



Die vertonte Rede

Prinzipien der Liedkomposition Franz Schuberts

Michael Hoyer

Michael Hoyer
Die vertonte Rede

Michael Hoyer

Die vertonte Rede

Prinzipien der Liedkomposition Franz Schuberts

Umschlagabbildung: *No 4 Lied der Mignon*: (Nur wer die Sehnsucht kennt)
[Gesänge aus „Wilhelm Meister“ No 4]. Franz Schubert, 1826. Wienbibliothek im Rathaus.
URL: www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/435499.
URN: urn:nbn:at:AT-WBR-7883

Abdruck des Notenmaterials mit freundlicher Genehmigung der C.F. Peters Ltd & Co. KG.

ISBN 978-3-7329-0814-1
ISBN E-Book 978-3-7329-9147-1
ISSN 1862-6114

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2022. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Für Lara

Inhaltsverzeichnis

I	Theoretische Vorbemerkung	9
	Der sprachwissenschaftliche Ausgangspunkt	10
	Besonderheit des poetischen Sprechakts	12
	Natur des poetischen Textes	14
	Partielle Revokation der poetischen Unterbestimmung	15
	Einwirkungen der Vertonung in einen poetischen Text	17
	Motivik	23
	Funktion der Begleitung	27
	Interpretatorische Ausführung einer Komposition	28
	Gebundene Form	30
	Stimmung, Atmosphäre, Milieu	32
II	Untersuchungen am Gegenstand	35
	An mein Herz	35
	Der Einsame	47
	Nachtstück	65
	Vor meiner Wiege	81
	Drang in die Ferne	95
	Die Taubenpost	109
	Lied der Mignon, fünfte Komposition	127
	Der Schiffer	141
	Letzte Hoffnung	157
	Kriegers Ahnung	173

Der Doppelgänger	187
Auflösung	205
III Notenmaterial	219

I **Theoretische Vorbemerkung**

Viele haben sich darüber gewundert, daß Schubert es vermochte, durch seine Musik minderwertiger Poesie ergreifenden Ausdruck einzuhauchen; daß aber ein Kind oder ein Ungebildeter mit den einfachen Worten, die ihm zu Gebote stehen, seine Zuhörer bewegen kann, wenn sie nur im richtigen Kontext und mit dem seiner Gemütsverfassung entsprechenden Tonfall geäußert werden, setzt niemanden in Erstaunen. Nicht alles, was wir sagen, sagen die Worte, die wir dabei gebrauchen; vielmehr sind die situative Umgebung, in die diese Worte eintreten, sowie Tonfall und Duktus, womit sie geäußert werden, entscheidend an der inhaltlichen Bestimmung einer Aussage beteiligt, und das sprachliche Kunstwerk betreibt die ihm eigene Konzentration auf Wahl und Fügung der Worte gerade, indem es sein Reden gegen den Einfluß jener Faktoren weitgehend abschirmt. Den Sätzen eines Romans haftet ihre Umgebung nicht an: die Buchdeckel haben sie gleichsam ausgesperrt. Wäre es anders, der Leser, der sie, aufs Kissen gebettet, im Schein der Nachttischlampe aufnimmt, müßte sie anders verstehen als der Besucher einer Arztpraxis auf seinem Stuhl im Wartezimmer, und zwar genau um den Betrag jener Momente, um den sich die Umgebung des sich zur Ruhe Begebenden von der des Patienten unterscheidet. Der nicht in der abgesonderten Welt poetischen Scheines, sondern im Zusammenhang wirklichen Lebens geäußerte Satz „Wir kommen zu spät“ aber besagt, dem Saumseligen gegenüber ausgesprochen, der die Ursache dieser Verspätung ist, etwas ganz anderes als gegenüber dem, der dieses *Wir* erwartet, und wieder etwas anderes, wenn es der zum Unfallort geeilte Arzt ausspricht, der nur noch den Tod des Opfers feststellen kann. Überdies läßt sich ohne viel Phantasie ausmalen, wie die klangliche Gestalt des Satzes sich verändern würde, je nachdem ob er im ersten Fall einen Tadel, eine Ermahnung oder aber einfach eine resignierte Feststellung, im dritten Fassungslosigkeit, nüchternes Konstatieren oder eine Anklage zum Ausdruck zu bringen hätte. Sprache zieht all diese Aspekte in sich hinein, sie ist mit allem verwoben und umfaßt das Ganze; indem aber poetische Sprache eine Reduktion dieser umfassenden ist,

fordert sie dazu heraus, die ihr entwundenen Momente in der Imagination oder der künstlerischen Repräsentation ihr wieder anzudichten.

Der sprachwissenschaftliche Ausgangspunkt

Die Sprachwissenschaft pflegt an der Sprache drei verschiedene Aspekte zu unterscheiden: die Semantik betrachtet die Verknüpfung der Lautgestalt eines Wortes mit seinem geistigen Inhalt, die Grammatik beschreibt die Gesamtheit der Verknüpfungsregeln der Wörter untereinander, und die Pragmatik bestimmt sich als die Phänomenologie des realen Sprachgebrauchs unter Einbezug sämtlicher nicht im engeren Sinne sprachlicher Faktoren¹. Um Aspekte, nämlich Hinsichten, handelt es sich dabei insofern, als die von ihnen je gesondert ins Auge gefaßten Beziehungen in Wirklichkeit nicht voneinander unabhängigen Bestand haben, sondern in mannigfaltiger Weise miteinander verflochten sind und sogar sich wechseltätig voraussetzen. So ist die Grammatik sowohl Grundlage als auch Resultat des tatsächlichen Sprachgebrauchs und schließt sowohl inhaltliche als auch situative Bezüge ein; Semantik kommt ohne Grammatik überhaupt nicht zustande, weil der Begriff ohne die präzise Verortung des ihn beinhaltenden Worts im universalen Zusammenhang sprachlicher Möglichkeiten gar nicht bestimmt werden könnte und weil zugleich der vielberufene außersprachliche Gegenstand, nähme man die Sprache fort, sich in ungreifbare, flüchtige Perzeptionen auflöste; und der jeweilige Sprechakt kann nur gelingen, weil Semantik und Grammatik, also die Sprache in statu potentiale, den Weg bis zu dem Punkt schon gebahnt haben, an welchem jener ihn betritt, um ihn weiterzubahnen. Der Sprechende, der sich innerhalb der Gesetzmäßigkeiten seiner Sprache bewegt und jenseits von ihnen überhaupt keinen Grund fände, um seinen Fuß darauf zu setzen, ist außerstande, auch nur einen einzigen Schritt zu tun, ohne diese Gesetze fortzuschreiben und damit

.....

