

2 Interdisziplinäre Beziehungen

Die Verbindung von Sprache und Musik verlangt eine interdisziplinäre Betrachtung, wofür in diesem Buch vor allem die Fächer Sprach-, Sprech- und Musikwissenschaft Berücksichtigung finden. Als Beispiele für das Zusammenwirken von Musik und Sprache finden sich heute viele Formen, die von der klassischen Verbindung im gesungenen Lied (z. B. einer Gedicht-Vertonung) über das gebundene Melodram bis zur experimentellen Musik und dem Rap reichen. Über diese Verbindung finden sich Regelwerke zum Wort-Ton-Verhältnis (Rellstab 1786) und verschiedene wissenschaftliche Untersuchungen, die sich u. a. mit den Gestaltungsmitteln des Sprechens und den Unterschieden von Singen und Sprechen beschäftigen.

Natürlich bleibt es in der neuen Musik nicht beim klassischen Singen und beim *gehobenen* Textvortrag eines Sprechers, sondern gerade die Zwischenstadien (z. B. der sogenannte *Sprechgesang*) werden zu neuen Ausdrucksmitteln – die Stimme wird mehr und mehr zum Instrumentationselement. Damit sieht sich der Komponist dem Problem gegenüber, dass diese Phonationsformen schlecht mit der traditionellen Notenschrift zu notieren sind. Auch die Transkriptionssysteme beschränken sich weitestgehend auf die Notation melodischer und zeitlicher Verläufe. Dies führt zur Kreation neuer Zeichen in beiden Bereichen, was nötig ist, allerdings gibt es hier (noch) keine Konvention (die Erwünschtheit und Notwendigkeit dieser bietet immer wieder Grundlage zur Diskussion).

In diesem Kapitel wird auf Bereiche eingegangen, die bezüglich der Verbindung von gesprochener Sprache und Musik wesentlich sind. Dies führt von der Diskussion des Begriffes der *musikalischen Deklamation* (einem Begriff, der in der Musikwissenschaft und -pädagogik noch Verwendung findet, wohingegen die Sprechwissenschaft ihn nicht mehr verwendet) und deren Verbindung zum Versmaß, über Grundsätzliches zur Notation und Transkription, zur Darstellung wesentlicher Formen wie dem *Melodram* und dem *Sprechchor*.

2.1 Musikalische Deklamation

Um 1786 veröffentlichte J.C.F. Rellstab einen *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation hauptsächlich für Musiker und Componisten mit erläuternden Beispielen*.

Meine Absicht in diesem kleinen Werke ist [...]: Die Vereinigung beyder Declamationen zu zeigen. In wiefern solche der Worte, der Interpunktion, der Accente, der Höhe und Tiefe des Tons, der Sänger, und der Begleitung wegen, in beyden Künsten möglich ist. (Rellstab 1786, 3)

In diesem kleinen Absatz nennt Rellstab bereits die wesentlichen Verbindungen: Akzente und Tonhöhe, d. h. (im übertragenen Sinne) den dynamischen und melodischen Verlauf. Außerdem nennt er den *Sänger*, d. h. er geht vom *gesungenen* Vortrag aus. Es wird deutlich, dass Rellstab mit der *oratorischen Deklamation* das *gesprochene* Wort im Textvortrag meint und mit der *musikalischen Deklamation* das *gesungene* Wort im musikalischen Vortrag beschreibt. Da mit der *musikalischen Deklamation* die Verbindung von Sprache und Musik beschrieben wird, findet sich nach Rellstab die Verbindung beider im Gesang.

In der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG¹) wird der Begriff der *Deklamation* (von Engel aus dem Jahr 1954) folgendermaßen definiert (nicht mehr im MGG² verzeichnet):

Deklamation. – Vom lat. *declamatio* Rede, Übung im oratorischen Stil, bedeutet heute: I. Bezeichnung gehobenen Vortrags eines Textes; in musikalischer Beziehung ein solcher Vortrag innerhalb eines Musikwerkes oder -stückes. II. Die Betonungsverhältnisse in einem komp. Text. –

