desavouiert den/die Sprecher(in).

Dennoch stellt selbst das Alltagssprechen durch den Schall eine potenziell peinliche Verbindung mit den beim Artikulieren von Konsonanten präsenten Stellen (Lippen, Zunge, Gaumen) her, die gleichzeitig Orte intimer Begegnungen sind. Dies zeigt sich, wenn der enge Kanon etablierter und akzeptierter Laute verlassen wird: Rülpsen, Schmatzen, „Aufziehen“ von Nasensekret, ja sogar Mundgeräusche beim Sprechen lösen Ablehnung und Ekel aus.

Beim künstlerischen Singen (sowie bei gewissen Formen des künstlerisch gestalteten Sprechens) werden die Möglichkeiten des Stimmapparates voll ausgeschöpft; entsprechend „viel“ Körperinneres ist präsent und hörbar. Die Befangenheit unserer Kultur im Umgang mit solcher Intimität ist in vielen typischen, zum Teil kulturell gewachsenen Phänomenen präsent. Ich greife ein paar heraus:

1. Viele Menschen befällt mitunter an Panik grenzende Nervosität, wenn sie vor anderen singen sollen, auch wenn dies ihr Beruf ist oder sie dies anstreben.

Der Ausdruck *Lampenfieber* ist eine unzureichendes Etikett für die durchaus ernstzunehmende und der Situation angemessene Angst davor, Menschen, die man großteils nicht einmal oberflächlich kennt, einen derart intimen Einblick in seinen Körper (und Seele) zu geben. (Das Lampenfieber hat natürlich als zweiten wichtigen Grund das problematische Verhältnis unserer Gesellschaft – und speziell unseres Mainstream-Kulturbetriebs – mit Scheitern und Imperfektion.) Ich selbst habe lange gebraucht, um dieser Schwierigkeit Herr zu werden. Dies

---

mit dem Körperinneren hergestellt wird. Koestenbaum zieht auch hier eine Parallele zum Gesang: [A] diva, when she sings, operates on herself, reveals her body, exposes an indwelling secret. [...] When a diva sings, an operation is implicitly taking place: a body is being opened. (Koestenbaum: *The Queen's Throat*, S. 103)

war erst möglich, als mir klar wurde, dass es eine gewissermaßen überpersönliche (also im besten Sinn *professionelle*) Ebene gibt, auf der diese Öffnung (oder, wie manche sagen: Exhibition) Sinn ergibt und einigermaßen gefahrlos möglich ist, weil es dann um meine Privatperson und meinen „privaten“ Körper nicht mehr ging. Natürlich ist diese Trennung abstrakt und nicht restlos vollziehbar; das Konstrukt bleibt prekär.

(Weniger Probleme mit dem öffentlichen Singen hat nach meiner Beobachtung bezeichnenderweise der tendenziell histrionische Menschentypus<sup>300</sup>, den man unter Sängern und Theaterdarstellerinnen häufig antreffen kann: das Bedürfnis, im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen zu wollen, ist ein starker Motor zur Überwindung von möglicherweise vorhandener Scheu, und die Neigung von Histrioniker[inne]n, Alltagssituationen sexuell aufzuladen, hebt vielleicht die Schwierigkeiten mit der irritierenden Intimität des Singens aus.)

2. Der etablierte Kulturbetrieb zieht eine sorgfältige Trennlinie zwischen Podium und Publikum.

Die klassischen Konzert- und Theatersettings sind in der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts entstanden – sie stammen also aus einer gesellschaftlich vergleichsweise repressiven Epoche, gekennzeichnet durch einen hohen Grad an Kontrolle und Reglementierung. Gemessen an den seither erfolgten tiefgreifenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen erstaunt es, wie konstant sich diese Formen halten konnten. Dies liegt sicher zum einen an den aus jener Zeit stammenden Gebäuden, die nach wie vor vielen Hochkulturinstitutionen Heimat geben und den dort stattfindenden Veranstaltungen durch die vorgegebene Gestaltung ihrer Räume überkommene Settings aufzwingen, zum anderen aber vielleicht auch an einem gleich gebliebenen Bedürfnis, gewissermaßen zum Schutz beider Seiten eine Barriere zu errichten, um der irritierenden Intimität der Sänger-Zuhörer-Beziehung einen akzeptablen Rahmen zu geben. Es ist weiterhin üblich, mit dem Blick über das Publikum hinweg zu singen; dies wurde in meiner Gesangsausbildung sogar ausdrücklich gelehrt. Der direkte Blickkontakt mit jemandem, der singt, ist uns aufgrund der ohnehin unterschwellig präsenten, der sozialen Situation unangemessenen Nähe schwer erträglich.

---

<sup>300</sup> Vgl. Tress/Wöller/Hartkamp/Langenbach/Ott: *Persönlichkeitsstörungen. Leitlinie und Quellentext*, S. 169 ff.

Und auch für den/die Singende(n), wie bereits erwähnt, der Akt des Sich-Öffnens und gleichzeitigen Sich-Schützens eine prekäre Angelegenheit, die durch die intensive Interaktion mit einem anderen Menschen (wie eben ein anhaltender Augenkontakt) leicht aus dem Gleichgewicht kommen kann.

### 3. Siehe oben: Die stark reglementierten Diskurse über Singen und Stimme.

Analog zu den etablierten, sauber getrennten Formen, sich zur Sexualität zu äußern (die physiologisch-medizinische, die pornographische, die mythologisierte, die infantilisierte) haben sich die vorher beschriebenen Diskursformen zum Singen und zur Sänger(innen)stimme entwickelt: die akustisch-physikalische Analyse, die Mystifizierung, der „Kritikersprech“. Als weitere Textsorte ist noch das Gesangsmanual zu nennen, das gleichsam mit hochgekrepelten Ärmeln dem heiklen Thema pragmatisch beikommen will. Auch Wayne Koestenbaum zieht hier eine Parallele zur Reglementierung der Sexualität:

Like tracts against masturbation, singing manuals [...] are eager to legislate conduct and to condemn mistakes [...].<sup>301</sup>

Die Kehrseite von Irritation und Bedürfnis nach Abgrenzung ist jedoch das Potential, durch die gleichsam abstrahierte Intimität mit dem/der Singenden in besonderer Weise berührt zu werden<sup>302</sup>. Dies erklärt das oft extreme emotionale Verhältnis, das Menschen zu Gesangsstimmen haben und dessen Kundgebungen die Leserbriefseiten der Opernmagazine und inzwischen auch die Kommentarseiten auf Youtube füllen; auch im „Kritikersprech“ findet sich hiervon eine sozusagen akademisierte Variante.

Worin kann in diesem Fall der Unterschied zwischen Attraktivität und Schönheit liegen? Im Sinne Nikolaus Harnoncourts<sup>303</sup> und Roger Scrutons<sup>304</sup> könnte man antworten: Wenn eine Stimme, wenn ein(e) Sänger(in) mich nicht

---

<sup>301</sup> Koestenbaum: *The Queen's Throat*, S. 157

<sup>302</sup> Vgl. Koestenbaum, S. 103:

The diva, when she sings, exposes interiority, the inside of a body and the inside of a self; [...] we learn from the diva's beautiful voice to treasure and solicit those operatic moments when suddenly interiority upstages exteriority, when an inner and oblique vision supplants external verity.

<sup>303</sup> Vgl. S. 207

<sup>304</sup> Vgl. S. 205

verschont mit dem, was sich sperrt, was schwer und dunkel ist, mit den unauflösbaren Konflikten der menschlichen Existenz, gleichzeitig aber einen Weg findet, dies nicht nur auszudrücken, sondern auch zu transzendieren, dann kommen wir vielleicht in die Nähe von etwas, das schön sein kann, aber ganz sicher nicht hübsch ist.