1 Die Sprachwissenschaft wäre keine Wissenschaft, gäbe es in ihr bezüglich dieser Materie nicht eine ganze Reihe unterschiedlicher Standpunkte. Der hier dargestellte referiert nicht eine bestimmte Theorie, die einem konkreten Autor oder einer Denkschule zugeschrieben werden könnte, sondern versucht, die Sachlage im Hinblick auf das zu verhandelnde Thema der Liedvertonung übersichtlich zu erläutern.

zugleich zu modifizieren, weil der Gegenstand, den er sprechend begreift, niemals genau derselbe sein kann, den das Wort, das er gebraucht, schon vorher begriff, und sein Sprechen, wie im sprichwörtlichen Bild vom Weisen und dem Fluß, angesichts des geschichtlichen Fortgangs nicht erneut am selben Punkt in dieselbe Umgebung sich einstellen kann, an welchem ein früheres seinen Ort hatte. Kein Apfel gebietet dem, der von ihm zu sprechen sich unterfangen will, ihn mit demselben Wort zu belegen wie seinesgleichen, die ja genau besehen doch nur Seinesähnliche sind, und daß dieser es trotzdem tut, ist immer mit einer Entscheidung verbunden, welche die Gleichheit zu einem wesentlichen Grad allererst postuliert und beurkundet. Deutlicher als im Falle sinnlich greifbarer Gegenstände, bei denen eine in langer kultureller Tradition gewachsene geistig präformierte Anschauung Einheit und Zusammengehörigkeit immer schon vorgegeben erscheinen läßt, wird dies bei der Betrachtung ideeller Objekte, deren Bestimmung oft unter den Sprachbenutzern strittig bleibt und die mit Wörtern belegt werden, die im Laufe der Geschichte einem nachweisbaren Bedeutungswandel unterworfen sind. Aber auch an jenen sprachlichen Instrumenten, welche nicht mannigfaltige Momente zu Gegenständen verdichten, sondern diese zueinander in bestimmte Beziehung setzen, wie etwa Verben, Konjunktionen oder Präpositionen, läßt sich die Einwirkung jeglichen Sprachgebrauchs auf das, was demselben wiederum als grammatische oder semantische Regel gegenübertritt, ablesen. Noch bis ins 18. Jahrhundert wurde *weil* überwiegend als Ausdruck zur Bezeichnung der Gleichzeitigkeit verschiedener Sachverhalte gebraucht, während das Wort heute ausschließlich in begründendem Sinne verstanden wird; und wer noch mit dem Gewerbe des Läuterers vertraut war, wird von der Aussage, jemand rede *lauter Unsinn* ein anderes Verständnis gehabt haben als die Gegenwärtigen, denen es nur noch zur Emphase dient. Die Sprache ist gleichsam das Sediment aller Sprechakte, die bis zum jeweiligen geschichtlichen Punkt stattgefunden haben – zugleich aber ist sie die unerläßliche Voraussetzung dafür, daß ein Sprechakt überhaupt möglich ist. Kein Sprechen erschöpft sich in der Aktualisierung eines schon bestehenden sprachlichen Potentials, und doch könnte er ohne die Verknüpfung mit diesem Potential niemals gelingen. Da nun aber auch jeder literarische Text, als ein einmaliger und einzigartiger Sprachgebrauch, einen Sprechakt darstellt und da seine musikalische Vertonung, indem sie dessen eigene Para-

meter modifizierend berührt, unvermeidlich in diesen eingreift, muß ein waches Bewußtsein des reziproken Verhältnisses von Sprache und Sprechen jeder gültigen Betrachtung von Liedkomposition zugrundeliegen.

Besonderheit des poetischen Sprechakts

Der Gebrauch, den die Poesie von der Sprache macht, entkleidet den Sprechakt von den Umständen, unter denen er stattfindet, und tilgt an ihm die Merkmale, die seine Einmaligkeit bezeugen. Fundamentales Instrument dieses Prozesses ist seine Wiederholbarkeit, die kein anderer Sprechakt mit ihm teilt: denn wer die Worte seines Vaters wiederholt, zitiert ihn – wer aber ein Gedicht von Goethe vorträgt oder ein Drama von Shakespeare auf die Bühne bringt, zitiert nicht, sondern versetzt ein idealiter Identisches aus dem statu potentialis in den status actualis, d. h. er repräsentiert es. Die Institution der Poesie ist ganz darauf ausgerichtet, von ihren Produkten die Fingerabdrücke, die der Sprechakt, der sie hervorbrachte, auf ihnen hinterließ, zu tilgen oder wenigstens unkenntlich zu machen. Bezeichnend hierfür ist, daß der poetische Produktionsprozeß schleichend vor sich geht und Korrekturen, Überarbeitungen und Umgestaltungen kennt, die seine genaue Einordnung in einen geschichtlichen Zusammenhang des Sprechens weitgehend unmöglich machen. Auch geht der Umgang, den die Sprachgemeinschaft mit poetischen Texten pflegt, davon aus, daß es für deren Aussage ohne Belang ist, ob der Autor sie während einer Kutschfahrt, am Schreibtisch beim Schein einer Glühbirne oder im Liegestuhl unter Palmen verfaßte. Sollte sich zum Beispiel herausstellen, daß Goethe sein berühmtes „Über allen Gipfeln ist Ruh“ im Gasthaus beim Mittagmahl und umgeben von lärmendem Treiben niedergeschrieben hätte, statt, wie kolportiert, nächtens auf einer Erhebung des Thüringer Waldes, so könnte gleichwohl nicht der Vorwurf falscher Tatsachenbehauptung dagegen erhoben werden, wie er dem Kriegsberichterstatter entgegengehalten würde, der im Kugelhagel den Satz zu Papier bringt: „Nun schweigen die Waffen“. Den poetischen Text tangiert es nicht, ob er seinem Leser als Autograph, im Buchdruck des frühen 19. Jahrhunderts oder als broschierte Neuauflage begegnet, und daß sein Autor ihn auf den freien Flächen eines Zeitungsausschnittes oder mit zittriger Hand