I. *Bezeichnung gehobenen Vortrags eines Textes*. Sprechvortrag während eines Musikstückes. (MGG¹, *Deklamation*, 101)

II. *Die Betonungsverhältnisse in einem komp. Text*. Unter musikalischer Deklamation im engeren Sinne versteht man einen Teil der Prosodie, des Verhältnisses zwischen Ton und Wort: »richtige« oder »falsche« Betonung (Deklamation, deklamiert) der Wörter mit Hilfe der Elemente der Musik, des Rhythmus und der Diastematik, d. i. des Höhenunterschiedes. (ebd., 103)

In der ersten Bezeichnung wird deutlich vom *Sprechvortrag* ausgegangen. Hierzu zählen bei Engel Melodramen, einschließlich Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* (d. h. nicht nur rhythmisch, sondern auch in der Tonhöhe fixiertes Sprechen). Wie bei Rellstab wird hier das *Sprechen* bezeichnet, allerdings in einer gebundenen und einer ungebundenen Form (die gebundene Form entstand erst nach Rellstabs Werk, s. u.).

Die Grundlage für die zweite Bezeichnung findet sich nach Engel bereits im Versmaß, allerdings wird von der Phonationsform des *Singens* ausgegangen. „Richtiges“ Deklamieren (im Sinne der musikalischen Deklamation) heißt, dass die Betonungen und Tonhöhen von Sprache und Musik zusammenfallen. Dazu formulieren Rellstab und Engel eine Reihe von Regeln (s. u.).

In der überarbeiteten Ausgabe des *Riemann Musik Lexikon* (2012) findet sich eine sehr umfangreiche Definition der *Deklamation* von E. Budde.

Deklamation [von lat. *declamare* ‚laut reden‘, ‚vortragen‘], in der lat. Antike wie auch im Humanismus die Redeübung, dann der Vortrag einer Rede überhaupt, seit dem 18. Jh. auch die Vortragsweise. Im Bereich der Musik bezeichnet D. 1) den Textvortrag eines Sängers im Sinne von Aussprache, 2) den gesprochenen Vortrag eines Textes mit untermalender Musik (→ Melodram), 3) das metrische, rhythmische und melodische Zueinander von Sprache und Musik innerhalb einer Vertonung und 4) die Verbindung von Sprache und Musik schlechthin, d. h. die Art, wie Sprache in einem mus. Gefüge rhythmisch-melodisch fixiert und bedeutungsmäßig erfasst wird. Diese auch als Wort-Ton-Verhältnis angesprochene Art der D. zählt zu den grundlegenden Problemstellungen der abendländischen Musik. (Riemann Musik Lexikon, *Deklamation*, 467)

Während im musikalischen Kontext das Wort *Deklamation* für das gesprochene Wort in einem musikalischen Werk verwendet wird (vgl. Buddes 1. Definition, ebd.), benutzt die Sprechwissenschaft den Begriff der (im Sinne Rellstabs *oratorischen*) *Deklamation* nicht mehr für den gesprochenen Vortrag (vgl. Budde zur Vortragsweise seit dem 18. Jh.). Er steht für einen Sprechstil, der heute nicht mehr üblich ist und nicht mehr angestrebt wird.

Abgesehen von individuellen Besonderheiten haben sich in der Geschichte der Vortragskunst bestimmte Grundrichtungen (Grundformen oder Hauptvarianten) des Sprechstils ausgeprägt, die allgemein als Deklamieren, Rezitieren und Zitieren bezeichnet werden. Diese Grundrichtungen waren zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich verbreitet, und zwar vor allem in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Normen und Wertvorstellungen. (Krech 1987, 101)

Der deklamatorische Sprechstil sei ebenso zeitgebunden gewesen und Krech beschreibt ihn mit einem „falschem Pathos“, das den Vortragsstil zwischen 1933 und 1945 ausmachte (ebd., 104). Als die im Jahr 1987 vorherrschende „Grundform des sprechkünstlerischen Stils“ (ebd.), bezeichnet Krech die *Rezitation*. In aktueller Literatur wird sie jedoch als „Reinform“ bezeichnet, die heute „zahlen- und bedeutungsmäßig“ deutlich hinter den Mischformaten rangiert (Haase 2013a, 179). Als Begriff für das künstlerisch gesprochene Wort definiert Haase die *Sprechkunst*:

Sprechkunst: das bewusst gestaltete, gesprochene künstlerische Wort in unterschiedlichen Kommunikationssituationen für ein Publikum (bzw. für einen oder mehrere Hörer), „live“, d. h. direkt im Sinne einer auditiv-visuellen Kunstkommunikation oder medienvermittelt, d. h. indirekt. (ebd., 177)