### 3.6. Roland Barthes: Sprache und Gesang

Einen anderen Gedanken, den man zum oben erwähnten Phänomen der Intimität mit dem/der Singenden in Bezug setzen kann, bringt Roland Barthes in seinem Aufsatz über *Das Korn* oder die Körnigkeit (*le grain*, vom Übersetzer Dieter Hornig als „Rauheit“ übertragen) *der Stimme*<sup>305</sup> ins Spiel. Barthes meint einen Widerstand, eine Reibung mit etwas, das vorsprachlich bzw. vormusikalisch ist, das die Voraussetzung für den Gesang bildet, aber mit ihm nicht identisch ist: den singenden Körper, eine Erotik des Singens und Sprechens. Ich verstehe ihn hier so: Indem das Gesangsinstrument, der Vokalapparat des/der Singenden, nicht stromlinienförmig in den Erfordernissen der interpretierten Literatur, den Erwartungen der Zuhörenden oder einem künstlerischen Regelkanon restlos aufgeht (und damit *hübsch* wird), sondern eine Differenz zwischen dem Gesang einerseits, andererseits dem Körper, der ihn hervorbringt, und drittens dem Ohr und dem Körper, der ihn empfängt, spürbar bleibt, ergibt sich ein Zwischenraum, in welchem Liebe, Erotik, aber auch Reibung und Irritation als „natürliche“ Komponenten einer solchen Begegnung Platz finden.

(Neben dem Katharsisgedanken [dem Transzendieren des Schwierigen, Sperrigen, Schmerzhaften] könnte dieses *grain* vielleicht eine Spur zu einer Konzeption von Schönheit sein, die nicht ausschließt, dass diese mit so etwas wie Wahrheit zusammenfallen kann.)

In *Die Musik, die Stimme, die Sprache*<sup>306</sup> erklärt Barthes den „Diskurs [...] der Differenz, der Bewertung“ und die individuelle erotische Annäherung als notwendig, ja, als die einzigen der Musik und dem Gesang angemessenen.

Es gibt keine menschliche Stimme auf der Welt, die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus: Es gibt keine neutrale Stimme – und falls mitunter diese Neutralität, dieses Weiß der Stimme auftritt,

<sup>305</sup> Barthes, Roland: Kritische Essays III (Übers. Dieter Hornig), S. 269-278

<sup>306</sup> Ebda., S. 279-285

so ist dies für uns ein großes Entsetzen, als entdeckten wir mit Schrecken eine erstarrte Welt, in der das Begehren tot wäre. Jeder Bezug zu einer Stimme ist zwangsläufig einer der Liebe, und gerade deshalb bricht die Differenz der Musik, ihr Zwang zur Bewertung, zur Behauptung, in der Stimme hervor.<sup>307</sup>

(Roger Scruton schließt hier an, wenn er sagt, dass die Liebe zur Schönheit „intolerant und undemokratisch“ sei und bejahe, was sie liebe, anstatt sich ironisch einer Festlegung zu entziehen.<sup>308</sup>)

Der ganze Aufsatz ist eine Liebeserklärung an die Stimme, oder besser: den Gesang von Charles Panzéra, einem bedeutenden schweizerisch-französischen Bariton, der den Höhepunkt seiner Karriere in der Zwischenkriegszeit erlebte. Er ist besonders als Interpret des französischen Liedes<sup>309</sup> hervorgetreten und war Widmungsträger von Gabriel Faurés letzten Vokalwerk, des Zyklus *L'horizon chimérique*.<sup>310</sup> Im Folgenden wird Barthes präziser: Er liebt nicht Panzéras „neutrale, körperliche Stimme“, also das Timbre, die Beschaffenheit der Stimme an sich, sondern das Tun dieser Stimme, „wenn sie über die Sprache [...] gleitet wie ein Begehren“. Und weiter: „Jede Stimme ist von dem, was sie sagt, durchdrungen“<sup>311</sup>. Die Stimme und das Singen erhalten also erst im Kontakt mit der Sprache, im gegenseitigen Einverleiben und Umformen, ihre Qualität und ihren Charakter.

Auf einer stimmtechnischen Ebene hat diese Konzeption im frankophonen Raum Tradition: Katherine Bergeron weist nach, dass es im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert einflussreiche Strömungen in der Gesangspädagogik und -theorie gab. Sie zitiert den berühmten Tenor und späteren Gesangspädagogen Jean de Reszke (oder Reszké) mit seiner von ihm selbst so genannten Technik der *voix parlée*, in der aus der korrekten Diktion der Sprache alle jene Parameter entwickelt werden sollten, die wir gemeinhin als genuin gesanglich einstufen: die

<sup>307</sup> Barthes, Roland: Kritische Essays III, S. 280

<sup>308</sup> Zusammengefasst nach Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück. Neuere philosophische Studien über das Schöne*, in: *Philosophische Rundschau*, Bd 58, Heft 3, 2011, S. 235

<sup>309</sup> Barthes' Übersetzer Dieter Hornig bezeichnet Panzéra, wohl aus Unkenntnis der Fachterminologie, als „Melodiensänger“ (S. 2181).

<sup>310</sup> Vgl. u.a. Kesting, Jürgen: *Die großen Sänger*, S. 1010 ff.

<sup>311</sup> Barthes, Roland: Kritische Essays III, S. 280 f.

Resonanz, die Stütze, das „Management“ der Stimmregister. Noch profiliertes war Jean-Baptiste Faure, dem es nach dem Ende seiner bedeutenden Sängerbahngelung gelang, die Gesangsdidaktik am Pariser Conservatoire im späten 19. Jahrhundert entscheidend zu beeinflussen. Sein Manual *La Voix et le chant* entwirft eine Gesangsmethode, die, wenn Bergerons Zusammenfassung korrekt ist, auch heute revolutionär anmutet: Er verwirft die Vokalise (das Singen von Übungen auf einem Vokal, oft *a* oder *o*, Basis der klassischen italienischen Gesangsschulen<sup>312</sup> und auch heute international die allgemeine Basis der Stimmbildung) als schädlich für die Entwicklung der Stimme und lehrt eine Technik, die sich aus dem lauten Lesen der Sprache, aus der exakten Kenntnis über die Resonanz der Phoneme. Die im Buch enthaltenen Etüden sind folgerichtig auch immer auf Wörter zu singen, die sorgfältig auf das didaktische Ziel hin gestaltet sind.

Hier wird die gängige gesangsdidaktische Konzeption, welche den idealen Gesang als einen offenen vokalischen Klangstrom und in der Folge Sprache und Musik im Gesang als Antipoden (und die Artikulation der Sprache als potentiell Hemmnis oder notwendiges Übel) betrachtet, auf den Kopf – oder auf die Füße? – gestellt.

Die eben angesprochene Dichotomie will auch Roland Barthes überwinden. Man könnte sagen, dass das, was er als *articulation* bezeichnet, gleichsam die Rache der in einer solchen polemisch aufgebauchten Trennung benachteiligten Sprache ist:

[D]ie Artikulation negiert das Legato; sie will jedem Konsonanten die gleiche Lautstärke verleihen, wo doch in einem musikalischen Text kein Konsonant mit dem anderen identisch ist: Anstatt einem an sich und ein für allemal vorliegenden olympischen Code der Phoneme zu entspringen, muss jede Silbe in die allgemeine Bedeutung des Satzes eingefasst werden. [...] [A]rtikulieren heißt, den Sinn mit einer parasitären, unnützen und dabei nicht einmal verschwenderischen Klarheit überladen. [...] Die Melodieführung zerschellt in Sinnsplitter, semantische Seufzer, Hysterieneffekte.<sup>313</sup>

So „drängt“ die Sprache „sich vor, sie ist das Ärgerliche, die Nervensäge der Musik“. Sein Gegenentwurf, die *prononciation* (in Hornigs Übersetzung die

---

<sup>312</sup> Natürlich schwingt hier ein nationalistisches Ressentiment mit; die Abgrenzung von der auch in Frankreich omnipräsenten italienischen Oper und dem Hegemonieanspruch der italienischen Gesangsschule hatte auch eine politische Dimension.