notierte, interessiert allenfalls die biographische Forschung. Zwar finden sich auch an poetischen Texten für den, der sie aufsucht, Bezüge zum Geschichtlich-Jeweiligen: das Liebesgedicht richtete sich an eine bestimmte Person, der Roman verarbeitete wirkliche Erlebnisse seines Autors, eine Dramenfigur verkörperte in verschlüsselter Gestalt einen realen Akteur des zeitgenössischen gesellschaftlichen Lebens – doch zieht es unweigerlich die poetische Relevanz eines Textes in Zweifel, wenn dieser seine Bedeutung ganz oder vorwiegend aus seinem Bezug zu genau dieser geliebten Person, dieser erlebten Episode, diesem geschichtlichen Akteur schöpft. Die Schriftform schließlich, in welcher der poetische Text wesentlich seinen Bestand hat, entzieht dem Sprechakt, als welcher jener, als ein je aktueller Gebrauch von Sprache gleichwohl zu gelten hat, alle Merkmale, die an die Lautgestalt des Sprechens gebunden sind. Dies teilt er zwar mit allen verschrifteten Texten und also namentlich mit denen der Wissenschaft sowie den verschiedenen Ausformungen der Geschichtsschreibung, doch fällt diese Reduktion in der Poesie weit stärker ins Gewicht, weil ihre Rede der Form nach meist persönliches Sprechen und ihr Gegenstand nicht selten das Denken und Empfinden des sprechenden Subjekts selbst ist. Jede Erzählung postuliert einen Erzähler, ob sich dieser durch den Gebrauch der ersten Person Singular zu erkennen gibt oder nicht, in der Lyrik sind subjektbezogene Äußerungen vorherrschend, und das Drama bestimmt sich, so wie der Sprechakt des Autors es in die Wirklichkeit entläßt, ohnehin als eine Folge von Verlautbarungen fiktiver Personen. Tonfall und Akzent, Sprachmelodie und -duktus aber liefern, obschon sie in den Sprachen der indoeuropäischen Familie von untergeordneter Relevanz sind, entscheidende Hinweise auf den geistigen oder seelischen Zustand des Sprechenden, auf seine Absicht und auf das, was vielleicht unausgesprochen bleibt. Dieselbe Antwort mag, zögernd oder aber hastig vorgebracht, recht Verschiedenes mitteilen, und ein ironischer Unterton kann den Wortsinn eines Satzes in sein Gegenteil verkehren. Dem Wissenschaftler, der in einem Aufsatz über ein bestimmtes astronomisches Phänomen oder über Probleme beim Übersetzen englischer Texte ins Chinesische handelt, ist ein Sprachgebrauch, der von der Modifikation der lautlichen Erscheinung maßgebliche Bestimmung erführe, im allgemeinen nicht zu unterstellen – dem Erzähler eines Romans indes, der doch auch Anteil nehmen und zu dem Geschehen, von welchem er berichtet, sich in unterschiedlicher

Weise verhalten kann, und erst recht dem lyrischen Subjekt, das im Gedicht sich ausspricht, ist die lautliche Dimension des Sprechens ein durchaus bedeutendes Instrument seiner Mitteilung.

Natur des poetischen Textes

Die unterschiedlichen Abstraktionen, welchen die Poesie den Sprechakt unterwirft, münden gemeinsam in ein doppeltes Resultat: die Verkürzung des Sprechakts auf die Fügung der Worte und, damit zusammenhängend, die semantische Unterbestimmtheit der Textaussage. Wenn die Außenbezüge des Sprechakts verblassen und die dem lautbaren Redevorgang anhaftenden Indikatoren des persönlichen Gebrauchs zum Verschwinden gebracht werden, verbleiben allein die Wörter mit dem überkommenen Spektrum ihrer Bedeutung, ihre Verknüpfung zu Sätzen und Texten sowie die aus dieser Verknüpfung entspringenden Wechselwirkungen. Das Ergebnis ist freilich immernoch Rede, das heißt Gebrauch von Sprache, nicht Sprache selbst, welche jederzeit als die Totalität der Möglichkeit wirklichen Sprechens besteht; gleichwohl tritt bereits an ihr durch den Fortfall einer ganzen Reihe von Bestimmungen notwendig das Potentielle stärker hervor, wie umgekehrt ihre Rückwirkung auf die Sprache sich abschwächt oder zumindest undeutlich wird. Beides aber: die Verengung ihrer Daseinsform auf ihr Innersprachlich-Faktisches wie die Öffnung ihrer Aussage auf das Überjeweilige, machen ihr Künstlerisches aus, denn sie fordern zum einen den Übergang von der Betrachtung des Zwecks des Sprechaktes zur Betrachtung seiner Gestalt, zum anderen seine Emanation aus dem Hier und Jetzt seines Stattfindens ins geschichtliche Überall. Ob der Fremde am Flughafen unter den eintreffenden Passagieren einen bestimmten Menschen erkennt, den er in Empfang nehmen soll, entscheidet sich daran, wie zutreffend er ihm beschrieben wurde, und wofern dieses gelingt, ist die Beschreibung, die er erhielt, hinlänglich qualifiziert. Ein poetischer Text indessen wird nicht vor allem danach zu beurteilen sein, wie getreu er Gesichtszüge, Kleidung, Wuchs, Gebärden eines Unbekannten vors innere Auge stellt, noch gar danach, ob der Leser oder Hörer eine ihm irgendwann zufällig begegnende Person in dieser Beschreibung wiedererkennt, sondern vielmehr danach, wie er bei der

Beschreibung vorgeht, welche Worte er gebraucht und welche er meidet, wie er die Sätze baut, auf welchen Aspekten er verweilt und welche er übergeht. Daß es den Blick des Betrachters auf die Faktur lenkt, ist ein konstituierendes Merkmal des Artefaktums. Das andere aber besteht darin, daß seine Aussage nicht an jenen geschichtlichen Ort und in denselben geschichtlichen Zusammenhang festgebannt ist, an welchem es in die Wirklichkeit tritt. Theodor Storms Gedicht „Schließe mir die Augen beide“ wäre kein Kunstwerk, müßte der Leser, um es adäquat zu verstehen, in Erfahrung bringen, welche Person sich hinter dem angesprochenen Du verbirgt, welche Leiden das lyrische Subjekt peinigen, welche Empfindungen im einzelnen beteiligt sind, wenn dieses *Du* „mein ganzes Herz (füllt)“, und ob die Äußerung als ganzes ihrem realen Autor, also Storm, oder einem anderen zuzuschreiben ist. Die Entwurzelung des Sprechakts und das Verstummen seiner Lautbarkeit besorgt beides in einer einzigen Bewegung: die Konzentration auf das sprachliche Faktum und die Loslösung der Aussage aus den Bestimmungen, welche die Jeweiligkeit des Augenblicks in sie einträgt. Im poetischen Text haftet den Worten nur jene Bedeutung an, die sie selber mitbringen, und wo sie im alltäglichen Sprachgebrauch ein Teil ihres Lichts aus der Umgebung gewinnen, in welche die Rede sie einfügt, erhellen im poetischen Text sie sich allenfalls wechseltätig. Die von dieser Abstraktion ausgelöste Verunsicherung aber und die Weitung ihres Horizonts sind einunddasselbe.

