

Gymnasium Petrinum Recklinghausen

Schuljahr 2021/22



ZUKUNFT

Vertonung des expressionistischen Gedichts „Punkt“ von Alfred Lichtenstein  
unter dem thematischen Aspekt der Ich-Dissoziation  
auf Basis der theoretischen Auseinandersetzung mit den ausgewählten  
musikalischen Kategorien Sound, Harmonik und Rhythmik.

verfasst von

Phileas Kuhlmann, Q1

Orchester Projektkurs

bei Frau Pötter

## Inhalt

1. Einleitung .....	2
2. Vorbereitungen zur Vertonung .....	2
2.1 Analyse des Gedichts .....	2
2.2 Aspekt der Ich-Dissoziation und Zukunftsbezug .....	4
2.3 Einführung in die theoretisch betrachteten Kategorien .....	5
2.3.1 Harmonik .....	5
2.3.2 Rhythmik .....	5
2.3.3 Sound .....	5
2.4 Der Kreativprozess und Ansatz .....	8
3. Erläuterung der Vertonung .....	9
3.1 Erster Teil (Erste Strophe) .....	9
3.2 Teil Zwei (Zweite Strophe) .....	10
3.3 Dritter Teil .....	12
4. Fazit .....	14
5. Literaturverzeichnis .....	14
6. Anhang .....	15
7. Selbstständigkeitserklärung .....	16

## 1. Einleitung

Sowohl das Thema „Musik“ als auch die Themen „Literatur“ und „Lyrik“ interessieren mich schon länger. Da schien der Orchester Projektkurs, welcher an die Fächer Musik und Deutsch gekoppelt ist, perfekt zu passen. Die Idee der Vertonung eines expressionistischen Gedichts kam mir mit der Entscheidung für das Oberthema des Projektkurses: „Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft“. Dieses ließ mir viel Raum und so entschied ich mich mein Projekt dem Bereich der „Zukunft“ zu widmen. Es erscheint zunächst vielleicht widersprüchlich, dass sich meine Vertonung an einem Gedicht aus der längst vergangenen Epoche des Expressionismus orientiert. Mein Ansatz beim Finden einer Grundlage war aber, wie auch bei der späteren kreativen Arbeit, ein abstrakterer. So habe ich mich nach einer vergangenen Epoche umgeschaut, welche Themen behandelt, die auch in der Zukunft bzw. mit dem Blick auf die Zukunft aktuell sind. Das hat mich zum Expressionismus geführt, einer Epoche, welche Themen, wie die Entfremdung des Individuums von und die Überforderung mit der Welt und sich selbst betrachtet. Auch der Aspekt der damals voranschreitenden Industrialisierung lässt sich mit der sich heutzutage rasant entwickelnden Digitalisierung vergleichen.

Die Umsetzung einer uns so entfernten Wirklichkeit bietet viel zum Experimentieren. Ich möchte unterschiedliche musikalische Stilmittel verwenden, die mir teilweise selbst neu sind. Hierzu werde ich mich im Vorfeld mit den Kategorien Harmonik, Rhythmik und Sound beschäftigen und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in den Prozess der Vertonung integrieren. Ich erhoffe damit, dem Hörer und mir neue Perspektiven auf das Gedicht zu eröffnen.

Meine Arbeit gliedert sich in die Analyse des zugrundeliegenden Gedichts „Punkt“ von Alfred Lichtenstein, die theoretische Auseinandersetzung mit den schon erwähnten musikalischen Parametern und die Aufschlüsselung meiner praktischen Umsetzung.

## 2. Vorbereitungen zur Vertonung

### 2.1 Analyse des Gedichts

Das Gedicht Punkt<sup>1</sup>, welches von Alfred Lichtenstein im Jahre 1913 verfasst wurde, behandelt das Thema der Ich-Dissoziation und der Entfremdung vom Selbst und der

---

<sup>1</sup> Alfred Lichtenstein: Punkt. [https://gedichte.xbib.de/Lichtenstein\\_gedicht\\_Punkt.htm](https://gedichte.xbib.de/Lichtenstein_gedicht_Punkt.htm) (letzter Zugriff 26.03.2022); Anhang 1; Im Folgenden wird durch Versangaben verwiesen

Gesellschaft im Angesicht der rasant voranschreitenden Industrialisierung am Anfang des 20. Jahrhunderts. Thematisch und zeitlich lässt es sich somit der Epoche des Expressionismus zuordnen.