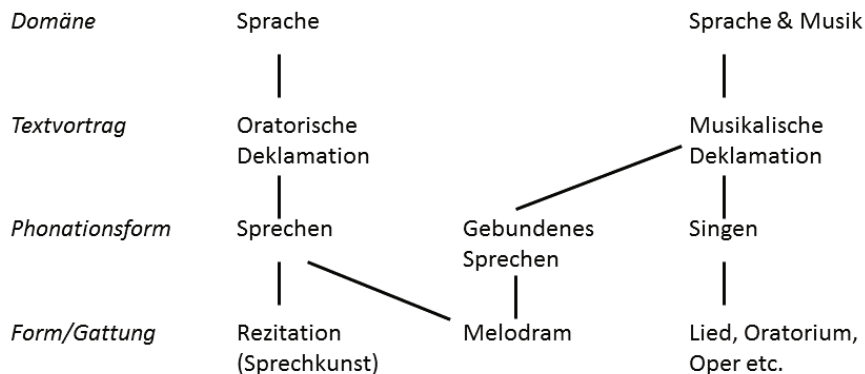
Zu den verschiedenen Erscheinungsformen der Sprechkunst zählen die nach Haase (ebd.) *eigenständigen* Formen (z. B. Dramenlesen, Rezitation, Poetry Slam und teilweise das Hörbuch), sie ist aber auch wesentlicher Bestandteil anderer Künste wie der Schauspielkunst und tritt als Teil der klassischen Gesangskunst auf (vgl. ebd., 178).

Krech definiert die Sprech- und Redestile nicht nur über ihre Zeitgebundenheit, sondern auch über die Art und Weise der Produktion. So entspricht dem deklamatorischen Sprechstil ein „falsches Pathos“ (s. o.), welches bestimmte sprecherische Mittel meint, z. B. eine ausgeprägte Melodie und Artikulationsweise. Engel bezeichnet die *Deklamation* unter I. als „gehobenen“ Vortrag (s. o.), womit wahrscheinlich ähnliche Mittel beschrieben werden. Für die sprechkünstlerische Kommunikation werden in der Sprechwissenschaft sprecherische Mittel bzw. Gestaltungsmittel beschrieben (vgl. Neuber 2013b, 211; näher beschrieben in Kapitel 2.2).

Aus heutiger Sicht sollte der Begriff der *oratorischen Deklamation* in allen Bereichen durch den weitergefassten Begriff *Sprechkunst* oder im engeren Sinne *Rezitation* ersetzt werden, wenn das Sprechen in einer Vortragssituation mit/nach Textvorlage gemeint ist (oder es wird einfach der Begriff *Sprechen* verwendet, wenn es sich nur um eine Abgrenzung zum Singen handelt).

Mit dem Begriff der *musikalischen Deklamation* allerdings wird ein Komplex beschrieben, in dem Regeln für die Verbindung des gesprochenen Wortes und der Musik gelten. Diese Regeln sind heute noch aktuell, allerdings beziehen sie sich bei Rellstab nur auf den Gesang, bei Engel umfasst *musikalische Deklamation* auch das gebundene Sprechen im gebundenen Melodram. In strenger, traditioneller Umsetzung sollte sich aufgrund der Textverständlichkeit im Vortrag an solche Regeln gehalten werden, allerdings finden sich ca. ab der Romantik und vor allem in der zeitgenössischen Musik Kompositionen, die diese Regeln absichtlich brechen – beide sind Untersuchungsgegenstand dieses Buches. Am besten wird die in diesem Buch thematisierte Verbindung von Sprache und Musik in der Definition von Budde erfasst, „d.h. die Art, wie Sprache in einem mus. Gefüge rhythmisch-melodisch fixiert [...] wird.“ (Riemann Musik Lexikon, *Deklamation*, 467).

Zusammenfassend werden die dargelegten Verbindungen in einem Schema dargestellt. Sprache allein tritt in der oratorischen Deklamation auf, die als Phona-tionsform das Sprechen hat. Heute gehört das Sprechen auf der Bühne im künstlerischen Kontext zur Sprechkunst, hier kann am ehesten die Form der Rezitation als Pendant genannt werden. Auf der anderen Seite steht die Verbindung von Sprache und Musik in der musikalischen Deklamation. Hier kann sowohl Singen als auch gebundenes Sprechen vorkommen (rhythmisch und diastematisch). Als Beispiel für die entsprechende Form kann das Lied (als gesungen) und das Melodram (als gesprochen, frei und gebunden) genannt werden.