Partielle Revokation der poetischen Unterbestimmung

Jede lautbare Repräsentation eines in Schriftform überlieferten Textes kann nicht umhin, einen Teil der durch die Verschriftlichung erfolgten Abstraktionen rückgängig zu machen. Am offenkundigsten ist dies bei den Parametern der Lautgestalt selbst, wo der gesprochene Vortrag jederzeit eine bestimmte Phrasierung, eine bestimmte Intonation, ein bestimmtes Betonungsgefüge an sich nehmen muß, ob er dies nun in bewußter Entscheidung herbeiführt oder durch die Faktoren des Zufalls geschehen läßt. Momente, die durch die Abstraktform des Textes ins Unbestimmte versetzt wurden, erlangen auf diesem Wege erneut konkrete Bestimmung, und zwar entweder gemäß dem Dafür-

halten des Rezitierenden oder gemäß seinem nicht weiter reflektierten Vorverständnis und den zufälligen Bedingungen der Repräsentation. Wer den Satz „Verlaß ihn nicht“ auf der zweiten Silbe des ersten Wortes betont, äußert eine Bitte oder eine Aufforderung, und je nach dem Tonfall, den er ihr verleiht, kann diese den Charakter des Flehens, des Aufrufs, des Wunsches oder auch des Befehls an sich nehmen – wer aber die Betonung auf das letzte Wort legt, artikuliert einen Widerspruch, der sich gegen eine entsprechende Ankündigung oder gegen eine Handlung richten muß, die bereits im Gange ist. Wichtig ist in diesem Zusammenhange aber festzuhalten, daß der gegebene Text durchaus keinen Hinweis auf eine solche Handlung enthalten muß, um dem Vortragenden die lautbare Gestaltung des Satzes im Sinne eines Widerspruchs zu erlauben; vielmehr genügt es, daß sein übriger Hergang einer solchen Auslegung nicht ausdrücklich im Wege steht und also der Imagination genügend Raum gewährt, sich den Ablauf des Geschehens in entsprechender Weise auszumalen. Doch auch wer sich für eine Betonung des ersten Wortes entscheidet, trifft eine Festlegung, und die Tatsache, daß diese geringeres Aufsehen verursacht, kann auch nicht die Andeutung eines Belegs dafür beibringen, daß sie die dem vorgegebenen Text angemessenere sei. Die Übertragung verschrifteter Rede ins Lautbare ergreift also unvermeidlich Partei für eine bestimmte Lesart, welche den Bedeutungshorizont des ursprünglichen Textes verengt, indem sie sämtliche an eine andere lautliche Gestaltung seiner Worte gebundenen Verständnismöglichkeiten eliminiert. In geringerem Maße und vor allem auf weniger zwangsläufige Weise werden solche Verengungen auch durch den Übertritt der Rede aus der bindingsarmen, quasi neutralen Umgebung des gedruckten Buches in die ungleich schärfer charakterisierte Umgebung ihres je aktuellen lautlichen Vortrags herbeigeführt. Auf einer Trauerfeier entwickelt eine dort rezitierte Gedichtstrophe gleichsam von selbst einen Bezug auf den Verstorbenen, die Erzählung vom Schlaraffenland neigt im Kreise Hungernder einer anderen Bedeutung zu als unter den Teilnehmern eines opulenten Festmahls, und die Zahl der Beispiele, in denen die Reaktualisierung historisch viel älterer Texte zur Kritik an gegenwärtig herrschenden Verhältnissen, als Aufruf zum Umsturz oder Appell zur Sammlung gebraucht wurde, sind Legion. Sowie aber ein bestimmter unter den möglichen Bezügen der Wörter im Satz verwirklicht und im selben Augenblick jeder andere dementiert wird, tritt an dem Text die

nunmehr konkretisierte Aussage stärker hervor und drängt den Aspekt seiner sprachlichen Faktur ein Stück weit in den Hintergrund. Es ist gleichsam, als wären die Valenzen der Wörter nun nicht mehr frei und böten daher das Spiel ihrer möglichen Verknüpfungen nicht mehr so bereitwillig dem Betrachter dar wie sie es taten, ehe eine von ihnen zu bevorzugter Geltung erhoben wurde. Ist die Aussage festgelegt, so entfällt tendenziell die Notwendigkeit, sie zu erforschen, und mit ihr das Bedürfnis des Studiums jener sprachlichen Strukturen, denen sie als eine unter anderen Möglichkeiten innewohnt. Jede aktuelle Repräsentation eines poetischen Textes erleidet daher durch seinen lautbaren Vortrag und durch seinen Eintritt in einen geschichtlichen Zusammenhang eine gewisse Einbuße an Poetizität, die allein durch die Mannigfaltigkeit solcher Aktualisierungen und deren niemals identisches Resultat kompensiert werden kann.