Das Gedicht besteht aus zwei Quartetten, die einen umarmenden Reim (abba//cddc) aufweisen, und ist einheitlich in einem fünfhebigen Jambus mit männlichen Kadenzten verfasst. Schon das Metrum gibt somit einen Ausblick auf die Monotonie, die das lyrische Ich in seinem Alltag erlebt. Dass die Verse immer betont, also mit männlichen Kadenzten enden, lässt sich als ein Gefühl des lyrischen Ichs, nicht zur Ruhe kommen zu können deuten.

Beide Strophen lassen sich in zwei Teile gliedern. Zunächst wird die Außenwelt des lyrischen Ichs sehr negativ konnotiert beschrieben. Anschließend wird die Verbindung zur Innenwelt und zu einem aus der Außenwelt resultierenden Schmerz gezogen.

In den ersten beiden Versen beschreibt das lyrische Ich den Straßenverkehr, welcher „lichterloh“ (V. 1) durch seinen „Kopf“ (V. 2) fließt und ihm „weh[tut]“ (V. 2). Der Kopf ist dabei bereits „erlosch[en]“ (V. 2), d.h. das lyrische Ich verarbeitet das Wahrgenommene gedanklich nicht mehr, sondern empfindet die Eindrücke nur noch als schmerzhaft, während diese durch seinen Kopf „fließen“ (V. 1). Die Nähe, welche zwischen Geschehen und Wahrnehmung herrscht, wird durch das Enjambement zwischen Vers Eins und Zwei, welches die Straßen mit dem erloschenen Kopf verbindet, illustriert. Die Beschreibung der Straßen mit dem Adjektiv „wüst“ (V. 1) erinnert dabei vom Wortlaut an den biblischen Vor-Schöpfungs-Zustand. Das Chaos, welches wieder eingekehrt ist.

Im dritten und vierten Vers folgt die Introspektive, in der das lyrische Ich Gedanken an die eigene Vergänglichkeit (vgl. V. 3) beschreibt. Mit der Metapher „Dornrosen meines Fleisches, stecht nicht so“ (V. 4) macht das lyrische Ich deutlich, dass es nicht nur von äußeren Einflüssen zerstört wird, sondern, dass sich auch sein eigenes „Fleisch“ (V. 4) gegen sich selbst richtet, also eine Distanz zum eigenen Körper, zum Selbst aufgebaut wurde.

Am Anfang der zweiten Strophe wird die Nacht vom lyrischen Ich mit negativen Begriffen beschrieben. Sie „verschimmelt“ (V. 6) und wird vom „Giflaternenschein“ (V. 5) „kriechend“ (V. 6) „mit grünem Dreck beschmiert“ (V. 6). Für das lyrische Ich ist es also das künstliche Licht, welches die Stadt, wie Schimmelbefall unaufhaltsam ver-

dreckt. Dabei steht das Licht stellvertretend für die technischen Innovationen der Industrialisierung und so drückt diese Stelle die Angst und Ablehnung gegenüber der Veränderung weg von einer für das lyrische Ich akzeptablen Lebensrealität aus.

Nun folgen zwei Zeilen der Introspektive, in welcher das lyrische Ich auf seine körperliche Verfassung zu sprechen kommt. So drückt es mit „Das Herz ist wie ein Sack“ (V. 7) Müdigkeit gegenüber dem eigenen Leben aus. Sein Blut erkaltet (vgl. V. 7), was eine Vorausdeutung auf den herannahenden Tod ist. Zu bemerken ist auch, dass das lyrische Ich nicht mein, sondern „Das Herz“ (V.7) und „Das Blut“ (V.7) beschreibt, also auch sprachlich seinen Körper vom Selbst distanziert. Dies wird im Folgenden weitergeführt bei „Die Augen“. Im letzten Vers wird die Zerstörung der Welt, welche „[um]fällt“ (V. 8), und des lyrischen Ichs, das auf seine „Augen“ (V. 8), welche „[ein]stürzen“ (V. 8), reduziert wird, beschrieben. Dabei ist es wahrscheinlich nicht die Welt, welche zu Ende geht, sondern die Wahrnehmung des lyrischen Ichs. Es stirbt – über die Art und Weise des Sterbens sind nur Spekulationen möglich, eine Option wäre aber natürlich der Suizid als Ausweg aus einer Welt, die es als abstoßend empfindet und zu der es keinen Zugang hat. Im letzten Vers liegt mit „Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein.“ (V. 8) ein Parallelismus vor, welcher durch den gleichen Satzbau die Gleichgültigkeit, mit der das lyrische Ich seinem eigenen Ende gegenübersteht, betont.