<sup>313</sup> Barthes, Roland: Kritische Essays III, S. 283 f.

„Aussprache“), setzt die Phoneme in den Kontext größerer semantischer bzw. syntaktischer Sinneinheiten, deren Verständlichkeit gerade von einer flexiblen hierarchischen Abstufung der Phoneme und Morpheme abhängt, und lässt diese Sinnkurven gleichzeitig mit den gestalterischen Anforderungen der Musik (wie dem erwähnten Legato) zusammenfließen:

Die Aussprache dagegen sichert eine perfekte Verschmelzung der Sinnführung (des Satzes) mit der Musikführung (der Phrasierung).<sup>314</sup>

Während die *articulation* „[in] ihrem Glauben, dem Sinn zu dienen“, diesen „zutiefst [...] verkennt“, „gesellt sich“ „bei der Kunst der Aussprache [...] die Musik zur Sprache und fördert das Musikalische, Liebende in ihr zutage“.

Es ist leicht, den hier offensichtlich zugrunde liegenden Wunsch nach einem Verschmelzen von Sprache und Musik als naive Sehnsucht nach einem fiktiven paradiesischen Urzustand (und die Gleichsetzung von „musikalisch“ mit „liebend“ als reduktionistisches Aufwärmen der alten Zuschreibungen Sprache=Intellekt, Musik=Emotion) abzutun<sup>315</sup>.

Aufschlussreich und bedeutsam jedoch scheinen mir Barthes' Texte als Versuch, die Schönheit eines Singens zu beschreiben, in welchem die Ebenen der abstrakten Timbrequalität, der gesangstechnischen Strategien der Tonhervorbringung (und der Genuss des eigenen Körpers beim Singen), der phonetischen Sprachartikulation, der sprachlichen Sinnvermittlung (oder besser: des Selbst-Erlebens dieses Sinnes während des Singens), der musikalischen Gestaltungsentention (oder des Genusses der musikalischen Form beim Singen) in einer differenten, aber zugewandten – oder, um mit Barthes zu sprechen: erotischen – Beziehung zueinander stehen. So gedacht, kann das, was klingt, nicht getrennt werden von dem, was es meint, und dem, wodurch es hervorgebracht wird – und, aus der Perspektive der ZuhörerIn, auch nicht von dem, der es hört und dessen Körper den Klang aufnimmt.

---

<sup>314</sup> Ebda., S. 284

<sup>315</sup> Eine tendenziell so gelagerte Richtung gehende Kritik findet sich in Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, S. 434 f.

### 3.7. Timbre als erster Kontakt – und dann?

Mein Ausgangspunkt war, dass die Schönheit des Singens und des Timbres nicht leicht voneinander trennbar sind und dass eine Stimme, die ich als schön empfinde, mir den Eintritt in einen dahinter liegenden interpretatorischen Kosmos erleichtert. Die Beziehungsgeflechte, die ich anhand der Barthes-Texte herauszuarbeiten versucht habe, sind jedoch äußerst komplex und greifen auf vielen verschiedenen Ebenen ineinander. Schon das, worauf ich als primären Reiz reagiere und was ich vielleicht als kompakte Einzeleigenschaft empfinde, ist vielfältig zusammengesetzt: Ich höre eine komplexe Klangstruktur, die ihre Charakteristik durch das Verhältnis der Teiltöne und Formanten erhält; ich höre Amplitude und Frequenz eines Vibratos (oder die Abwesenheit eines solchen); ich höre Intonation, Tonansatz, Tonentwicklung, Vokalbildung; ich höre vielleicht schon in der ersten Phrase einen besonders schönen („leuchtenden“ und „runden“) hohen Ton oder ein gelungenes Piano, bei dem Timbre und Vibrato konstant bleiben; oder ich werde gleich zu Beginn durch eine besondere Vokalfarbe berührt, die ein Wort pathetisch und plastisch hervorhebt. Da haben wir nun eine „schöne Stimme“.

Wenn es stimmt, was Alexander Nehamas mit Stendhal sagt, nämlich dass die Schönheit „ein Versprechen von Glück“ sei<sup>316</sup>, dann werde ich jetzt neugierig, will mehr wissen und fühlen. Vermutlich ist der nächste Schritt, dass ich in Barthes' Sinne die liebende Begegnung dieser Stimme mit der Lautlichkeit und der Semantik der Sprache suche; oder vielleicht ist sogar dieser Aspekt bereits im komplexen „ersten Eindruck“ enthalten. Ich werde im weiteren vielleicht, wie auch immer meine persönliche Definition dieser Begriffe aussehen mag, nach gestalterischer Intelligenz in Sprache und Musik, nach einer gewissen Kommisslosigkeit des Ausdrucks suchen, und schließlich nach den schwer festzumachenden Parametern der uneitlen, gewissermaßen „überpersönlichen“ Vermittlung zwischen dem Werk und mir als Zuhörer, oder einem Gran ungeschützter Verletzbarkeit im Timbre, die professionelle Standards gewissermaßen transzendiert und eine „Seele“ offenlegt (nicht unbedingt die „private“ Seele der Sängerin oder des Sängers: dieser besondere Klang kann Teil der Kunst sein).

---

<sup>316</sup> Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück*, S. 226

Mein anfängliches Berührtsein und die dadurch geweckte Neugier werden dazu führen, dass ich besonders genau zuhöre; und das kann ein Vorteil, aber auch ein Nachteil sein. Denn: Werde ich auf meiner Suche enttäuscht, ist die Irritation besonders groß. So sind wohl die oft abfälligen Kommentare über Stimmen, die „nur“ schön sind, erklärbar: Man lehnt sich, angelockt von einem „Versprechen vom Glück“, weit aus dem Fenster, und das, was aus der Ferne wie Brillanten gefunktelt hat, sieht bei näherer Betrachtung eher wie Swarovski-Glas aus.

Finde ich dagegen, was ich suche, und verweisen meine Funde auf weitere Schätze, die ich noch nicht sehen (oder verstehen) kann, so bleibe ich neugierig, will weiter in das Geheimnis dieser Schönheit eindringen; um es mit Barthes zu sagen: Mein Begehren bleibt bestehen.

All diese Feinheiten des sängerischen „Verhaltens“ liegen im Liedgesang besonders offen. Liederabende finden meist in Kammermusiksälen statt, wo das Publikum den Künstler(inne)n räumlich näher ist. Zudem gibt es nicht wie im Musiktheater eine vorgegebene Rolle, die darzustellen ist. Natürlich ist auch die professionelle Persona einer Sängerin, mit der sie „privat“ im Konzert auftritt, nicht deckungsgleich mit der Privatperson. Trotzdem fühlen viele an die Oper gewöhnte Sänger sich verwundbarer und „nackter“, wenn sie Lieder öffentlich singen. Während im Theater visuell und akustisch viel passiert und auch ein Protagonist nur ein Rädchen in einem großen Uhrwerk ist, ermöglicht ein Liederabend eine unverbaute, konzentrierte und genaue Wahrnehmung aller Aspekte des Singens. Durch den Anspruch des gleichzeitigen und idealerweise gleichwertigen Transports von Sprache und Musik steht das Barthesche Durchdringensein der Stimme „von dem, was sie sagt“, besonders im Vordergrund. Wenn eine wohlklingende Stimme mir durch ein Schumann-Lied hindurch *sagt*: „Ich möchte vor allem einen schönen Klang erzeugen, mit dem ich dich beeindrucken will. Und um von der Journalistin da hinten rechts eine gute Kritik zu bekommen, werde ich in den deutschen Liedern die Wörter heute Abend besonders deutlich aussprechen. Das Wort ‚schweiget‘, das in der nächsten Phrase kommt, werde ich *subito piano* singen, weil mein Pianist das so vorgeschlagen hat und solche Details ja letztlich entscheidend dafür sind, dass man mich für ‚musikalisch‘ hält.