Einwirkungen der Vertonung in einen poetischen Text

Die Vertonung eines Textes stellt ihrem Wesen nach eine besondere Form seiner lautbaren Repräsentation dar, fügt die Musik doch, indem sie dem Sprechakt seine Melodik zurückgibt, durch ihren Rhythmus seine Silben gewichtet und seinen Fluß sowohl gliedert als auch modifiziert, der Rede jene Momente wieder hinzu, welche die Schriftform und seine Herauslösung aus dem historischen Ort seines Stattfindens von ihr abzogen. Jede Melodik besteht in der Relation unterschiedlicher Tönehöhen, jeder Rhythmus im Verhältnis der zeitlichen Erstreckungen, die diesen Tönehöhen zukommen, und aus dem Zusammenwirken beider sowie, sekundär, der Disposition ihrer Lautstärke resultiert ein Muster abgestufter Betonungen. Ohne Tönehöhe und Rhythmus aber gibt es keine Musik; der ununterbrochen fortdauernde Ton ist nur ein Tönen, und der rhythmisch organisierte Klang etwa einer Trommel oder von Castagnetten beschränkt sich auf eine Lautbewegung in der Zeit, wie sie auch dem Schlag von Meereswellen oder dem Rasseln von Maschinen eigen ist. Wenn nun die musikalische Vertonung die ihr in Schriftform gegenüber tretende Rede mit denselben kategorischen Qualitäten versieht wie deren lautbare Wiedergabe im gesprochenen Vortrag, so muß sie auch dieselbe Wirkung auf

sie ausüben, also das Spektrum ihrer inwendigen Bezüge einengen, ihre Aussage konkretisieren und ihre poetische Vieldeutigkeit, in welcher zugleich ihre sprachliche Tiefe besteht, einschneidend reduzieren. Nicht indes widerruft sie, als bloße kompositorische Vertonung, die geschichtliche Ortlosigkeit des poetischen Textes, vielmehr versetzt sie diesen ein weiteres Mal in einen Status vollendeter Potentialität, aus welchem er erst kraft der tatsächlichen Ausführung durch einen Sänger in die Aktualität hinaustritt. Darum ist die musikalisch vertonte poetische Rede zwar um mannigfache Bestimmungen reicher als die unvertonte und büßt in ihrer Aussage beträchtlich an Vieldeutigkeit ein, doch bewahrt sie weiterhin das Privileg, in verschiedenste Zusammenhänge gestellt und mit den unterschiedlichsten Sachverhalten in Verbindung gebracht zu werden, wodurch eine immense Fülle an Bedeutungsvarianten an ihr aktiviert werden muß. Diesbezüglich verhält es sich mit dem komponierten Lied nicht anders als mit dem Gedicht, auf dem es beruht. Erfährt dann aber der musikalisch vertonte poetische Text eine konkrete akustische Wiedergabe durch einen ausführenden Sänger, so fließen nicht allein die Bestimmungen auf ihn ein, die aus der jeweiligen zeitlichen und räumlichen Umgebung dieses Geschehens resultieren, vielmehr werden sich, da der Gesang ja ebenso wie das Sprechen mit dem Klang der menschlichen Stimme verbunden ist, in deren Abtönungen und Farben gewollt und ungewollt in ihm die Regungen spiegeln, die das Gemüt des Singenden bewegen. Indem aber die Vertonung und, deren Werk vollendend, ihre Wiedergabe die Abstraktionen, welche die Poesie am Sprechakt verübte, zum erheblichen Teil wieder aufhebt und diesen damit jenem einmaligen, in den geschichtlichen Zusammenhang an unwiederholbarer Stelle eingewobenen, wie er den alltäglichen Sprachgebrauch charakterisiert, wieder ähnlicher macht, vermindert sie zugleich dessen poetischen Belang und unterwirft seine Beurteilung tendenziell den Kategorien, wie sie auf die Äußerungen des alltäglichen Sprechens Anwendung finden, während die spezifisch poetischen Qualitäten des Textes zurücktreten. Der ungelenke Vers- oder Satzbau eines Gedichts, seine vielleicht anspruchslose oder ungenaue Wortwahl, seine flachen Reime und die geringe Tiefe seiner Aussage gelangen dann in den Schatten seiner Wahrhaftigkeit, Eindringlichkeit und Mitfühlbarkeit, mit denen sein musikalisch geformtes Reden jenen ergreift, der sich ihm aussetzt.

Da die abendländische Musik fast ausschließlich mit Tönen von distinkter Höhe und Dauer umgeht, kann in ihrem Rahmen Vertonung von verschriftlichter Rede nur solche Elemente der Sprache betreffen, die überhaupt mit einem so qualifizierten Ton verbunden werden können. Voraussetzung ist hier zunächst, daß das gemeinsam mit Zunge, Lippen, Gaumen, Rachen und Zähnen an der Erzeugung des Sprachlauts beteiligte Organ der menschlichen Stimme gleichzeitig in eine Schwingung von konstanter Frequenz versetzt werden kann. Nun wirken an der Formung des je besonderen Lautes keineswegs immer alle Sprechwerkzeuge mit, vielmehr werden manche allein mit den Lippen (p, b), andere mit Zungenspitze und Zähnen (ß, t), wieder andere mit dem hinteren Teil der Zunge und dem Rachen (g, k) gebildet. Die Stimme liefert die Basis für die Erzeugung der Vokale, die sodann durch die unterschiedliche Formung des Vokaltrakts und zusätzlich durch spezifische Stellungen von Zunge und Lippen differenziert werden, sie ist jedoch auch in weniger vorherrschender Weise an der Bildung der stimmhaften Konsonanten (l, m, n, s, w) beteiligt. Da nun die meisten Sprachen Lautsysteme entwickelt haben, in denen eine Kombination mehrerer Laute zu einem Komplex nicht ohne den Einbezug von mindestens einem Vokal auskommen kann, gibt es oberhalb der Ebene der Einzellaute nahezu keine Elemente der Rede, an deren Hervorbringung nicht auch die Stimme partizipierte. Grundsätzlich zwar ist jeder Sprachlaut, der eine Beteiligung des Stimmorgans vorsieht und diesem eine kontinuierliche und konstante Schwingung gestattet, dazu geeignet, mit einem musikalischen Ton verbunden zu werden; indessen hat sich in der Gesangspraxis der abendländischen Musik die Gepflogenheit herausgebildet, ausschließlich den Vokalen, nicht hingegen den stimmhaften Konsonanten musikalische Töne zuzuordnen. Wenn aber der Vokal unverzichtbarer Bestandteil der kleinsten möglichen Lautkomplexe ist, welche, als Konstruktionselement von Wörtern betrachtet, als Silben bezeichnet werden, so kann resümiert werden, daß die musikalische Vertonung von Rede jeder Silbe mindestens einen distinkten Ton zuweisen muß.