## 2.2 Aspekt der Ich-Dissoziation und Zukunftsbezug

Die Ich-Dissoziation war in der Epoche des Expressionismus besonders in Bezug auf die Industrialisierung Thema und ähnelt stark dem durch Karl Marx beschriebenen Entfremdungseffekt. Dieser sagt sinngemäß, dass der Mensch den Bezug zu dem Produkt, an dessen Schaffensprozess er teilnimmt, verliert, sich mit seinem eigenen Handeln nicht mehr identifizieren kann und sich so von diesem und sich selbst entfremdet<sup>2</sup>.

Gerade in Dystopien ist die Entfremdung vom eigenen Tun ein omnipräsenter Aspekt. Der Mensch verliert in solchen durch die voranschreitende Technisierung und Digitalisierung oftmals den Kontakt zu Körper und Geist, da er sich in für ihn offensichtlich sinnlosen, komplexen Prozessen wiederfindet. Das Individuum tritt zurück und macht Platz für ein ihm gleichgültiges Produkt, zu dem es eigentlich keinen nennenswerten Beitrag leistet. Auch die bspw. in Blade Runner thematisierte Angst der Menschen im

---

<sup>2</sup> Dirk Sauerland: Entfremdung. <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/entfremdung-35938> (letzter Zugriff 27.03.2022)

Angesicht von Künstlicher Intelligenz als Spezies an Bedeutung zu verlieren, spielt in meiner Übertragung auf die Zukunft eine Rolle.

### 2.3 Einführung in die theoretisch betrachteten Kategorien

Nun folgt eine kurze Auseinandersetzung mit den bereits erwähnten musikalischen Kategorien und mein Ansatz diese in der Vertonung zu nutzen.

#### 2.3.1 Harmonik

Harmonisch möchte ich vor allem die Unterschiede zwischen Hell und Dunkel darstellen. Diesen möchte ich mich durch das Nutzen der verschiedenen Modi (Kirchentonarten) annähern. Vincent Persichetti macht die Wirkung der Modi an der Anzahl der Vorzeichen fest und sagt: „The greatest number of flats that can be applied to a modal scale on a particular tone will produce the „darkest“ mode, the locrian“<sup>3</sup>. Andersherum schafft das Hinzufügen von so vielen Kreuzen wie möglich den „hellsten“ Modus, lydisch.

Besonders mit diesem Kontrast zwischen den verschiedenen Modi möchte ich in der Vertonung arbeiten.

#### 2.3.2 Rhythmik

Rhythmische Mittel, welche sich thematisch gut einbinden lassen, sind die Polyrythmik und die Polymetrik. Die Polymetrik wird in Vincent Persichettis „Twentieth-Century Harmony“ so definiert: „When the pulse is irregular but consistently subdivided, different time signatures are used simultaneously (polymer)“<sup>4</sup>. Somit finden parallel zwei verschiedene Taktarten im selben Zeitraum statt, bspw. ein Drei- und ein Vier-Vierteltakt (3/4 gegen 4/4), und arbeiten so „gegeneinander“ (vgl. Anhang 2).

Metaphorisch wirken Polyrythmen komplex, möglicherweise verwirrend und überfordernd – hiermit lassen sich gut entsprechende Gefühle, die das lyrische Ich mit dem Blick auf seine Außenwelt durchlebt, über die Vertonung auf den Hörer<sup>5</sup> übertragen.

#### 2.3.3 Sound

Bezüglich der Thematik „Sound“ habe ich mich mit drei thematisch zu dem Gedicht, bzw. der Idee meiner Umsetzung dessen, passenden Werken auseinandergesetzt; dem Soundtrack des Filmes „Blade Runner“ (1982) des griechischen Komponisten Vangelis,

---

<sup>3</sup> Vincent Persichetti: Twentieth-Century Harmony – Creative Aspects and Practice. New York 1961. S. 35.

