

Hans Kohlhase

Hindemiths Einfluss als Lehrer. Zum Schaffen seiner Schülerin Felicitas Kukuck

[...]

Im Bereich der Vokalmusik hat Kukuck, anders als in ihrer Instrumentalmusik, Strömungen der Musikentwicklung nach 1945 aufgegriffen. Hier vollzieht sich die Auseinandersetzung mit neueren Techniken, die aber nicht isoliert als Selbstzweck, sondern immer als Mittel der Textaussage eingesetzt werden. So bezieht beispielsweise ihre Motette *Wo bleibst du, Trost* melodramatische Gestaltung und Sprechchor zur Verdeutlichung der Textintention mit ein. Die Verbindung von Sprache und Gesang dient dabei u. a. der Verdeutlichung von unterschiedlichen Sprach und Zeitebenen.

Auch mit improvisatorischen Tendenzen und mit der Zwölftontechnik setzt sich Kukuck lediglich im Vokalschaffen auseinander. Ihre *Klagelieder des Jeremias* waren ursprünglich zwölfmäßig konzipiert. In einem Tagebuch legte sie sich über jeden Kompositionsschritt Rechenschaft ab. Der Einsatz der Zwölftontechnik wurde aber aufgegeben, weil ihre Verfahren Krebs, Umkehrung etc. sich mechanistisch vom Text abzuspalten drohten. Die Tendenz, die chromatische Totalität einzubeziehen, findet man dagegen in ihrer Musik häufig. Wie auch Hindemith bringt sie aber selten alle zwölf Töne in einem Thema. Ist dies dennoch der Fall, so steht dahinter vielfach in semantischer Absicht das traditionelle Verfahren der Zahlensymbolik. Zwei Beispiele hierfür:

1. In dem Passionsoratorium *Der Gottesknecht* wird innerhalb der 6. Kantate die zentrale Stelle *Eli, Eli lama asabthani* zwölfmäßig gestaltet.

2d sehr langsam

li, E li, la ma a -

li, E li, la ma, a - sab - tha -

sab - tha ni! Mein Gott,

ni! Dar ist ver - dol - metscht: Mein Gott,

mein Gott,

mein - Gott, wa - rum -

Hieb - Chor
tiefe Sprachlage

Ach, gäbs doch ei - nen, der mich hö - ren woll - te!

wa - rum - hait du mich

hait du mich ver - las

mittlere Sprachlage

Ach, gäbs doch ei - nen, der mich hö - ren woll - te!

hohe Sprachlage

Ant - wor - te

ver - las - sen?

sen?

Gott! Ant - wor - te Gott! Ant - wor - te Gott!

Passionsoratorium *Der Gottesknecht* ©1957

Die zwölf Töne symbolisieren nach eigener Aussage den Kosmos. Zugrunde liegt die alte Vorstellung, dass die Zahl zwölf ein Symbol der Schöpfung, Menschheit oder Christenheit ist. Die Wirkung dieser singulären Zwölftonstelle wird dadurch verstärkt, dass die umgebenden Partien auffallend traditionell und einfach gestaltet sind. Das vorangehende Chorrezitativ wird

von einer absteigenden Skala in Quartsextakkord-Mixtur grundiert, die nach den Worten Christi im anschließenden Rezitativ wieder aufgegriffen wird.

Zugrunde liegen dem Abschnitt zwei durch Intervallkonstellationen aufeinander bezogene Zwölftonreihen. Die erste – in der Oberstimme – ist gekennzeichnet durch Sprünge der großen Septime. Die zweite – begleitende – wird durch Quart-Mixtur farblich abgetönt. Bei der Übersetzung der Worte Christi werden beide Reihen um einen Halbton nach oben transponiert. Der zu dem Gesang tretende Sprechgesang des Hiob-Chores symbolisiert als Vorform des Singens den zeitlichen Abstand zwischen Altem und Neuem Testament.

2. Dasselbe Verfahren, eine zahlensymbolische Zwölftönigkeit, bestimmt offensichtlich auch den Beginn der Motette *Wo bleibst du, Trost*, in der Kukuck die Geschichte vom Turmbau zu Babel ihrem Gegenstück im Neuen Testament, dem Bericht vom Pfingstwunder gegenüberstellt. Hier ist das eröffnende Chorunisono zwölftönig angelegt

A Chor-Unisono

Was ist der Mensch, daß du sei-ner ge-denkst
und des Men-schen Kind, daß du dich sei-ner an-nimmst?