Während die Melodik der gesprochenen Rede aufgrund der permanent stattfindenden Frequenzmodulation nur als ungefähre Bewegung wahrnehmbar ist, die sich hier hebt, dort senkt, ohne exakte Verhältnisse zwischen ihren Elementen erkennbar werden zu lassen, kann die der musikalisch vertonten

nicht umhin, dieselben Elemente in eine unverkennbare, begriffene Beziehung zueinander zu setzen, welche die durch die Verschriftlichung der Worte erfolgte Abstraktion nicht allein kompensiert, sondern in Überbestimmung umschlagen läßt. Zwei Töne in der Musik sind entweder gleich oder ungleich, einander nur ähnlich können sie nicht sein; und da zwei Töne ungleicher Tonhöhe sich notwendig in einem bestimmten Intervall zueinander verhalten, ist der Vertoner jederzeit gehalten, zu entscheiden, welches der möglichen Intervalle dieses sein soll.² Auch wird, wo die gesprochene Rede in demselben Satz zwei oder mehrere Scheitelpunkte erreichen kann, ohne Rechenschaft darüber abzulegen, welcher der höchste und also bedeutendste sei, die vertonte Rede sich zu entscheiden haben, ob jeder von ihnen dieselbe oder aber eine verschiedene Tonhöhe erreichen soll und wie groß die Differenz zwischen ihnen zu bemessen sei. Auf diese Weise wird ein gewaltiger Überschuß über die nicht schon von der Sprache vorgegebenen lautlichen Bestimmungsmöglichkeiten der gesprochenen Rede erzielt, welcher innerhalb der von dieser transportierten Ausdruckskategorien gar nicht vollständig in Anspruch genommen werden kann und daher Anknüpfungen für weitere Bedeutungsschichten bietet. Ähnliches ereignet sich auf der rhythmischen Ebene, wo das ungefähre Länger und Kürzer, das undefinierte Verweilen auf der einen und das hastige oder flüchtige Übergehen einer anderen Silbe nicht nachgebildet werden kann, ohne zugleich in präzise bestimmte zeitliche Proportionen überführt zu werden. Indem aber die Vertonung diese mannigfaltigen Bestimmungen, aus deren Verhältnissen untereinander je wieder neue Bestimmungen entspringen, nicht allein ermöglicht, sondern notwendig macht, muß sie die von der Poesie bewirkte Weitung der Aussage ins Uneindeutige zunichte machen und zumindest in dieser Hinsicht die Rede dem alltäglichen Sprechakt wieder annähern. Ob der eingangs als Beispiel herangezogene Satz „Wir kommen zu spät“ als Vorwurf oder als resignierte Feststellung verstanden werden soll, kann die Vertonung nicht im Unbestimmten lassen, und sie wird auch festzulegen haben, ob das *Wir* durch

2 Diese Feststellung gilt unabhängig von der Organisation des tonalen Systems, da sie sich aus dem Sachverhalt der gleichmäßigen und konstanten Schwingung des Einzeltones ableitet. Gleichgültig also, wie im Einzelnen sich das Frequenzverhältnis der Töne eines Tonsystems bestimmt, wird es immer zwischen diesen distinkte Intervalle geben.

Längung und Hochtön ein adversatives Bedeutungsmoment enthalten soll oder nicht. Goethe hatte also durchaus Veranlassung, der differenzierten Vertönung seiner Gedichte mit Mißtrauen oder Ablehnung zu begegnen.

Über die Bestimmung der diastematischen und rhythmischen Verhältnisse hinaus trifft die Vertönung aber auch Festlegungen, welche das Gebiet des Sprechduktes betreffen und die, da dieser Rückschlüsse auf die Befindlichkeit der Person des Sprechenden und auf die näheren Umstände der Situation gestattet, in der sein Sprechen sich ereignet, gravierenden Einfluß auf Form und Gehalt der Aussage gewinnen können. Scheint der Rhythmus zunächst nur die zeitliche Gewichtung der Silben im Verhältnis zueinander und damit gleichsam das Quantum ihrer objektiven Wichtigkeit im Satz zu bestimmen, so gewinnt er in Ansehung seiner Proportionen sowie in Verbindung mit dem für die Ausführung des musikalischen Vortrags vorgesehenen Zeitmaß und dem Quantum der diastematischen Bewegung gestaltende Wirkung auf die sprachliche Gebärde, mit welcher der Sprechakt dem Hörer gegenübertritt. Ob derselbe Satz eilig dahingeworfen wird oder mit ruhigem Bedacht Silbe für Silbe ausgesprochen; ob der Redefluß bei bestimmten Worten sich verbreitert oder beschleunigt; ob er eher ebenmäßig vonstatten geht oder von bizarren Temposchwankungen gekennzeichnet ist; ob er die Worte in dichtestem Zusammenhang einander folgen läßt oder die Phrasen durch jähe Pausen unterbricht, kann den Sinn seiner Aussage in erheblichem Maße verändern. Schon der Dreiwortsatz „Es ist genug“ kann sich bei entsprechender Modifikation von einer befriedigten Feststellung in einen hochfahrenden Einspruch oder den Ausdruck resignierten Entsagens verwandeln, und es versteht sich, daß längere Satzgefüge in noch vielfältigerer Weise von solchen Variationen ergriffen werden können. Was, leicht einer Ankündigung hinterhergesetzt, nur eine Nebenbemerkung ist, kann, dröhnend und gewichtig ausgesprochen, den Charakter einer Drohung annehmen, eine Vorhersage, die unter eine Bedingung gestellt wird, kann, je nach dem, mit welchem Duktus die Bedingung daherkommt, bald als Vermutung, bald als Forderung zu verstehen sein. Im blanken Schriftbild, welches das schöpferische Werk des Poeten festhält, bleiben alle diese Parameter weitgehend unbestimmt, allenfalls deutet ein Satzzeichen oder eine auffällige Stellung der Wörter im Satz eine ungefähre Vorstellung von Tonfall und Duktus an. Die musikalische Vertönung hingegen kann solche Aspekte

nicht im Unbestimmten belassen, denn irgendein Tempo, irgendeinen Silbenfluß, irgendeinen diastematischen Verlauf muß die Komposition dem Gesang erteilen, und noch der in gleichen Notenwerten erfolgende Silbenvortrag auf immer demselben Ton trägt in die Worte des Dichters etwas hinein, was er ihnen nicht entnommen haben kann. Der Komponist, der einen poetischen Text in Musik setzt, muß sich also eine Vorstellung davon bilden, um welche Art von Persönlichkeit es sich bei dem lyrischen Subjekt handelt, dessen Rede er vertont, in welcher seelischen Verfassung es sich befindet, um welches Zentrum seine Gedanken kreisen, warum es redet und zu wem es spricht; und all dies muß er mit einer sinngerechten Deklamation der niedergeschriebenen Wörter und Sätze in Konkordanz bringen, um auf musikalischem Wege zur Gestaltung eines glaubwürdigen und sowohl der Fügung als auch dem Inhalt der Worte angemessenen Sprechakts zu gelangen.