2.1.1 Wortakzent und Versakzent

Die folgenden drei Unterkapitel beschäftigen sich mit der Verbindung von Sprache und Musik auf Ebene des Verses. Zuerst wird gesprochene Sprache in Verbindung mit der Regelmäßigkeit des Verses betrachtet, dann die Regelmäßigkeit des Verses in Verbindung mit musikalischen Mitteln, d. h. Takt, Rhythmus und Melodie.

Der Rhythmus der griechischen Musiké war ein Quantitätsrhythmus. Das unterscheidet ihn grundsätzlich vom modernen Akzentrhythmus. Die Momente des Akzentrhythmus sind betonte und unbetonte Silben, die des Quantitätsrhythmus lange oder kurze Silben. Grundsätzlich hat eine lange Silbe die Dauer zweier kurzen Silben (MGG², *Rhythmus, Metrum, Takt*, 267).

Arndt (1984) spricht von einem metrischen Rahmen des Verses, der taktmäßig gegliedert ist. „Unter Takt verstehen wir den etwa gleichen Zeitabstand von Hebung zu Hebung. Die Gleichheit – die ungefähre Gleichheit – dieser Zeitspanne von Hebung zu Hebung bleibt auch im Vers erhalten und hörbar“ (ebd., 78f.). Die antiken Versfüße (lang/kurz) wurden für den deutschen Vers (betont/unbetont) umgeprägt. Da Länge und Kürze in der Musik eine größere Rolle spielen, werden hier beide Versionen aufgelistet:

- Jambus (lang/kurz, bzw. betont/unbetont) = besteht im Deutschen aus einer betonten und einer unbetonten Silbe (– ∼ bzw. x ∼)
- Trochäus (kurz/lang, bzw. unbetont/betont) = besteht im Deutschen aus einer unbetonten und einer betonten Silbe (∼ – bzw. x x)

- Anapäst (kurz/kurz/lang, bzw. unbetont/unbetont/betont) = besteht im Deutschen aus zwei unbetonten Silben und einer betonten Silbe (˘˘– bzw. x˘˘)
- Daktylus (lang/kurz/kurz, bzw. betont/unbetont/unbetont) = besteht im Deutschen aus einer betonten und zwei unbetonten Silben (–˘˘ bzw. ˘˘˘) (vgl. ebd., 120).

Ein Takt besteht somit aus zwei bis drei Silben (wobei auch Pausen eingefügt werden können), von denen jeweils eine die betonte ist. Ein Vers besteht aus mehreren Takten. Die Dichtung kennt viele verschiedene Möglichkeiten, Takte zu reihen und die daraus entstehenden Verse tragen eigene Namen (z. B. *Knittelvers* oder *Alexandriner*). Häufig zu finden, vor allem im Volkslied, ist der viertaktige *Trochäus*. Er besteht aus acht Silben, die in vier Takte gegliedert sind. Arndt (ebd., 165) spricht dabei von einer *starren* Füllung des Taktes, da sich Hebungen und Senkungen abwechseln und keine weiteren unbetonten Silben eingefügt werden. Freie Füllungen entstanden in der zweiten Hälfte des 18. Jh. (besonders zu nennen ist Klopstock).

Die freien Rhythmen binden den Dichter nicht an einen vorbestimmten metrischen Rahmen. Die Verse sind frei nach Taktzahl und Taktfüllung. Es kommen demnach ein- und vielsilbige Takte vor. (ebd., 192)

Ob der Rhythmus im Vers nun frei oder gebunden ist, es herrscht die Grundregel, dass die Wort- und damit die Satzakkente auf Takthebungen liegen müssen. Dazu formuliert Arndt *Das Grundgesetz für die sprachliche Füllung*:

Im deutschen Vers muss der Tonfall des Satzes erhalten bleiben. Vershebungen (Ikten) und sprachliche Hebungen fallen weitgehend zusammen. Die Lage der Hebungen wird vom metrischen Rahmen, vom Grundmaß des Verses, bestimmt, die Gruppierung der Silben um diese Hebungen herum aber von der sprachlichen Gliederung. Die sprachlich-inhaltliche Gliederung bestimmt auch die Schweregrade der Hebungen. Dieses Grundprinzip, nach dem Satz- und Versakzent weitgehend zusammenfallen müssen, nennen wir das wägende (auch akzentuierende) Prinzip, die wägende Sprachbehandlung im Vers, den wägenden Sprachbau. Das Wägen ist charakteristisch für alle Verse in den germanischen Sprachen. Es ist eine Folge des festen Satzakkentes und der festen Wortbetonung. (ebd., 88)

Für die Dichtung im Versmaß ist es also wichtig, dass Versakzent und Wortakzent als potentieller Satzakzent zusammenfallen – in der musikalischen Deklamation sollten dem entsprechend (wie schon die etymologische Herkunft des Wortes *Iktus*, von lat. *ictus* = Schlag, nahelegt) Versakzent und musikalischer Akzent zusammenfallen.

2.1.2 Versmaß und musikalische Deklamation

In der gelungenen musikalischen Deklamation kommt dem *Takt* eine wesentliche Rolle zu. Wie bereits beschrieben, ist der metrische Rahmen des Verses taktmäßig gegliedert, wobei unter Takt der etwa gleiche Zeitabstand von Hebung (=betonte Silbe) zu Hebung verstanden wird (vgl. Arndt 1984, 78f.). Die Zeitspannen von Hebung zu Hebung sind ungefähr gleich. Vor jede Hebung setzt Arndt einen Taktstrich, wobei hervorzuheben ist, dass (i) der Taktstrich nicht unbedingt Sprechgruppen begrenzt und (ii) der Taktbegriff der Musikwissenschaft nicht mechanisch auf die Verslehre übertragen werden kann (vgl. ebd., 79).

Musik, gesungener und gesprochener Vers haben nur das gemeinsam, daß die betonten Teile (in der Musik die *guten Takteile*, im Vers die Hebungen, die betonten Silben) ziemlich regelmäßig wiederkehren. Im Vergleich zum Vers ist das musikalische Kunstwerk jedoch viel *taktfester*, wird die Gleichheit der Zeitspannen von *gutem* zu *gutem Takteil* strenger und genauer eingehalten. Dagegen schafft im Vers, vor allem im gesprochenen Vers, die sprachliche Gliederung je nach Sinn und Inhalt der Rede größere Freiheiten und Schwankungen in der Zeitdauer und gestattet damit mannigfachere Variationen in vorbestimmter Gleichheit, wie wir sie bereits für die Dauer der einzelnen Silben kennengelernt haben. (ebd., 79)

Arndt definiert grundsätzlich vier Taktarten im deutschen Vers, wobei „Musiktakt und Verstakt verschiedene Größen sind“, d. h. „daß die Vertonung eines Liedes, die den musikalischen Gesetzen unterworfen ist, ihr eigenes Taktgeschlecht aufweist.“ (ebd., 80). Am Beispiel des Liedes *Am Brunnen vor dem Tore* zeigt er einen Dreivierteltakt in der Vertonung Franz Schuberts im Vergleich zur regelmäßigen Folge von Hebung und Senkung im gesprochenen Vers (Gedicht von Wilhelm Müller; weitere Beispiele s. u.).

Die antiken Versfüße nutzt Arndt nicht mehr zur Beschreibung des dt. Verses, sondern unterscheidet in (i) Verse, in denen zweisilbige Takte dominieren (im Sinne eines Zweivierteltakts), (ii) Verse, in denen die Hebungen regelhaft gegeneinander abgestuft sind, d. h. die erste „Tonsilbe“ ist deutlich der zweiten übergeordnet und erinnert in seiner Betonungsstruktur an den Viervierteltakt der Musik, (iii) Verse, in denen dreisilbige Takte dominieren, d. h. der Begriff daktylische Verse kann hier (in einem anderen Sinne als in der antiken Verslehre) verwendet werden. Dieser erinnert an einen Dreivierteltakt (die Verbindungen zum musikalischen Takt stammen von Andreas Heusler 1925–29), (iv) Verse, in denen dreisilbige Takte dominieren und die neben der Hauptbetonung noch eine oder zwei Nebenhebungen hervortreten lassen. Die erste Silbe trägt den „Hauptton“ und jede folgende kann einen „Nebenton“ bekommen. In der Regel wird die zweite Silbe etwas stärker betont als die dritte. Im gesprochenen Vortrag macht natürlich das

freie Umspielen einer taktmäßigen Gliederung die Lebendigkeit aus (vgl. Arndt 1984, 80ff.).