<sup>4</sup> Vincent Persichetti: Twentieth-Century Harmony – Creative Aspects and Practice. New York 1961. S. 214.

<sup>5</sup> Ich nutze der Einfachheit halber in dieser Arbeit das generische Maskulinum; Andersgeschlechtliche Leser\*innen und Hörer\*innen sind selbstverständlich mitgemeint

dem Soundtrack des Filmes „Matrix“ (1999) unterschiedlicher Interpreten und dem Album „OK Computer“ (1997) der britischen Band Radiohead.

Diese unterscheiden sich zwar untereinander in ihrer Umsetzung sehr, werden aber durch ihr Thema geeint. So behandelt „Blade Runner“ unter anderem das Verhältnis der Menschen zu schon ebenbürtigen Androiden, „Matrix“ das Thema der Simulation einer Wirklichkeit und dem Ausbrechen aus dieser und das Album „OK Computer“ die Skepsis gegenüber der gesellschaftlichen Entwicklung in Bezug auf den technologischen Fortschritt. Auch bezüglich der untersuchten Kategorie Sound weisen sie einige zentrale Gemeinsamkeiten auf, welche im Folgenden untersucht werden.

Der Soundtrack des Filmes „Blade Runner“ wurde eigens für den Film komponiert. Es wurde, wie es für Science-Fiction-Filme typisch ist, viel sphärisch gearbeitet, um die im Film gezeigte Weite und Undurchdringlichkeit der postmodernen Gesellschaft darzustellen. Dies geschieht durch Effekte, wie „Reverb“, also Hall, welche bspw. arpeggierende Synthesizer verschwimmen lassen<sup>6</sup>, und auch flächige, also vornehmlich durch leichte Verstimmungen oder Chorus bearbeitete, Synthesizer<sup>7</sup> und Chöre<sup>8</sup>. Diese großteils sehr künstliche Atmosphäre wird weiterhin durch Computer-Sounds<sup>9</sup> und digital bearbeitete Stimmen verstärkt. Dem stehen bspw. in „Tears in the Rain“<sup>10</sup> klassische Orchesterklänge gegenüber. Diese stehen im Gegensatz zur futuristischen Umwelt und beschreiben in intimen Momenten die Gefühle der Protagonisten.

Der Soundtrack des Filmes „Matrix“ ist hingegen eine Sammlung von Songs verschiedener Künstler und Gruppen, wie Marilyn Manson, Rage Against the Machine, Rammstein, u.a., welche thematisch und klanglich in das Muster des Filmes passen. Dabei lassen sich die Songs in die zwischen den Genres „Metal“, „Industrial“ und „Electro“ einordnen. Diese Zuordnung deutet schon auf einen eher aggressiven Charakter des Soundtracks hin. Allerdings gibt es auch ruhigere Momente, durch die ebenfalls ein Kontrast zwischen „Artificialität“ und Vertrautem geschaffen wird. So stehen auf der

---

<sup>6</sup> Vgl. Vangelis: Blade Runner: Original Motion Picture Soundtrack. East West (Warner)/Atlantik Records. 1994. Blush Response (ab 1:37).

<sup>7</sup> Vgl. Vangelis: Blade Runner: Original Motion Picture Soundtrack. East West (Warner)/Atlantik Records. 1994. Main Titles Music from the Motion Picture „Blade Runner“ (ab 1:40).

<sup>8</sup> Vgl. Vangelis: Blade Runner: Original Motion Picture Soundtrack. East West (Warner)/Atlantik Records. 1994. Rachel's Song (ab 0:40)

<sup>9</sup> Vgl. Vangelis: Blade Runner: Original Motion Picture Soundtrack. East West (Warner)/Atlantik Records. 1994. Tales of the Future (ab 0:00)/Memories of Green (ab 0:00).

<sup>10</sup> Vgl. Vangelis: Blade Runner: Original Motion Picture Soundtrack. East West (Warner)/Atlantik Records. 1994. Tears in the Rain.