Sprecher: Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott,

Chor, Summen auf n

p *mf* *p cresc.*

Sprecher: } und Gott war das Wort. } Alle Dinge sind durch dasselbe ge-macht. } } in ihm ward das

Singen auf a

f

Leben } und das Leben war das Licht der Menschen } und das

decresc. 15

decresc.

decresc.

decresc.

8 decresc.

8 decresc.

Licht } Scheint in der Finsternis } und die } Finsternis hats nicht Tergriffen }

20

ward Fleisch un—ter uns

ward Fleisch un—ter uns

Und das wort un—ter uns

ward Fleisch und wohn—te un—ter uns und die

25

er—grif fen.

hats nicht er—grif fen.

Fin—ster—nis hats nicht er—grif fen.

Motette *Wo bleibst du, Trost* ©1974

Dem ersten Textabschnitt *{Was ist der Mensch, dass du seiner gedenkst}* liegt eine Reihe zugrunde, die signifikant in zwei strukturell aufeinander bezogene Hälften von fünf und sieben Tönen geteilt ist. Die zweite Hälfte ist dabei die nicht strenge Sequenzierung der ersten Hälfte. Die Zahl Fünf dient vermutlich als Sinnbild der fünf Wunden Christi und symbolisiert die Erlösung durch Christi Leiden. Die Zahl Sieben hat als Zahl des Schöpfers zu gelten. Dem zweiten Abschnitt des Textes *(und des Menschen Kind, dass du dich seiner annimmst?)* wird eine transponierte Umkehrung der Zwölftonreihe zugeordnet, die allerdings am Ende eine

Unregelmäßigkeit aufweist. Die harmonikale Ausfaltung dieser beiden Zwölftonreihen – die Stimmeinsätze folgen dabei den Reihen – gründiert die Rezitation des Anfangs des Johannesevangeliums. Man hat am Beginn dieser Motette den Eindruck, eine Zwölftonkomposition vor sich zu haben. Jedoch bereits nach kurzer Zeit folgt die Klangorganisation den Prinzipien der Zwölftönigkeit nicht mehr streng. Auf die symbolische Zwölftönigkeit kommt Kukuck im weiteren Verlauf der Motette aber mehrfach zurück.

Die Orientierung an der Sprache als Hauptantrieb ihres künstlerischen Schaffens wirkt bei Kukuck auch in die Instrumentalmusik hinein. So arbeitet sie bisweilen zur Verdeutlichung der Aussage auch im Instrumentalbereich mit Texten, die allerdings später wegfallen. Eines ihrer m. E. besten Stücke, die *Fantasie für Bratsche und Klavier*, eine wertvolle Bereicherung der spärlichen Bratschenliteratur, ist die Umsetzung einer Vokalkomposition. Es handelt sich um die Vertonung des *Hohen Liedes* in der Übersetzung von Max Brod, und es gibt nach Aussage von Kukuck in dem Bratschenstück Stellen, denen man den Text unterlegen kann. Der Titel *Fantasie* wurde gewählt, um auf den Transformationsprozeß hinzuweisen und um anzuzeigen, das Werk sei nicht reine Instrumentalmusik.

Sprachecharakter im Sinne einer instrumentalen Klangrede haben auch zwei langsame Sätze, an denen ich im folgenden Zusammenhänge zwischen der Instrumentalmusik von Hindemith und Kukuck aufzeigen möchte. In beiden Beispielen werden mehrere Aspekte wirksam: u. a. Instrumentalmusik als Klangrede, die Verbindung von Laienmusik mit Kunstanspruch und die Tendenz zum Konstruktiven, zur Beschränkung bei der Wahl des Materials.

1. Die *Sonate für Sopran-Blockflöte und Klavier* ist eine heitere, unkompliziert wirkende Spielmusik, die dennoch an den Interpreten keine geringen Anforderungen stellt. Die Analyse offenbart, daß die Naivität des Satzes (böswillige Stimmen würden Banalität sagen) nicht unreflektiert ist. Unter einer simplen Oberfläche zeigt sich eine differenzierte, streng konstruierte Schicht. Auf den langsamen Satz, der mit dem folkloristischen Finale unmittelbar verbunden ist und an den im Finale auch erinnert wird, möchte ich näher eingehen.