Sprechvers und Musik verbindet, dass jeweils Auftakte zur Gestaltung gehören können. Im Vers unterscheidet Arndt (ebd., 94ff.) drei Varianten: (i) der Auftakt ist vorhanden (vgl. jambische Verse bei alternierendem „Versgang“, d. h. Wechsel von Hebung/Senkung), wobei der Auftakt eine oder mehrere Silben umfassen kann; (ii) der Auftakt fehlt (vgl. trochäische Verse, d. h. Wechsel von Senkung/Hebung); (iii) der Auftakt ist frei, d. h. er kann stehen und fehlen und eine oder mehrere Silben umfassen.

Diese Einteilung der Taktarten, Auftakt und Volltakt, ist dem musikalischen Takt sehr nahe. Als wichtigste Unterscheidung ist die zeitliche Regelmäßigkeit zu nennen, da betonten und unbetonten Silben keine feste Zeit zukommt, in der Musik allerdings sind durch die Vorgabe einer zeitlichen Ordnung die Längen und Kürzen festgelegt. Andere Mittel wie Dynamik und Tonhöhe unterstützen den Wechsel von betont und unbetont.

Arndt stellt den Takt und den Taktstrich als ein reines Gliederungsmittel/-zeichen dar, das in eine Sprechfassung nur in geringem Maß Einfluss finden soll. Die sprecherische Gestaltung kann sich vom Versmaß lösen. In der Musik allerdings sind die Betonungen (und vor allem die zeitliche Ordnung) strikter einzuhalten (wobei auch hier im Sinne einer Phrasierung Unterschiede zwischen schweren Zählzeiten gemacht werden können). In liturgischen Gesängen wird zwischen 1000 und 1200 die quantierende Rhythmik durch die akzentuierende abgelöst, d. h. betonte und unbetonte Silben alternieren (vgl. MGG², *Rhythmus*, *Metrum*, *Takt*, 272). Ab Ende des 16. Jh. wurde auch die Notation der Einzelstimmen (bis dato nur in Partituren) durch Taktstriche eingeteilt (diese optische Untergliederung des Notenbildes wurde wegen der zunehmend kürzeren Notenwerte nötig). Im 17. Jh. setzte sich der Taktstrich auf breiter Basis durch (MGG², *Notation*, 345). Während der Taktstrich lange Zeit nur Gliederungszeichen war (gilt für die Musik wie den Vers), bekam er iktische Bedeutung, d. h. er konnte eingesetzt bzw. versetzt werden um eine Betonung anzuzeigen. Interessanterweise spricht schon Augustinus in *De musica* (begonnen ca. 387 n. Chr.) von einem taktähnlichen Schlagmuster¹. „Es besteht wie der moderne Taktschlag aus einer Hebung (*levatio*) und einer Senkung (*positio*)“ (MGG², *Rhythmus*, *Metrum*, *Takt*, 259).

Seitdem werden verschiedene Wege eingeschlagen, Betonungen im und durch den Takt anzuzeigen. Formen wie das Rezitativ brechen die Strukturen des Versmaßes auf und ermöglichen neue (Betonungs-)Ordnungen von betonten und unbetonten Silben. Dadurch wird eine Übertragung des Textes in den Notentext

¹ ad plausum conveniat = beim Taktschlagen übereinstimmen / ad eundem plausum coaptentur = im selben Taktschlag zusammenstimmen (Augustinus, übersetzt von Hentschel 2002, 126f./158f.)

schwieriger, d. h. andere Mittel zur Darstellung einer gewünschten Betonung müssen angewendet werden. Rellstab schreibt dazu, „daß der Accent oder Drucker immer auf einen guten Tacktheil oder Niederschlag fallen muß, der höchste Ton aber auf einem schlechten Tacktheile stehen kann, und öfters stehen muß“ (Rellstab 1786, 24). Die romantischen Komponisten verwenden den Taktstrich mit größerer Freiheit und spielen damit. Diese Freiheiten werden im Folgenden an Beispielen von Franz Schubert deutlich.