Seite der Künstlichkeit programmierte Rhythmen von Drum-Machines, wie der Roland 808 oder der Roland 909, verzerrte Gitarren, Bässe<sup>11</sup> und Stimmen<sup>12</sup>, Acid-Bässe<sup>13</sup>, also durch das Zusammenspiel von Filter und Frequenz-Peak veränderte, aggressiv klingende Synthesizer, und von Sequencern abgespielte repetitive Synth-Pattern<sup>14</sup>. Dem gegenüber stehen an Breakbeats erinnernde Grooves<sup>15</sup>, die sich zu den aggressive Klängen mischen, und vertraute Klavierklänge<sup>16</sup>. Das konsequente Mischen von vertrauten und verfremdeten Klängen hat auch einen metaphorischen Bezug zum Thema des Films, dem Hinterfragen der eigenen Realität und dem Enttarnen dieser als Simulation.

Das Album „OK Computer“ von Radiohead ist in der Liste wahrscheinlich am gemäßigtesten und setzt weniger auf Synthesizer. Es setzt vielmehr darauf vertraute Klänge gezielt durch Filter oder Verzerrung zu verfremden. So wird beispielsweise bei der Lead-Melodie von „Subterranean Homesick Alien“<sup>17</sup> eine Gitarre durch Pitch- und Modulations-Effekte so verfremdet, dass sie beinahe nicht wiederzuerkennen ist, was ausschlaggebend für die beinahe unheimliche Atmosphäre des Liedes ist. Elemente, wie der arpeggierende Synthesizer am Ende von „Let Down“<sup>18</sup>, die Computergeräusche in „Karma Police“<sup>19</sup>, roboterartige Stimmen<sup>20</sup> und durch Filter, wie Phaser<sup>21</sup> oder Wah-Wah<sup>22</sup> beeinflusste Gitarren, sorgen für futuristische Momente. Trotzdem stehen diese verfremdeten Teile immer in einem klassischen Band-Kontext aus akustischer Gitarre, Fender Rhodes, Schlagzeug, Bass und Percussion. Hier werden also auch, wie bei dem Soundtrack von „Matrix“ vertraute mit fremden Klängen gemischt und so eine teils unwirkliche Atmosphäre geschaffen.

Dieser Kontrast zwischen Vertrautem, welches klanglich durch bekannte, eher klassische Instrumente, wie Klavier, Gitarre oder Orchesterinstrumente umgesetzt wird, und Neuem, oft umgesetzt mit synthetisch erzeugten Klängen, ist letztendlich die Parallele zwischen den verschiedenen Beispielen.

---

<sup>11</sup> The Matrix: Music from the Motion Picture. Warner Records/Maverick. 1999. Spybreak! (Short One).

<sup>12</sup> The Matrix: Music from the Motion Picture. Warner Records/Maverick. 1999. Mindfields (0:31).

<sup>13</sup> The Matrix: Music from the Motion Picture. Warner Records/Maverick. 1999. Leave You far behind (ab 2:26).

<sup>14</sup> The Matrix: Music from the Motion Picture. Warner Records/Maverick. 1999. Dragula (ab 0:00).

<sup>15</sup> The Matrix: Music from the Motion Picture. Warner Records/Maverick. 1999. Ultrasonic Sound (ab 0:57)/Prime Audio Soup (ab 0:23).

<sup>16</sup> The Matrix: Music from the Motion Picture. Warner Records/Maverick. 1999. Clubbed to Death (ab 2:55)

<sup>17</sup> Radiohead: OK Computer. Parlophone (EMI). 1997. Subterranean Homesick Alien (ab 0:10).

<sup>18</sup> Radiohead: OK Computer. Parlophone (EMI). 1997. Let Down (ab 3:39).

<sup>19</sup> Radiohead: OK Computer. Parlophone (EMI). 1997. Karma Police (ab 3:40).

<sup>20</sup> Radiohead: OK Computer. Parlophone (EMI). 1997. Fitter Happier/Paranoid Android (ab 0:50).

<sup>21</sup> Radiohead: OK Computer. Parlophone (EMI). 1997. Paranoid Android.

<sup>22</sup> Radiohead: OK Computer. Parlophone (EMI). 1997. Paranoid Android (ab 5:50).