Wie findest du übrigens mein Kleid?“, werde ich wahrscheinlich nicht dahin kommen, sie schön finden, und mein Interesse wird erlahmen.<sup>317</sup> Und es spielt in diesem Fall keine Rolle, ob diese Stimme dies nur zu mir „sagt“, oder ob auch andere das „hören“. Wenn ich andererseits das Gefühl habe, dass die wohlklingende Stimme ein Kanal ist, durch den ich einerseits mit einem Werk und andererseits mit existenziellen menschlichen Befindlichkeiten oder so etwas wie „Welt“ Kontakt aufnehmen kann und sich damit auch gewissermaßen der Radius meines Lebens und Seins zumindest temporär erweitert, dann werde ich dies möglicherweise als ein Erlebnis von Schönheit verbuchen.

### 3.8. Schönheit als Eloquenz, Tiefe, Sehnsucht und Projektion

Die Schönheit, nicht nur die von Stimmen, hat eine individuelle und eine kollektive Komponente. Umberto Eco arbeitet in seiner *Geschichte der Schönheit*<sup>318</sup> die Archetypen heraus, die in den verschiedenen Epochen jeweils das Bild der Schönheit verkörperten. Bestimmte Gesichter, Stimmen, Körper, Inszenierungen der Person und der gesellschaftlichen Position haben in gewissen Epochen gerade das in sich gebündelt, was eine kollektive Befindlichkeit oder

---

<sup>317</sup> Ich erinnere mich an zwei Liederabende, die ich während meiner Studienzzeit erlebt habe. Beide Sänger(innen) waren zu Recht für ihr außergewöhnlich wohltimbriertes Stimmmaterial berühmt. Der erste sang Schuberts Winterreise, und mir war schon in der Mitte des ersten Liedes klar, dass ich hier nichts Neues erfahren konnte und stattdessen mit einer, wie ich es empfand, larmoyanten, eitlen und mit vollkommen unangemessenem und selbstgenügsamem Stimmprunk exekutierten Vergewaltigung eines Lieblingswerkes belästigt wurde. Leider saß ich mitten in einer Reihe, konnte nicht weg und musste mir alle 24 Lieder anhören. Obwohl ich „auf Durchzug schaltete“, konnte ich mich von einer Art intellektuellen Übelkeit tagelang nicht befreien.

Der zweite Abend war der einer Sopranistin, die in den Neunzigerjahren omnipräsent und, was damals selten war, sowohl im Mainstream-Musikbusiness als auch in der so genannten Originalklangbewegung eine beliebte Besetzung für so ziemlich alles war. Der Abend war stimmlich, interpretatorisch und in Hinblick auf die Performance bis ins Kleinste durchinszeniert: Da gab es kein unklar ausgesprochenes Wort, keinen unsauberen oder gepressten Ton, keinen Atem an der falschen Stelle, keine Asynchronizität mit dem Pianisten. Alles wurde mit einer souveränen Nonchalance perfekt „serviert“ und war auch in der Vokalfarbe und dem Gesichtsausdruck immer dem Inhalt der Lieder angemessen. Nach anfänglichem Genuss machte sich im Laufe des Abends eine zunehmende Verstörung und Perplexität bei mir breit. Ich hatte das gruselige Gefühl, mich in Gegenwart eines Zombie oder einer oberflächlich perfekten Imitation von Attraktivität (wie die hübsche Frau, die der Außerirdische im Film *Mars attacks* mit Hilfe eines Ganzkörperanzugs und einstudierter Bewegungen darstellt) zu befinden. (Vielleicht war es ein Ansatz des Grauens vor der „weißen“ Stimme, wie Barthes sie beschreibt.) Ich erinnere mich, dass ich nach dem Konzert die halbe Nacht spazieren gegangen bin, um den verstörenden Eindruck dieser Diskrepanz von einer fehlerlos attraktiven Fassade und einer dahinter gähnenden, völligen Leere irgendwie einordnen und loswerden zu können.

<sup>318</sup> Eco, Umberto (Hg.): *Die Geschichte der Schönheit*, München 2004 (Originalausgabe: *Storia della Bellezza*, Mailand 2004)

Sehnsucht verkörperte (und damit eine Mode oder Konvention entstehen ließ). Natürlich gibt es auch miteinander konkurrierende Schönheitsbilder zur selben Zeit, sowie im Rahmen dieser kollektiven Ideale, oder auch in Widerspruch zu ihnen, das individuelle Schönheitsempfinden.

Ihnen gemeinsam scheint mir die Forderung zu sein, dass die Schönheit (in unserem Fall: einer Stimme) über die attraktive Oberfläche hinweg eine Art *Tiefe* haben muss, die mich mit etwas verbindet, mit dem ich im Alltag nicht verbunden bin, und ein Geheimnis, dem ich nie ganz auf die Spur komme. Bei der Frage, ob diese Eigenschaften der schönen Stimme bzw. dem schönen Gesang inhärent sind, oder ob ich als Zuhörer sie im Kontakt mit dieser Stimme herstelle, oder ob es sich um eine Mischung von beidem handelt, kommen wir erneut auf äußerst rutschiges Terrain. Der profilierte Liedbegleiter, Lehrer und Forscher Graham Johnson schreibt:

I have lost count of the number of times I have heard singers complimented for all sorts of intellectual insights for which admirers of their performances have given them credit, while nothing of the sort was in their heads. Granted, the performance has been deep and profoundly felt, as well as wonderfully sung, but it is amazing how many different projections and diagnoses of why it was so successful might be imagined and described by the commentators.<sup>319</sup>

Hier ergibt sich eine Verbindung zum anfangs geschilderten „Fall“ der Sopranistin Tamar Iveri. In welchem Verhältnis steht das, was ich beim Gesang an Intention, Subtext, existenzieller Aussage und „Menschlichkeit“ unterstelle und *mitzuhören* glaube, zum Tun und zur Intention der Produktionsseite dieses Gesangs? Wieviel davon existiert unabhängig von mir als Zuhörendem, wieviel davon ist meine Projektion? Und weiter: Wieviel davon ist bewusst gewollt, wieviel ist implizites Wissen und Gestalten bei der Sängerin, das auf einer nicht verbalisierbaren Ebene im *Flow* des Musizierens „passiert“? Das Verhältnis zwischen Kunst und Künstler ist ohnehin ein gebrochenes, kompliziertes; dass in Tamar Iveris Person ein glorioses, expressives Singen mit einer menschenverachtenden und gewaltbereiten Ideologie koexistieren kann, überrascht angesichts von Erzählungen über kunstliebende und hobbymusizierende Nazi-Massenmörder

---

<sup>319</sup> Johnson, Graham: *The Lied in performance*, in: *The Cambridge Companion to the Lied*, S. 320

nicht. Es ist denkbar, dass bei Menschen mit ausreichender Begabung zum Aushalten eines Wertekonflikts Kunstgenuss und Kunstproduktion quasi unberührt vom Rest der Persönlichkeit ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit gehorchen.

Ich wollte hier mit zugegebenermaßen plakativen Beispielen im Extrem etwas zeigen, das im kleineren Rahmen ein allgegenwärtiges Problem ist. Man muss nicht so weit gehen: Auch das Entdecken eines handwerklichen Pragmatismus, wo man die tiefste Schönheit einer geradezu spirituellen Hingabe an Wort und Ton vernommen zu haben meint, kann eine herbe Entzauberung sein. Janet Bakers Darbietungen auf Aufnahmen einiger von mir geliebter Vokalwerke, namentlich Mahler/Rückerts *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, Chausson/Cros' *Chanson perpétuelle* oder Didos Tod in Purcell/Tates Oper, stehen in meinem Privat-Olymp der größten Kunst und sind für mich geradezu der Inbegriff der Schönheit. Ich habe, trotz gewisser kleiner technischer „Fehler“ (wie der manchmal etwas zu hohen Intonation oder einer Instabilität der Tonführung), bei ihrem Gesang das Gefühl, von etwas angeweht zu werden, das größer als die alltägliche Begrenztheit meines Lebens und in schwer erklärbarer Weise „realer“ als das Leben selbst ist und auf mehreren Ebenen den Sinn der Worte und die Struktur der Musik ineinander aufgehen lässt und beide in einem größeren Ganzen überhöht. Dieses Erlebnis scheint mir ermöglicht zu sein durch die kompromisslose Hingabe der Sängerin, die sich, so assoziiere ich, im Moment des Singens in geradezu selbstzerstörerischer Weise verletzlich macht, verletzt werden muss und durch einen seelischen Kraftakt diese Verletzung in vollkommene Kunst transzendiert, die schließlich in einer aristokratisch anmutenden Beherrschtheit der Form auf mich trifft. (Man verzeihe mir den hymnischen Ton: Dame Janet reißt mich hin.)