2.1.3 Beispiel zur musikalischen Deklamation

Zum Abschluss des Diskurses über die musikalische Deklamation werden Notenbeispiele aus dem Artikel zur *Deklamation* von Engel aus dem MGG¹ als Ausgangspunkt für die Diskussion herangezogen. Beide Beispiele sind aus dem Liederzyklus *Die Winterreise* von Franz Schubert (1827/28) zu Texten von Wilhelm Müller. Nach einer Erörterung des zugrunde liegenden Versmaßes der Dichtung Müllers wird verglichen, wie Schubert mit dem Versmaß in Verbindung mit dem Takt umgeht. Während Engel behauptet, dass für die Umsetzung in Notentext, Schubert das Metrum des Gedichtes *Die Post* „korrigiere“ (MGG¹, *Deklamation*, 109), wird bei genauerer Betrachtung jedoch deutlich, dass bereits Müller eine freie Versform gewählt hat, die verschiedene Interpretation der Betonungsstruktur zulässt. Engel notiert einen strikten Wechsel von volltaktig beginnenden betonten und unbetonten Silben (Trochäus):

Vón der Stráße hér ein Pósthorn klingt (xx xx xx xx x)

Wás hat és, dass és so hóch aufspríngt (xx xx xx xx x)

mein Hérz? (x x)

Bei dieser Umsetzung stellt sich die Frage, ob Müller tatsächlich eine wiederholte Betonung des Wortes *es* wollte, da es dadurch klanglich auffällig wird, inhaltlich aber kein wichtiges Wort ist. Wird die zweite Zeile auftaktig verstanden, wird die doppelte Betonung vermieden (und passt somit zur auftaktigen letzten Zeile *mein Herz*):

Was hát es, dass es só hoch áufspringt, (x xx xx xx xx)

Besonders im Hinblick auf eine Sprechfassung könnte folgend Arndt (1984) das Gedicht auch mit Auftakt und Füllungsfreiheit (vgl. Kapitel 2.1.1) interpretiert werden (kürzere unbetonte Silben werden mit ~ angezeigt):

Von der Straße her ein Posthorn klingt: ∼ | ẋx | ẋx | ẋx | ẋ |

Was hat es, dass es so hoch aufspringt: ∼ | ẋx | ẋ∼ | ẋx | ẋ |

(oder) ∼ | ẋx | ẋ∼ | – | ẋx |

Dass Müller in der zweiten Zeile ein freies Versmaß gewählt haben könnte, wäre im Einklang mit dem Inhalt des Gedichtes: Das sonst regelmäßig schlagende Herz stolpert, was eine Umsetzung in der Metrik findet.

Diese Interpretation könnte auch der Vertonung Schuberts entsprechen, die eine Veränderung der Betonungsstruktur im Verlauf der zweiten Zeile zeigt. Folgend einer Interpretation des 6/8-Taktes mit zwei Schweren pro Takt, entspricht die Betonungsstruktur dem o. g. Beispiel: ∼ | ẋx ẋ∼ | ẋx ẋx | ẋ



Abbildung 1: Betonung bei Schubert im Lied *Die Post*

Mit der Wahl eines 6/8-Taktes werden Länge und Kürze mit Viertel- und Achtelnote darstellt und daktylische Motive mit drei Achtelnoten (d. h. die Länge wird durch zwei Kürzen ersetzt). Der Daktylus für die Verbindung *dass es so* ist gut gewählt, da der melodisch ansteigende Anlauf vor der nächsten betonten Silbe ideal das Wort *hoch* ansteuert, gefolgt von *aufspringt*. Das musikalische Motiv unterstreicht somit die Aussage des Textes.

Da die Betonungen in einem 6/8-Takt auch auf den Zählzeiten 1, 2 und 3 liegen können, ist es dem Interpreten frei gestellt, auch in der Art *Was hát és, dass és so hóch...* zu betonen.

Schubert nimmt das freie Versmaß auf und verleiht dem Metrum noch eine Doppeldeutigkeit durch den 6/8-Takt – er setzt die Ambiguität, die schon in der Dichtung selbst angelegt ist, um. Die ambige Metrik des Verses wird in die Musik übernommen, was bei beiden zur Semantik des springenden Herzes passt.

Die Sprechstimme in der Musik

Komposition, Notation, Transkription

Merrill, J.

2016, VIII, 226 S. 151 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-12493-9