## 2.4 Der Kreativprozess und Ansatz

Wie schon in der Einleitung erwähnt möchte ich mich dem Gedicht auf eine abstraktere Art und Weise nähern. D.h. ich trenne mich von der sprachlichen Ebene und setze die Bilder programmatisch um. Mir ist bei der Vertonung die Übertragung auf die Zukunft und unsere jetzige Realität in besonderem Maße wichtig, natürlich ohne dabei den Bezug zur Grundlage zu verlieren. Dabei will ich mich darum bemühen, dass sowohl die Bilder, die das Gedicht zeichnet, umgesetzt, als auch die Emotionen des lyrischen Ichs für den Rezipienten spürbar werden. Mein Ansatz ähnelt bei der Vertonung der bildlichen und emotionalen Ebene des Gedichts dem Komponieren von Filmmusik. Bei diesem gibt es vier zentrale Techniken: Die „Paraphrasierung“<sup>23</sup>, bei welcher die „Musik [...] der Bilderzählung“<sup>24</sup> entspricht, die „Polarisierung“<sup>25</sup>, bei welcher die Musik das Geschehen emotional färbt<sup>26</sup>, die „Kontrapunktierung“<sup>27</sup>, bei der die Musik dem Geschehen „widerspricht“<sup>28</sup>, und die „Charakterisierung“<sup>29</sup>, bei welcher „[z]wischen der Musik und der Bilderzählung [...] eine Beziehung aufgebaut“<sup>30</sup> wird, bspw. in Form von Leitmotivik.

Ich werde versuchen mich nach den Techniken der „Paraphrasierung“ und „Charakterisierung“ zu richten und so den Hörer möglichst nahe an die Gefühlswelt und die Lebensrealität des lyrischen Ichs zu führen. Ein wichtiges Mittel dabei wird auch das Nutzen von Samples verschiedenster bekannter Geräusche sein, um beim Hörer auch abseits der Musik ganz natürliche Assoziationen hervorzurufen und eine Räumlichkeit zu etablieren, welche im Gegensatz zum Film, ohne die visuelle Ebene, noch nicht vorhanden ist.

Außerdem werde ich der Vertonung eine „dritte Strophe“ hinzufügen, in welcher ich die Möglichkeit eines musikalischen Werkes nutze, über die Existenz des lyrischen Ichs hinauszugehen und so den Moment des Sterbens und der „Nichtexistenz“ zu „erforschen“.

---

<sup>23</sup> Alain Ottiker: Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart 2019. S. 122.

<sup>24</sup> Alain Ottiker: Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart 2019. S. 124.

<sup>25</sup> Alain Ottiker: Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart 2019. S. 122.

<sup>26</sup> Vgl. Alain Ottiker: Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart 2019. S. 124.

<sup>27</sup> Alain Ottiker: Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart 2019. S. 122.

<sup>28</sup> Alain Ottiker: Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart 2019. S. 125.

<sup>29</sup> Alain Ottiker: Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart 2019. S. 125.

<sup>30</sup> Alain Ottiker: Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart 2019. S. 125.

### 3. Erläuterung der Vertonung

Die Vertonung<sup>31</sup> orientiert sich strukturell an der lyrischen Vorlage. So gibt es eine erste und zweite Strophe, die jeweils in einen Teil der passiven Wahrnehmung und einen Teil der Introspektive und des Schmerzes gegliedert sind. Hinzugefügt habe ich der Vertonung einen dritten Teil, dessen Bedeutung ich später erläutern werde.

Im Folgenden werde ich das Stück chronologisch aufschlüsseln, um einen direkten Vergleich mit der lyrischen Grundlage zu ermöglichen.

#### 3.1 Erster Teil (Erste Strophe)

Die Vertonung beginnt mit einem fernen Rauschen, den „fließen[den]“ (V. 1) Straßen entsprechend, in welches ein Herzschlag und der konstante Ton eines EKGs eintreten (0:03) – die Wahrnehmung des lyrischen Ichs wird etabliert, welche sich in dieser Form über die ersten beiden Strophen fortsetzt. Bei dem Ton des EKGs handelt es sich um ein C, die Mollterz der herrschenden Tonart A-Moll. Diese Konstante macht es unmöglich, während die Wahrnehmung des lyrischen Ichs noch aktiv ist, nach A-Dur zu wechseln, und drückt so durchweg die aussichtslose Situation des lyrischen Ichs aus.