Nun lese ich bei Graham Johnson:

When I first met Dame Janet Baker to rehearse Schumann's Liederkreis op. 39 she insisted on a much slower and deliberate tempo for Waldesgespräch than the one to which I was accustomed. "I understand your tempo," I said. "You find the mood darker, more menacing at this speed." "Not at all," she replied. It's just that I find it quite impossible to spit out the words 'Es ist schon spät' at your faster tempo!" At the time I thought this was said to deflate, in the most polite way, any tendency on my part for wordy metaphysical discussion in

mid-rehearsal; but now I see it as a simple reminder from a no-nonsense professional that singing is the art of the possible.<sup>320</sup>

Heißt das nun, dass ich ein naiver Schwärmer bin und mich von einer Kunstinszenierung habe täuschen lassen? Oder habe ich auf eine „unschuldige“ künstlerische Leistung etwas projiziert, das nichts über Janet Bakers Gesang, sondern nur etwas über mich sagt? Oder verhält es sich so, dass es die von mir unterstellte „Wahrheit“ in ihrer Kunst im Moment ihrer Ausübung (in einer Aufführung oder im Aufnahmestudio) sehr wohl existiert, von der Sängerin aber im Alltag und in Proben durch eine kühle und pragmatische Handwerksmentalität geschützt werden muss? Oder, wieder anders: Ist ihre Fähigkeit, in einer Art zu singen, die mich (und andere) auf die oben beschriebene Weise beglückt, einfach eine „Gabe“ (also – im Sinne einer traditionellen Konzeption – so etwas wie ein *Gottesgeschenk* oder *Genialität*), die einer kognitiv und ethisch ansonsten durchschnittlich ausgestatteten Person in den Momenten des Kunstmachens zur Verfügung steht, aber gleichsam außerhalb von ihr existiert? Oder, als Kompromissvorschlag: Entsteht die Schönheit irgendwo in einem dritten Raum, wo die besonderen Eigenschaften eines Singens mit meinen eigenen Sehnsüchten und meinem Geschmack (der sich wohl zu einem Teil aus dem kollektiven „Zeitgeist“, zu einem anderen aus meinen individuellen Geschmacksprägungen sowie -entscheidungen und zu einem Teil aus meinen erworbenen professionellen Standards zusammensetzt) miteinander in Interaktion treten?

(Dieser Themenkomplex wird in einem Gedicht von Jules Renard, das Maurice Ravel 1906 als Teil des Zyklus *Histoires naturelles* vertont hat, in einem hübschen Bild verhandelt. *Le cygne*, der Schwan, schwebt wie ein weißer Schlitten über das Wasser. Sein einziges Verlangen sind die Wolken, die sich im Wasser spiegeln, doch – ach! – wenn er versucht, eine zu erwischen, kräuselt sich das Wasser und die Wolken verschwinden. Er wird wohl als Opfer einer Illusion an seiner unstillbaren Sehnsucht sterben müssen... Und dann, am Ende, heißt es plötzlich:

---

<sup>320</sup> Johnson, Graham: *The Lied in performance*, S. 321

Doch was sage ich? / Jedes Mal, wenn er untertaucht, wühlt er mit dem Schnabel den nahrhaften Schlamm auf und holt einen Wurm herauf. / Er wird fett wie eine Gans.<sup>321</sup>)

Zurück zur Ethik des Singens: Ich erinnere mich an ein Gespräch mit einem ehemaligen Lehrer von mir, einen berühmten Sänger und großen Liedinterpreten, den ich ebenfalls wegen der, wie mir schien, aufrichtigen und kompromisslosen „Tiefe“ seiner Kunst sehr verehrt habe. Er erzählte mir von einem Konzert, bei dem er Schubert/Müllers *Winterreise* sang. Er habe die letzten vier Lieder mit geschlossenen Augen gesungen, und dann, als er nach dem *Leiermann* die Augen wieder geöffnet habe, seien „die kompletten ersten paar Reihen am Heulen“ gewesen. Der herablassende Ton dieses letzten Satzes jagte mir einen kalten Schauer über den Rücken, da mir schien, dass sich da ein Künstler, den ich (zumindest in seiner Kunst) für großzügig, menschenfreundlich und beseelt von einem aufrichtigen Anliegen eingeschätzt hatte, als zynischer Manipulator eines Publikums, das er insgeheim verachtete und für dumm hielt, entlarvt habe. Natürlich konnte ihm in diesem Falle auch die Kunst, das Vehikel für diese Manipulation, nicht viel bedeuten. Damit war mir mit einem Schlag nicht nur der Mensch unsympathisch geworden, sondern auch sein Gesang, den ich davor geliebt hatte, vergällt, und das für viele Jahre; der Makel ist auch nie wieder ganz verschwunden.

Inzwischen scheint mir meine Reaktion in mehrfacher Weise als naiv: Kann ein beiläufig daher gesagter Satz am Wirtshaustisch die ganze Kunst eines anerkannten und von mir verehrten Sängers entwerten? Und kann nicht auch der unterstellte Zynismus nur eine Interpretation meinerseits gewesen sein? Wichtiger noch: Selbst wenn die (private) Einstellung dieses Sängers die eines zynischen Manipulators war, schmälert das dann das Glück, das er vielen Menschen

---

<sup>321</sup> Jules Renard: *Le cygne* aus *Histoires naturelles*, veröffentlicht 1894 (vertont von Maurice Ravel, veröffentlicht 1906). Kompletter Text:

Il glisse sur le bassin, comme un traîneau blanc, de nuage en nuage. Car il n'a faim que des nuages floconneux qu'il voit naître, bouger, et se perdre dans l'eau. C'est l'un d'eux qu'il désire. Il le vise du bec, et il plonge tout à coup son col vêtu de neige. / Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il retire. / Il n'a rien. / Il regarde: les nuages effarouchés ont disparu. / Il ne reste qu'un instant désabusé, car les nuages tardent peu à revenir, et, là-bas, où meurent les ondulations de l'eau, en voici un qui se reforme. / Doucement, sur son léger coussin de plumes, le cygne rame et s'approche... / Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra, victime de cette illusion, avant d'attraper un seul morceau de nuage. / Mais qu'est-ce que je dis? / Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourrissante et ramène un ver. / Il engraisse comme une oie.

(die ja wohl ihre Gründe für die Liebe zu seiner Kunst gehabt haben müssen) rund um den Erdball mit seinem Gesang beschert hat? Und kann es nicht sein, dass die Schönheit seiner Kunst doch (einen inhärenten, nicht nur projizierten) Bestand hat, trotz den Limitationen seiner Privatperson und gleichsam unabhängig von ihr?

Es liegt wohl in der Natur der Suche nach der Schönheit, dass man sich verirrt, dass man getäuscht, beglückt, verwirrt, bereichert und von sicheren Orten weggespült wird.

Wenn es einen Ankerpunkt gibt, dann vielleicht den, dass die Schönheit weder im Objekt, noch „im Auge des Betrachters“, sondern in einem ständig aktiven und potentiell prekären Dialog zwischen beiden Instanzen aufleuchten kann. So gesehen, ist es das Kommunikative des Gesangs, sein Erfülltsein von „Welt“, der mich als Hörenden in diesen Dialog einsteigen lässt.