Infolge des Überschusses an Bestimmung, welchen der Gebrauch distinkter Tonhöhen- und Rhythmusverhältnisse erzeugt, eröffnen sich für die Vertonung jedoch auch Gestaltungsmöglichkeiten, die über jene selbst des lautbaren Sprechaktes hinausgehen. Die Modifikation einer nur ungefähr bestimmten und selbst schon schwankenden Tonhöhe auf derselben Silbe, wie sie beim Sprechen gelegentlich angetroffen wird, vermag zwar intonatorische Bewegungen auszubilden, welchen sich durchaus auch Ausdrucksmomente verbinden können, doch bleibt es dem System distinkter Tonhöhen vorbehalten, solche Bewegungen als eine Folge mehrerer unterschiedener Töne darzustellen. Durch dieses Mittel erwächst der Vertonung die Möglichkeit, die einzelne Sprechsilbe melismatisch auszuformen, d. h. mit einem identifizierbaren melodischen Verlauf zu versehen, dessen einzelne Elemente ihrerseits rhythmisch differenziert werden können. Solche Melismen vergrößern zum einen das Gewicht der betreffenden Silbe im Zusammenhang der Rede und erweitern in dieser Hinsicht nur das Instrumentarium, das auf der Ebene der Tonhöhen- und Tondauernrelationen ohnehin schon gegeben ist; zum anderen aber bewirken sie eine Zuspitzung und Präzisierung des auf die Einzelsilbe bezogenen sprachmelodischen Profils, zu welcher sich gesprochene Rede niemals erheben kann. Soferne nun der melodische Verlauf eines Melismas gleichsam die überdeutliche Nachbildung einer möglichen intonatorischen Bewegung der gesprochenen Silbe vornimmt, mag sie auch an dessen Ausdrucksgehalt

anschließen; da dieser aber ebenso gut ganz anders beschaffen sein oder aufgrund der erfolgten Verdeutlichung das Wiedererkennen seines gesprochenen Urbilds nahezu unmöglich machen kann, erwächst der Vertonung durch die Melismatik eine innermusikalische Beziehungsebene, deren Möglichkeiten dem Prinzip nach ebenso zur Errichtung rein formaler Verknüpfungen, zum Herausstellen sprachinhaltlicher Bezüge oder, unter Voraussetzung einer entwickelten musikalischen Semantik, zum Eintrag musikeigener Aussagemomente genutzt werden können.

Motivik

Noch weniger Anknüpfungspunkte im lautbaren Sprechakt besitzt der Bereich der musikalischen Motivik. Ohne im einzelnen auf die Diskussion des Motivbegriffes in der Komposition einzugehen, sei hier festgelegt, daß im Zusammenhang dieses theoretischen Abrisses unter einem Motiv jede aufgrund spezifizierter Charakteristika identifizierbare und daher auch in partieller Abwandlung noch wiedererkennbare Konfiguration musikalischer Phänomene verstanden werden soll, ungeachtet der Frage, ob diese sich auf der Ebene der Tonhöhen, der rhythmischen Verhältnisse oder einer Kombination von beiden ausprägt. Der Sache nach wurzelt die Möglichkeit motivischer Bildungen, wo es um Textvertonung geht, im Überschuß der musikalischen Bestimmungsnotwendigkeiten über die Bestimmungsmöglichkeiten gesprochener Rede, welcher aus dem ungleich höheren Distinktionsniveau des musikalischen gegenüber dem des gesprochenen Tons resultiert. (Es ist unbedingt innezuhalten, daß dieser Unterschied sich ausschließlich auf das Intonationssystem der Rede und nicht auf das Lautsystem der Sprache bezieht, weshalb auch hier stets vom gesprochenen Ton und nicht vom Sprachlaut die Rede ist. Das Lautsystem der Sprache ist überaus komplex und zu unerhörter Differenzierung fähig; allerdings gehört es zum allergrößten Teil der Sprache selbst und nicht der Rede an und stellt also eine allgemeine Voraussetzung des Sprechens überhaupt dar, von deren Gegebenheiten der jeweilige Sprechakt nur Gebrauch macht. Überdies beziehen sich seine Distinktionen überwiegend auf lautliche Phänomene, die in der abendländischen Musik nicht repräsentiert sind.) Da der musikalische

Ton seiner Natur nach eine bestimmte und konstante Tonhöhe besitzt, geht er mit einem zweiten notwendig ein bestimmtes Verhältnis ein, und selbst wenn dieses sich nicht gemäß der in der abendländischen Musik seit über tausend Jahren stabilisierten Intervalle bemessen sollte, so muß es dennoch irgendeiner Bemessung zugänglich sein. Ebenso müssen sich, wenn die Dauer eines Tones überhaupt in irgendeiner Weise bestimmt ist, zwischen zweien oder mehreren wiederum Proportionen ergeben, die in Zahlenverhältnissen ausgedrückt werden können. Wenn nun in einem Komplex aus mehreren Tönen jederzeit bestimmbare Proportionen zwischen Tonhöhen und bestimmbare Proportionen zwischen Tondauern angetroffen werden müssen, so besteht damit auch grundsätzlich die Möglichkeit, daß zwischen zwei oder mehreren Elementen dasselbe Verhältnis auftritt, und unter bestimmten Bedingungen bergen dann diese Übereinstimmungen die Disposition, innerhalb des Tonkomplexes, in welchem sie vorkommen, Beziehungen zueinander herauszubilden. Wie die Konstellation dieser Bedingungen beschaffen sein muß, soll hier nicht im einzelnen auseinandergesetzt werden; doch wird die Aussicht auf das Entstehen solcher Beziehungen umso größer sein, in je mehr Faktoren die Konfigurationen miteinander übereinstimmen, dagegen wird sie gegen null gehen, wenn der gesamte Komplex ausschließlich aus einer Aneinanderreihung von gleichen Konfigurationen besteht oder wenn ihre Mannigfaltigkeit ein unüberschaubares Maß erreicht. Überschüssiges Auftreten des Immergleichen entwertet die Relation zur Redundanz, die übergroße Fülle an Unterschiedenem überfordert die Wahrnehmung, die im Falle der Musik ja überdies auf die Selektionskraft des Gedächtnisses angewiesen ist. Eine rhythmische Relation, die nur zwei Tondauern oder eine melodische, die nur zwei Tonhöhen zueinander in Beziehung setzt, ist weniger charakteristisch als eine solche, die aus drei oder vier Elementen besteht, da sie weniger scharf gegen ähnliche sich abgrenzt; zugleich steigert sich die aus ihr selbst resultierende Unterscheidbarkeit, wenn sie melodische und rhythmische Proportionen in einem festen Verbund kombiniert, und je ausgeprägter diese Unterscheidbarkeit sich darstellt, desto mehr verstärkt sich in ihr die Möglichkeit, Beziehung auch zu nicht völlig identischen Konfigurationen zu stiften, die dann als Varianten einundderselben aufgefaßt werden können. Der Komponist hat es also wenigstens zu einem großen Teil selbst in der Hand, Voraussetzungen zu schaffen, in denen zwischen identi-