Er wird fast ausschließlich von der fallenden Terz bestimmt, die in derart massiertem Auftreten offensichtlich als Kuckucksterz eine Anspielung auf den Namen der Komponistin ist. Solche Erkenntnismarken liebt Kukuck. Ihr persönliches Signum ist die große Sept F–E, die sie gerne als musikalisches Anagramm für Felicitas am Anfang eines Stückes exponiert. So z.B. in der *Violinsonate*, auf die ich unten noch zu sprechen komme.

[...] Die auffällige Reduktion der Klangmittel könnte auf den ersten Blick als kompositorische Primitivität erscheinen, sie entpuppt sich aber bei näherer Betrachtung als kompositorisches Kalkül. Konstruktionsgrundlage sind die vier möglichen Zirkel aus einer Kombination von kleiner Terz und Quart bzw. kleiner Terz und kleiner Sekunde (beide Zirkel haben dasselbe Tonmaterial). Jeder dieser Zirkel birgt in sich 3mal die Möglichkeit, die für Bartok so charakteristischen, aber auch schon im Frühwerk Hindemiths anzutreffenden Dur-Moll-Spiegelakkorde auszusondern, die simultan und sukzessiv, in gespreizter Form und in enger Lage (hier kommt ihre ideelle Mischung aus Dur- und Moll-Dreiklang besonders deutlich heraus) den Satz prägen. Jeweils zwei Zirkel im Ganztonabstand decken das gesamte Zwölftonspektrum ab.

Ruhig ♩ = 76

Measures 5 and 6 of the musical score. The piece is in 4/4 time and marked 'Ruhig' (slowly) with a tempo of 76 beats per minute. The music is in G major. The vocal line (Soprano) begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a series of chords: G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F#), and C major (C-E-G), each held for a full measure. The bass line consists of a descending eighth-note scale: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Measures 7 and 8 of the musical score. The key signature changes to G minor. The vocal line continues with quarter notes D5, C5, B4, and A4. The piano accompaniment features chords: G minor (G-Bb-D), A minor (A-C-Eb), B minor (B-D-F), and C minor (C-Eb-Gb), each held for a full measure. The bass line continues with a descending eighth-note scale: F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2.

Measures 9 through 12 of the musical score. The key signature changes to D minor. The vocal line continues with quarter notes G4, F#4, E4, and D4. The piano accompaniment features chords: D minor (D-F-A), E minor (E-G-B), F minor (F-Ab-Cb), and G minor (G-Bb-D), each held for a full measure. The bass line continues with a descending eighth-note scale: E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1.

Measures 13 through 16 of the musical score. The key signature changes to D major. The vocal line continues with quarter notes D4, E4, F#4, and G4. The piano accompaniment features chords: D major (D-F#-A), E major (E-G#-B), F# major (F#-A-C#), and G major (G-B-D), each held for a full measure. The bass line continues with a descending eighth-note scale: D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0.

Sonate für Sopran-Blockflöte ©1968, langsamer Satz

Die Möglichkeit, aus jedem Zirkel drei verschiedene Dur-Moll-Akkorde zu bilden, wird von Kukuck zur Sprachaussage genutzt. Der Satz ist im wesentlichen dreistimmig angelegt, die Stimmen setzen nacheinander ein. Sie sind durch die Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Zirkel einerseits zwar verbunden, werden aber andererseits durch den jeweils dritten Stimmeinsatz auch getrennt. Denn dieser Einsatz erweitert den ersten Dur-Moll-Akkord

dissonanzreich und stört ihn gewissermaßen, er bildet aber auch andererseits mit jedem der vorangehenden Einsätze einen neuen Dur-Moll-Akkord. Alle diese Akkorde irritieren sich gegenseitig. Es entsteht ein merkwürdig schwebender, dissonanter Klangraum, der durch Rufe melodisch konturiert wird und dessen Dissonanzreichtum durch melodische Mittel konsonante Wirkungen abgewonnen werden. Die eindringliche Sprache dieses Satzes wird noch dadurch verstärkt, dass die umgebenden Sätze extrem heiter und folkloristisch gestaltet sind.

[...]

2. Im zweiten Teil ihrer *Sonate für Violine und Klavier* hat Kukuck auf den Sprachcharakter ausdrücklich verwiesen. *Auf ein Gedicht* lautet die Satzüberschrift. Zugrunde liegt ein reales Gedicht [...]