## Zum Schluss

In der Einleitung habe ich die Frage gestellt, ob man die Beziehung von Wort und Ton als Liebesgeschichte neu erzählen kann. Dazu musste ich eine Form der Annäherung wählen, die eine solche Erzählweise erlaubt: einen Tanz. Ein Spiel mit Nähe, Distanz und einer gemeinsamen Bewegung, in der mal der eine, mal die andere führt. Diese Arbeit ist solch ein Tanz: Im Spannungsfeld von Sprache, Musik, künstlerischer Produktion und Reproduktion, wissenschaftlicher Forschung und Musikpraxis wollte ich möglichst viele Verbindungen erspüren, Ungesagtes hören, Getrenntes verbinden, Geheimnissen auf die Spur kommen.

Eine allzu rigide Methodik oder eine zu klar formulierte Ausgangsthese wären für dieses Vorhaben nicht der richtige Weg gewesen: Ich hatte lediglich das Gebiet grob eingegrenzt und begab mich auf die Reise.

Die erste zentrale Frage war, wie sich die Formen der Annäherung, Erschließung und Inbesitznahme durch die sängerische Praxis zu einem bestimmten Stil, einer Kompositionstechnik, einer ästhetischen Poetik verhalten. Die zweite Frage war die nach der genauen Art und Zusammensetzung dieser verschiedenen vokalen Herangehensweisen.

Zu diesem Zweck musste ich verbalisierbares Theoriewissen mit dem impliziten Wissen der interpretatorischen Praxis in einen Diskurs bringen. Hier war viel vermittelndes „Tanzen“ nötig: Die Praxis verträgt nicht zuviel anhaltende Beobachtung; die Wissenschaft gehorcht ihren eigenen Regeln und biegt sich nicht gern in einen Austausch. Eine häufige Änderung der Blickwinkel und assoziatives Verbinden von Details „in der Bewegung“ war die nutzbringendste Strategie.

Der Weg, sängerische Erschließungsstrategien auf verschiedenen physiologisch-stimmtechnischen und mental-interpretatorischen Ebenen zu betrachten und eine breite Systematik von Stimmgebungen zu erarbeiten, hat sich für mich als außerordentlich fruchtbar erwiesen. Diese Systematik war ein klarer Wegweiser, der mir aber auch erlaubte, Umwege zu gehen, den Blickwinkel zu ändern, einmal die Theorie, dann die Praxis, dann die Rezeption zu befragen; einmal

meine eigenen Kriterien und mein künstlerisches Tun in Frage und zur Diskussion zu stellen, und mich dann wieder dazu zu bekennen, dass ich das Eine gut und das Andere misslungen fand.

Wichtig war auch der häufige Wechsel der Diskursarten, etwa, wenn ich versuchte, eine Werkanalyse mit einer Interpretationsbeschreibung und diese wiederum in einem stimmtechnischen Fachjargon zu beschreiben.

Das Lied und die *mélodie* des *Fin de siècle* eigneten sich als zentrales Repertoiregebiet hervorragend für meine Betrachtungen, da hier Sprache und Musik einander auf Augenhöhe begegnen und in einen ständig sich neu definierenden Austausch treten. Dies verlangt vom Sänger / von der Sängerin eine hohe Flexibilität, während man in anderen Repertoirebereichen oft recht gut mit einer mehr oder weniger konsequent durchgehaltenen „Grundkonfigurierung“ der Erschließungstechnik arbeiten kann. Die geforderte Flexibilität verlangt einen Reflexionsprozess hinsichtlich des Einsatzes künstlerischer Mittel. Diese Reflexion wiederum kann implizites Wissen, zu dem man sonst schwer Zugang findet, so an die Oberfläche bringen, dass es formulierbar wird und so in einen Austausch mit verballastigen wissenschaftlichen Diskursformen wie der Wissenschaft gebracht werden kann.

Die Quer-, Längs- und Diagonalverbindungen, die sich allenthalben aufgetan haben, können, so hoffe ich, sowohl für die Wissenschaft als auch für die Praxis den Diskurs bereichern. Forscher(innen) erhalten einen Einblick in die „Übersetzungsmechanismen“ der sängerischen Interpretationspraxis und damit ein schärferes Bild der Verbindung von Text und Oralität; künstlerisch Tätige können ihre erwobene Expertise in den Kontext theoretischer Fragestellungen setzen und damit ihre eigene Praxis hinterfragen und weiterentwickeln.

Ein Forschungsvorhaben für die Zukunft ist es, mit Sänger(inne)n, die das Wort-Ton-Geflecht einer Komposition besonders gut realisieren und zum Leben erwecken können, vorbereitete Interviews zu führen. Davon erhoffe ich mir weitere und tiefere Einsichten in den Bereich des impliziten sängerischen Wissens und den Techniken der Aneignung von Werken und Vokaltexturen.

## Literaturverzeichnis

- Abbate, Carolyn: *Music – Drastic or Gnostic?*, in: *Critical Inquiry*, Bd. 30/3 (2004), S. 505-536
- Agawu, Kofi: *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied*, in *Music Analysis*, Bd. 11/1 (1992), S. 3-36
- Anders, Lutz Christian: *Die Sprecherstimme – Natürliches und Künstliches*, in: Geissner, Hellmut K. (Hg.): *Das Phänomen Stimme. Natürliche Veranlagung oder kulturelle Formung*, St. Ingbert 2008, S. 155-166
- (Bahr, Hermann:) *Das Hermann-Bahr-Buch*, Barsinghausen 2012
- Baroni, Helen: *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*, New York 2002
- Bartel, Dietrich: *Musica poetica. Musical-rhetorical figures in German Baroque music*, Lincoln/Nebraska 1997
- Barthes, Roland: *Die Musik, die Stimme, die Sprache*, in: *Kritische Essays III* (Übers. Dieter Hornig), Suhrkamp 1990, S. 279-285
- Barthes, Roland: *Die Rauheit der Stimme*, in: *Kritische Essays III* (Übers. Dieter Hornig), Suhrkamp 1990, S. 269-278
- Baumann, Max Peter: *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur 1976
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik* (Hg. und Kommentatorin: Dagmar Mirbach), Hamburg 2007
- Baur, Eva Gesine: *Emanuel Schikaneder. Der Mann für Mozart*, München 2012
- Beck, Guy L. (Hg.): *Sacred Sound. Experiencing Music in World Religions*, Waterloo/Canada 2006
- Beiche, Michael / Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Musik – Zu Begriffen und Konzepten*, Stuttgart 2006
- Bergeron, Katherine: *Voice Lessons. French Mélodie in the Belle Époque*, New York 2010
- Bernac, Pierre: *The Interpretation of French Song*, London 1970
- Bernicke, Astrid: *Die deutsche Übertitelung italienischer Opern. Ein musikwissenschaftlicher Ansatz dargestellt am Beispiel von Giuseppe Verdis Aida*, Würzburg 2006