schen oder weitgehend ähnlichen Konfigurationen sich eine Beziehung herstellt. Diese vermag er dann zur Strukturierung des von ihm zu schaffenden musikalischen Komplexes zu verwenden, indem er vermittels ihrer zugleich Verknüpfung als auch Gliederung bewirken kann. Insofern der identische Wiederauftritt einer bestimmten Figur auf ihr vorausliegendes Erscheinen zurückverweist, konstituiert sich zwischen beiden ein Zusammenhang, insofern mit ihr ein bereits Dagewesenes erneut in Erscheinung tritt, unterbricht er das Kontinuum des Sichverändernden. Da indes dasselbe Verfahren nicht nur mit einer einzigen Figur, sondern mit derer mehreren durchgeführt werden kann, die selbst wieder Varianten entwickeln können, erschließt sich die enorme Fruchtbarkeit dieses Vorgehens im Hinblick auf die Organisation selbst ausgedehntester musikalischer Texte, die auf diese Weise trotz großer Komplexität für ein intelligibles hörendes Erfassen entzifferbar bleiben. Das gesamte System aber der Aufstellung wohlbestimmter musikalischer Konfigurationen, ihrer konservatorischen Abwandlung und ihres Gebrauchs zur internen Vernetzung und Gliederung größerer musikalischer Zusammenhänge soll hier unter dem Begriff der musikalischen Motivik gefaßt werden.

Da das so bestimmte musikalische Motiv sich ohne Einbezug außermusikalischer Faktoren zu konstituieren imstande ist und auch hinsichtlich seiner spezifischen Beschaffenheit keinerlei Orientierung an außermusikalischen Gegebenheiten zu nehmen hat, liegt seine Bedeutung für die Komposition hauptsächlich im Bereich solcher musikalischer Gebilde, die nicht schon durch das Vorhandensein musikfremder Schichten strukturell bestimmt und gegliedert werden. Rein instrumentale Musik gewinnt durch die Arbeit mit Motiven die Fähigkeit, Entwicklungen, Entsprechungen, Rückbezüge oder Verfremdungen zu organisieren, da mit der Relation der Gleichheit zugleich auch jene der Ungleichheit erst manifest werden kann. Da allerdings die von der Musik in die Vertonung eines sprachlichen Textes eingebrachten Bestimmungen qualitativ über das Notwendige hinausgehen, indem sie in Rhythmik und Diastematik exakt bestimmbare Verhältnisse zwischen den einzelnen Elementen herstellen, welche die gesprochene Rede nicht kennt, begründen sie grundsätzlich die Möglichkeit, auch auf der musikalischen Ebene von Sprachvertonung motivische Organisationsformen zu etablieren. Obgleich also jede Vertonung den Forderungen der Rede in einem Mindestmaß gerecht werden muß, erlaubt

dieses dem Komponisten immernoch, eine so beträchtliche Vielfalt an darüber hinausgehenden und also frei disponiblen musikalischen Bestimmungen vorzunehmen, daß eine Formulierung von Motiven und die Gestaltung ihrer Beziehungen untereinander sogar gänzlich unabhängig von den sprachlichen Gegebenheiten geschehen kann. Andererseits bleibt es ihm freilich unbenommen, mit der musikalischen Motivik an den sprachlichen Text anzuknüpfen oder wenigstens auf ihn einzugehen. So kann die Komposition zum Beispiel rhythmische bzw. metrische Gegebenheiten des sprachlichen Textes aufgreifen und verdeutlichen oder eine mutmaßliche Bewegung der Sprechmelodik durch eine bestimmte Intervallkonstellation präzisierend nachbilden. Zugleich kann die Komposition ihre Motive in einer Weise dislozieren, welche die im sprachlichen Text vorfindlichen Bezüge, seien diese nun inhaltlicher oder rein lexikalischer Natur, stärker hervortreten lassen oder überhaupt erst erwecken. Beide Vorgehensweisen können auch in Kombination miteinander auftreten, indem etwa ein einem bestimmten Wort nachgebildetes Motiv im Zusammenhang einer anderen Textstelle wiederkehrt und auf diesem Wege die von ihm gleichsam infizierten Textbestandteile miteinander in Beziehung setzt. Daß je nach der Natur der so miteinander verknüpften sprachlichen Elemente und der identischen oder abgewandelten Motivgestalt sowie den besonderen Bestimmungen dieser Abwandlung sich ein weites Spektrum unterschiedlichster Verhältnisse auftut, ist leicht zu ersehen. Aber selbst eine musikimmanente motivische Struktur setzt sich zu dem von ihr vertonten Text, wenngleich sie diesen durch ihre Konkurrenz distanziert, in ein Verhältnis, innerhalb dessen Worte und Musik ein je besonderes Licht aufeinander werfen, aus dem Verstörung und Verfremdung ebenso hervorspringen können wie Bestätigung oder Entmächtigung. Hinsichtlich einer systematischen Betrachtung der Vertonung bleibt daher festzuhalten, daß die Motivik, wenn sie auch keine notwendige Kategorie der musikalischen Lautbarmachung verschrifteter Rede darstellt, durchaus in der Lage ist, bestimmend in den ihr vorausliegenden Sprachtext zurückzuwirken. Ob und mit welchem Ergebnis dies geschieht, muß am je vorliegenden Gegenstand ermittelt werden.