Auf ein Gedicht

Ruhig $\text{♩} = 40$

mp *mf*

sehr intensiv begleiten

mp

cresc.

f *mf*

10

13

16

19

Sonate für Violine und Klavier ©1968, langsamer Satz

Keimzelle von Kukucks *Gedicht ohne Worte* ist erneut eine Intervallstruktur, deren Abwandlungen und Erweiterungen den langsamen Teil des Satzes, das eigentliche Gedicht, prägen. Die Konstruktion der Melodie, die, ohne zwölftönig zu sein, alle zwölf Töne enthält, erinnert mit ihrem Netz von Beziehungen, ihren oft mehrdeutigen Interpunktionen an Hindemiths melancholischen Satztyp. Der Sprachduktus ist von besonderer Eindringlichkeit. Die chromatisch bestimmte Begleitung reiht über weite Strecken die kleine Sekunde, das

wichtige Strukturintervall der Melodie, gewissermaßen endlos aneinander, greift aber auch immer wieder in der Regel chiasmisch strukturierte Bruchstücke der Melodie auf. Die durchgängige Führung des Diskants in parallelen Quartan, die häufigen Mixturen, wenn auch noch der Bass parallelgeführt wird, vermitteln eine eigentümliche Statik, von der sich die Expressivität der Melodie deutlich abhebt. Die Aussage der Melodie-Keimzelle wird im Laufe des *Gedichts ohne Worte* durch freie Sequenzketten und Intervallvergrößerung intensiviert. Dies ist besonders in den Schlusstakten der Fall, wenn die ursprünglichen Terzen zur großen Sept gespreizt sind und damit an den Kopfsatz erinnern, der mit dem Signum F–E begonnen hatte. Eben dieses F–E-Anagramm wird, durch *Sekundbrücken* und Sequenzierung erreicht, bedeutungsvoll an den Anfang des Kontrasteils gesetzt.

Dem Gedicht liegt vermutlich eine melancholisch-schmerzliche Stimmung zugrunde. Gestützt wird diese Deutung durch Kukucks Bekenntnis zum Symbolwert der Intervalle. Intervallstrukturen wird in traditionsbewusster Weise eine semantische Bedeutung zuerkannt, die selbstverständlich nicht absolut, sondern auf den jeweiligen Kontext bezogen ist. So ist die große Sept aufwärts für Kukuck der Inbegriff des Aufschreis, der Tritonus verkörpert das Dämonische und die verminderte Quart gilt ihr als das Schmerzintervall per excellence. Alle diese Symbolintervalle bestimmen zusammen mit der in diesem Zusammenhang vermutlich ebenfalls traditionell als Zeichen von Trauer eingesetzten Chromatik den Satz.

Wie stark das konstruktive Denken im Unterbewusstsein der Komponistin verankert ist, zeigt der weitere Fortgang. Die Keimzelle des langsamen Teils und ihre Varianten spielen auch in das Thema des sich anschließenden, von slawischer Folklore inspirierten sehr lebhaften Teils hinein.



Dieser Abschnitt sollte laut Kukuck eigentlich nur als Kontrast dienen. Dass die Aufdeckung von Beziehungen nicht bloß analytische Konstruktion, sondern unterbewusste Planung ist, zeigt sich u. a. darin, dass die Elemente der beiden Themen im weiteren Verlauf beziehungsvoll, gewissermaßen didaktisch kombiniert werden (T. 73-83 und 108-116).

Musical score for measures 70-74. The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

75 vorankommen

Musical score for measures 75-79. The system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

80

Musical score for measures 80-84. The system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 85-89. The system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

109

Musical score for measures 109-113. The system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

140

Musical score for measures 140-144. The system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Das Verfahren, Zusammenhang eher assoziativ und nicht diskursiv zu stiften, spielt auch in Hindemiths Musik eine große Rolle. Es überlässt, ebenso wie die bei Hindemith und Kukuck angesprochene Tendenz, Melodie- oder Thementele durch eine Vielzahl von sich überlagernden, versteckten Bezügen aufeinander zu beziehen, dem Rezipienten und vor allem dem Interpreten einen großen Freiraum, aber auch eine große Verantwortung.

Aus: Hans Kohlhase, Hindemiths Einfluss als Lehrer. Zum Schaffen seiner Schülerin Felicitas Kukuck, in: Hindemith-Jahrbuch 1984/XIII. S. 156-183.