- Béziat, Philippe (Regie): *Pelléas et Mélisande. Le chant des aveugles* (Film), Paris 2011
- Björkner, Eva: *Why so different? Aspects of voice characteristics in operatic and musical theatre singing* (Dissertation), Stockholm 2006
- Bletschacher, Richard: *Essays zu Musik und Musiktheater*, Wien 2008
- Bossart, Yves : *Ästhetik nach Wittgenstein. Eine systematische Rekonstruktion*, Heusenstamm 2013
- Bryn-Julson, Phyllis / Mathews, Paul: *Inside Pierrot lunaire. Performing the Sprechstimme in Schoenberg's masterpiece*, Maryland 2009
- Cerha, Friedrich: *Zur Interpretation der Sprechstimme beim "Pierrot lunaire"* (Vortrag), Wien 1974  
<http://www.mediathek.at/atom/031C859A-053-000AC-000006D0-031BBD63>  
 (zuletzt besucht am 1. August 2014)
- Champollion, Pierre / Fintz, Claude (Hg.): *Promenade en terre poétique européenne*, Paris 2005
- Christensen, Thomas (Hg.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, 2002
- Coenen, Hans-Georg: *Französische Verslehre. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Darmstadt 1998
- Condé, Gérard: *Charles Gounod*, Paris 2009
- Cone, Edward T.: *The Composer's Voice*, Berkeley / Los Angeles 1974
- Cook, Nicholas: *Methods for analysing recordings*, in: Cook, Nicholas / Clarke, Eric / Leech-Wilkinson, Daniel / Rink, John (Hg.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*, 2008, S. 221-245
- Corneilson, Paul: *Mozart as a vocal composer*, in: Keefe, Simon P. (Hg.): *The Cambridge Companion to Mozart*, 2003, S. 118-130
- Cotticelli, Francesco / Maione, Paologiovanni: *Metastasio: the dramaturgy of eighteenth-century heroic opera*, in: DelDonna Anthony / Polzonetti, Pierpaolo (Hg.): *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, 2009, S. 66-84
- Csikszentmihalyi, Mihaly: *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen*. Stuttgart 2000
- Dannenber, Richard: *Katechismus der Gesangskunst*, Leipzig 1906
- Debussy, Claude: *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris 1971  
 (deutsche Version: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*, Stuttgart 1974)

Deutsch, Walter: *Der Jodler in Österreich*, in: Brednich, Rolf Wilhelm / Röhrich, Lutz / Suppan, Wolfgang (Hg.): *Handbuch des Volksliedes*, München 1975, S. 647- 667

Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück. Neuere philosophische Studien über das Schöne*, in: *Philosophische Rundschau*, Bd 58, Heft 3 (2011), S. 226-247

Dorschel, Andreas: *The Paradox of Opera*, in: *The Cambridge Quarterly* 30/4 (2001), S. 283-306

Doscher, Barbara M.: *The Functional Unity of the Singing Voice*, Metuchen / New Jersey 1994

Eco, Umberto (Hg.): *Die Geschichte der Schönheit*, München 2004 (Originalausgabe: *Storia della Bellezza*, Mailand 2004)

Elliott, Martha: *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practices*, New Haven (Yale University) 2007

Eisermann, Judith : *Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers*, München 2010

Faure, Michel / Vivès, Vincent: *Histoire et poétique de la mélodie française*, Paris 2000

Figl, Johann: *Handbuch Religionswissenschaft*, Innsbruck 2003

Fischer, Jens Malte: *Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman*, Berlin 1995

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Töne sprechen, Worte klingen*, München 1985

François-Sappey, Brigitte / Cantagrel, Gilles (Hg.) : *Guide de la mélodie et du lied*, Paris 1994

Fritz-Filscher, Elisabeth / Kretschmer, Helmut (Hg.): *Wien, Musikgeschichte*, Band 2, Wien/Berlin 2011

Garcia (d.J.), Manuel: *Ecole de Garcia: Traité complet de l'art du chant par Manuel Garcia fils*. Mayence, Paris 1840 und 1847 (deutsche Ausgabe jeweils kurz darauf)

Garden, Mary / Biancolli, Louis: *Mary Garden's Story*, London 1952

Geck, Martin: *Bach. Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg 2000

Gelfert, Hans-Dieter: *Einführung in die Verslehre*, Stuttgart 1998

- Georgiades, Thrasbylos: *Nennen und Erklängen: die Zeit als Logos*, Göttingen 1985
- Gerards, Marion: *Frauenliebe – Männerleben. Die Musik von Johannes Brahms und der Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert*, Köln 2001
- Glauert, Amanda: *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge 1999
- Giudici, Elvio: *L'Opera in CD e video. Guida all'ascolto*, Milano 1995
- Goethe, Johann Wolfgang / Zelter, Carl Friedrich: *Briefwechsel* (Hg.: Max Hecker), Leipzig 1915
- Grasso Caprioli, Leonella: *Singing Rossini*, in Senici, Emanuele (Hg.) *The Cambridge Companion to Rossini*, 2004, S. 187-203
- Graydon, Philipp: *Opera after Hofmannsthal*, in Youmans, Charles (Hg.): *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, 2010, S. 136-150
- Harnoncourt, Nikolaus: Gespräch mit Volker Hagedorn und Claus Spahn, DIE ZEIT / Zeit online, 6. April 2008  
<http://www.zeit.de/online/2008/05/Karajan-Harnoncourt-Interview>  
 (zuletzt besucht am 10. August 2014)
- Harrington, Jonathan: *Merkmale der Wortbetonung*  
<http://www.phonetik.uni-muenchen.de/~jmh/lehre/sem/ws1011/pros/wortbetonung.pdf>  
 (zuletzt besucht am 1. August 2014)
- Haynes, Bruce: *The End of Early Music. A Period Performer's History on Music*, Oxford 2007
- Heaton, Roger: *Reminder: A recording is not a performance*, in Cook, Nicholas / Clarke, Eric / Leech-Wilkinson, Daniel / Rink, John (Hg.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*, 2008, S. 217-220
- Hefling, Stephen E.: *Song and symphony (II). From Wunderhorn to Rückert and the middleperiod symphonies: vocal and instrumental works for a new century*, in Barham, Jeremy (Hg.): *The Cambridge Companion to Mahler*, 2007, S. 108-127
- Hein, Monika: *Die Gesangstechnik des Beltings – eine Studie über Atemdruck, Lungenvolumen und Atembewegungen* (Dissertation), Hamburg 2010
- Hennenberg, Fritz: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Reinbek 2005
- Hirsbrunner, Theo: *Debussy und seine Zeit*, Laaber 1981
- Holtus, Günter / Metzeltin, Michael / Schmitt, Christian (Hg.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen 1990

Hunter, David: *Understanding French Verse. A Guide for Singers*, New York 2005

Johnson, Graham: *The Lied in performance*, in: Parsons, James (Hg.): *The Cambridge Companion to the Lied*, 2004, S. 315-333

Johnson, Graham: *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*, London 2009

Kabisch, Thomas: *Hans Kellers Functional Analysis und die Voraussetzungen des differentiellen Hörens*, in *Musik und Ästhetik* 13/1 (2009), S. 72-86

Kabisch, Thomas: *Verzweigungen und Scharniere – Beethoven liest und komponiert Goethe*, in *Musik in Baden-Württemberg*, Jahrbuch 2002/9, S. 151-164

Kaiser-El-Safti/Balod (Hg.): *Musik und Sprache*, Würzburg 2003

Kaminsky, Peter: *Vocal music and the lures of exoticism and irony*, in: Mawer, Deborah (Hg.): *The Cambridge Companion to Ravel*, 2000, S. 162-187

Kayman, Martin A.: *Ezra Pound and the „Image“ – Problematic & Technique*, in *Revista da Universidade de Coimbra*, Bd. 29 (1981), S. 289-303

Kesting, Jürgen: *Die großen Sänger*, Band 1-4, Hamburg 2008 (die dreibändige Erstfassung bereits: Düsseldorf 1986)

Kivy, Peter: *Sounding Off*, Oxford 2012

Klusen, Ernst: *Singen. Materialien zu einer Theorie*, Regensburg 1989

Koch, Hans-Jörg : *Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk*, Köln 2003

Koch, Gerhard R.: *Die Jahrhundertsängerin: Zum Tod von Elisabeth Schwarzkopf*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. August 2006

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/oper-die-jahrhundertsaengerin-zum-tod-von-elisabeth-schwarzkopf-1355217.html>

(zuletzt besucht am 1. August 2014)

Koechlin, Charles: *Les Musiciens célèbres: Debussy*, Paris 1927

Koestenbaum, Wayne: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Boston 2001