Bis 0:16 intensiviert sich das Rauschen und es wird hörbar, dass es sich dabei um fahrende Autos handelt. Außerdem zugemischt ist diesem das Rattern einer fahrenden Straßenbahn und das Geräusch von Feuer, welches sich mit dem eines fließenden Flusses mischt, und somit die Metapher „fließt lodernd“ umsetzt. Über dem schwebt ein an das Geräusch einer Neonröhre erinnernder Ton, welcher die künstlichen Lichter auf den Straßen abbildet. Auf der melodischen Ebene folgt dann eine von einem Synthesizer mit einer Sägezahnwelle gespielte Melodie, welche sich an den Tönen des A-lokrischen Modus, dem wie schon erläutert, „dunkelsten“ Modus, bedient. Der letzte Ton dieser Melodie mündet mit einem „Pitch-Bend“ von A nach G in einer Dissonanz bei 0:33.

Bis dorthin schreitet auch die Intensivierung der Einflüsse auf das lyrische Ich, in Form von fortschreitender Verzerrung und „Zerstörung“ des Lärms und ein lauter werdendes, unangenehmes Computergeräusch, als erster klarer Zukunftsverweis, voran. Bei 0:33 wird diese dann durch einen schneidenden, verzerrten Ton des EKGs, welcher den Schmerz (vgl. V. 2) für den Zuhörer spürbar macht, und einen nicht identifizierbaren, scheinbar randomisierten Synthesizer, der die Instabilität des lyrischen Ichs und seine Überforderung mit der Situation ausdrückt, unterbrochen. Dieser Synthesizer ist aus

---

<sup>31</sup> Beiliegend; im Folgenden wird durch Sekundenangaben verwiesen

einer durch verschiedene Effekte, wie Octaver und Distortion, verfremdeten Gitarre entstanden. In diesem Sinne ist dieser eine Metapher für die verfälschte Wahrnehmung des lyrischen Ichs in Bezug auf alltägliche, eigentlich vertraute Dinge. Während der Schmerzmoment verklingt, ertönt das Geräusch einer Uhr, welche aufgezogen wird (0:36), zu ticken (0:39) beginnt und so die Erinnerung an die eigene Vergänglichkeit ausdrückt (vgl. V. 3). Zusammen mit dem beginnenden Ticken kommt eine auf den Offbeat „gesidechainte“, also bezüglich der Lautstärke rhythmisch automatisierte, Gitarre hinzu, welche den Grundton A spielt und als Motiv das durch den Kopf des lyrischen Ichs pulsierende Blut darstellt – die von der Außenwelt abgeschnittene Introspektive. Verstärkt wird sie durch einen ebenfalls „gesidechainten“ Synthesizer, der die Quinte zum Grundton spielt, welches nach der Obertonserie das natürlichste Intervall nach der Oktave ist und somit für die Basis des Lebens, den Herzschlag, das Blut, die Anatomie des Menschen, also das Einzige, was das lyrische Ich in diesem Fall noch als menschliches Wesen auszeichnet, steht. Die Quinte wird später durch einen Moll7-Akkord relativiert (0:47). Während des „Sidechain“-Motivs spielt ein Fender Rhodes ein leicht dissonantes Motiv aus parallel geführten Sus2-Akkorden, welche die Unbehaglichkeit des lyrischen Ichs in seinem ausdrückt. Zusammen mit dem A-Moll7-Akkord eingeführt spielen synthetische Glocken das „Dies Irae“-Motiv, welches in der Musikgeschichte immer wieder als Metapher für das bevorstehende Jüngste Gericht, also für den Tod, genutzt wurde und demnach die Stelle „Ich fühle deutlich, daß ich bald vergeh“ (V. 3) zusätzlich zu der ablaufenden Uhr umsetzt. Der letzte Vers der ersten Strophe „Dornrosen meines Fleisches, stecht nicht so“ (V. 4) wird durch sich zunehmend intensivierendes, „stech[endes]“ (V. 4) Geräusch, das zusammen mit dem Dies Irae-Motiv beginnt und immer gemeinsam mit dem Herzschlag auftritt (vgl. 0:48 – 1:00) umgesetzt. Es ist der Herzschlag, welcher in meiner Umsetzung der Wahrnehmung und dem Körper des lyrischen Ichs, seinem „Fleisch“ (V. 4), entspricht; deshalb musste es dieser sein, welcher den Schmerz auslöst. Zusätzlich wird der Schmerz noch durch einen kreischenden hohen Ton unterstützt. Bei 1:00 endet der Schmerz abrupt und es folgt ein kurzes Moment der Ruhe, in welchem Herzschlag und EKG zu hören sind.