Krämer, Ulrich: *Zur Notation der Sprechstimme bei Schönberg*, in: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.) *Schönberg und der Sprechgesang* (Musik-Konzepte 112/113), München 2000, S. 6-32

Kravitt, Edward F.: *The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Lied*, in *Acta Musicologica* 34/1-2 (1962), S. 18-28

Krones, Hartmut (Hg.): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien 2001

Kühn, Ulrich: *Das Pathetische, das Natürliche, das Realistische? Theaterstimmlänge und ihre Wirkung*, in Geissner, Hellmuth (Hg.): *Das Phänomen Stimme. Natürliche Veranlagung oder kulturelle Formung*, St. Ingbert 2008

Kushner, Eva (Hg.): *L'Époque de la Renaissance III* (in der Reihe *Histoire comparée des littératures de langues européennes*), Amsterdam/Philadelphia 2011

LaRue, C. Steven: Handel and the aria, in: Burrows, Donald (Hg.): *The Cambridge Companion to Handel*, 1997, S. 109-121

Leaver, Robin A.: The mature vocal works and their theological and liturgical context, in: Butt, John (Hg.): *The Cambridge Companion to Bach*, 1997, S. 86-122

Lerdahl, Fred / Jackendoff, Ray: *A generative theory of tonal music*, Cambridge 1983

Le Roux, François / Raynaldy, Romain: *Le chant intime. De l'interprétation de ma mélodie française*, Paris 2004

Leupold, Gabriele / Raabe, Katharina (Hg.): *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, Göttingen 2008

Loesch, Heinz von / Weinzierl, Stefan (Hg.): *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Berlin 2011

Mallarmé, Stéphane: *Sämtliche Dichtungen*, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Carl Fischer, Carl Hanser Verlag, München 1992

Manicke, Dietrich (Hg.): *Balladen von Gottfried August Bürger, in Musik gesetzt von André, Kunzen, Zumsteeg, Tomaschek und Reichardt (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 45)*, Mainz 1970

Martienßen-Lohmann, Franziska: *Der wissende Sänger. Gesangslexikon in Skizzen*, Zürich 1956

Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001

Miller, Richard : *On the Art of Singing*, Oxford / New York 1996

Nancy, Jean-Luc: *Listening* [Originaltitel *À l'écoute*; Übers. Charlotte Mandell], Bronx / New York, 2007

Nectoux, Jean-Michel: *Gabriel Fauré. A musical life* (Übers. Roger Nichols), Cambridge 1991

- Nestroy, Johann: *Sämtliche Werke* (Hg. Hein/Yates/Obermaier/Hüttner/Walla), fertiggestellt Wien 2001
- Neuweg, Georg Hans: *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster 2001
- Newmark, Peter: *More Paragraphs on Translation*, Bristol 1998
- Nichols, Roger: *The prosaic Debussy*, in: Trezise, Simon (Hg.): *The Cambridge Companion to Debussy*, 2003, S. 84-100
- Nohl, Ludwig: *Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*, Leipzig 1880
- Nöther, Matthias: *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*, Köln 2008
- Offermanns, Ernst: *Die deutschen Juden und der Spielfilm der NS-Zeit*, Frankfurt am Main 2005
- Pressing, Jeff: *Free Jazz and the avant-garde*, in: Cooke, Mervyn / Horn, David (Hg.): *The Cambridge Companion to Jazz*, 2003, S. 202-216
- Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991
- Ratz, Erwin: *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S.Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1968/1973
- Rickheit, Gert / Herrmann, Theo / Deutsch, Werner: *Psycholinguistik/Psycholinguistics. Ein internationales Handbuch*, Berlin / New York 2003
- Rosand, Ellen: *Monteverdi's late operas*, in: Whenham, John / Wistreich, Richard (Hg.): *The Cambridge Companion to Monteverdi*, 2011, S. 227-242
- Rippl, Gabriele: *Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Kontexte (1880-2000)*, München 2005
- Rosow, Lois: *French Baroque recitative as an expression of tragic declamation*, in: *Early Music*, Bd. 11 (1983)
- Rothmund, Elisabeth: *Heinrich Schütz: Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik*, Bern 2004
- Rutherford, Susan: *Voices and singers*, in: Till, Nicholas (Hg.): *The Cambridge Companion to Opera Studies*, 2012, S. 117-138
- Schmid, Manfred Hermann: *Mozarts Opern*, München 2009

Seidner, Wolfram: *ABC des Singens. Stimmbildung, Gesang, Stimmgesundheit*, Leipzig 2007

Senici, Emanuele: Words and music, in: Balthazar, Scott L. (Hg.): *The Cambridge Companion to Verdi*, 2004, S. 88-110

Sieber, Ferdinand: *Vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst zum Gebrauche für Lehrer und Schüler des Sologesanges*, Magdeburg 1856

Sparber, Margarethe / Frank, Friedrich: *Neue klanganalytische Erkenntnisse über das Jodeln aus phoniatriisch-gesangspädagogischer Sicht*, in: *Folia Phoniatica et Logopaedica*, Bd. 24/3 (1972), S. 161-168

Stark, James: *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy*, Toronto 1999

Steane, John B.: *The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record*, London 1974

Steinheuer, Joachim: *Orfeo (1607)*, in: Whenham, John / Wistreich, Richard (Hg.): *The Cambridge Companion to Monteverdi*, 2011, S. 119-140

Strauss, Richard / Rolland, Romain: Briefwechsel und Tagebuchnotizen (Hg. Maria Hülle-Keeding), Berlin 1994

Stumpf, Carl: *Singen und Sprechen*, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 9 (1924), S. 38-74

Sundberg, Johan: *My research on the singing voice from a rear-view-mirror perspective*

[http://www.med.rug.nl/pas/Conf\\_contrib/Sundberg/Sundberg\\_bio\\_touch-Groningen+figures.pdf](http://www.med.rug.nl/pas/Conf_contrib/Sundberg/Sundberg_bio_touch-Groningen+figures.pdf) (zuletzt besucht am 1. August 2014)

Taruskin, Richard: *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York 1995

Telemann, Georg Philipp: *Harmonischer Gottesdienst* (Facsimile der Erstausgabe), Vorbericht.

<http://img.kb.dk/ma/giedde/gs11-08-1-01m.pdf> (zuletzt besucht am 1. August 2014)

Thorau, Christian: *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim 2012

Till, Nicholas (Hg.): *The Cambridge Companion to Opera Studies*, 2012

Tosi, Pier Francesco: *Anleitung zur Singkunst* (übersetzt und ergänzt von Johann Friedrich Agricola), Berlin 1757

(Italienische Originalausgabe unter dem Titel *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna 1723)

Tress, Wolfgang / Wöller, Wolfgang / Hartkamp, Norbert / Langenbach, Michael / Ott, Jürgen: *Persönlichkeitsstörungen. Leitlinie und Quellentext*, Stuttgart 2002

Tychowicz, James L.: The Lieder of Mahler and Richard Strauss, in: Parsons, James (Hg.): *The Cambridge Companion to the Lied*, 2004, S. 243-272

Utz, Christian: *Die Wiederentdeckung der Präsenz. Interkulturelle Passagen durch die vokalen Räume zwischen Sprechstimme und Gesang*, in: Utz, Christian / Zenck, Martin (Hg.): *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, Saarbrücken 2009, S. 31-69

van der Linde, Byron-Mahieu: *A Comparative Analysis of the Singer's Formant Cluster* (dissertation), Stellenbosch 2013

Verlaine, Paul: *Gedichte*, übers. und hrsg. von Wilhelm Richard Berger, Reclam Stuttgart 1988

Webster, James: *Aria as drama*, in DelDonna Anthony / Polzonetti, Pierpaolo (Hg.): *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, 2009, S. 24-49

Wendler, Jürgen / Seidner, Wolfram / Eysholdt, Ulrich: *Lehrbuch der Phoniatrie und Pädaudiologie*, Stuttgart 1996/2005

Zweig, Stefan: *Schachnovelle*, Frankfurt 1967