### 3.2 Teil Zwei (Zweite Strophe)

Durch einen „Riser“, ein moduliertes „White Noise“ (Rauschen), wird dann zur zweiten Strophe übergeleitet, welche, dem Gedicht entsprechend zuerst die ersten beiden Zeilen „Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein/Hat, kriechend, sie mit grünem Dreck beschmiert“ (V. 5-6) umsetzt. Essenziell an der Stelle ist in der Vertonung vor allem der

Synthesizer (ab 1:06), welcher durchgehend eine aggressiv klingende Basslinie spielt, die sich aus zwei Sägezahnwellen und einem aggressiven Pink Noise, einem synthetisch erzeugten Rauschen, zusammensetzt. Dieser symbolisiert das Artifizielle und dadurch, dass er während des ganzen, 35-sekündigen Teils keine ruhige Stelle lässt, die Unaufhaltbarkeit des Lichts und der Moderne. Außerdem steht der „dreckige“ Klang des Synthesizers auch für das Wort „beschmiert“ (V. 6). Gegen den Rhythmus des Synthesizers arbeitet polymetrisch (siehe Kapitel Rhythmik) im Rhythmus 2 gegen 3 eine verzerrte Hi-Hat, welche die überfordernde, aggressive Wirkung des Teils noch verstärkt. Das Adverb „kriechend“ (V. 6) wird zum einen durch einen flächigen Synthesizer, welcher kleine, dem lokrischen Modus (siehe Kapitel Harmonik) entnommene, Intervalle spielt, und zum anderen durch „gesidechainte“ Fabrikgeräusche umgesetzt. Diese sind zum einen ein Verweis auf die Herkunftszeit des Gedichts und die damals vorherrschende Thematik der Industrialisierung, zum anderen sind sie aber auch durch die Verfremdung dieser Geräusche durch Sidechain-Effekt und Verzerrung ein Blick auf die Reindustrialisierung in einer dystopische Zukunft. Auch bei diesem Aspekt findet eine Intensivierung statt. So ist der Fabriklärm in der ersten Hälfte auf einen Takt „gesidechaint“ und in der zweiten Hälfte auf Viertel. Außerdem kommt ein aus Gitarren erzeugtes Computerähnliches Geräusch hinzu, welches den Polyrhythmus im doppelten Tempo (dann also 2 gegen 6) unterstützt. Dieses vereint mit den Fabrikgeräuschen die Ambivalenten Ängste der Zukunft: sowohl die Angst vor der übermäßigen Digitalisierung als auch die vor einer Reindustrialisierung. Übergeleitet wird zum zweiten Teil der zweiten Strophe durch einen hohen, den Schmerz einleitenden Ton (ab 1:37). In diesem wird das Motiv der Innensicht durch das pulsierende Blut wieder aufgegriffen. Dabei bleibt der Puls aber nicht wie beim ersten Mal konstant auf dem Grundton, sondern beginnt mit einer absteigenden „i, VII, VI, V, i“-Kadenz, der „andalusischen Kadenz“, welche beim V-i Schritt mit einem Orgelklang mit Sekundvorhalt arbeitet. Diese Form erinnert besonders mit dem Orgelklang, welcher bei der klassischen Kadenz (V-i) einsetzt, an klassische Kirchenmusik und leitet somit stilistisch den Tod des lyrischen Ichs ein. Auf der Dominante E7 hört das Blut auf zu pulsieren; der „Sidechain“-Effekt stoppt und drückt damit die Stelle „Das Herz ist wie ein Sack“ (V. 7) aus. Der Tod und somit die „um[fallende]“ (V. 8) Welt und die „[ein]stürzen[den]“ (V. 8) Augen des lyrischen Ichs werden mit einer Explosion dargestellt. Diese Apokalypse wird durch drei zentrale Elemente eingeleitet: die Intensivierung des Schmerzens-ausdrückenden, „erfr[orenen]“ (V. 7) Tons, das Geräusch eines näherkommenden Flugzeuges, welches als Kriegsmotiv oder in dem

Zuge als den Kampf gegen sich selbst gedeutet werden kann, und die zunehmende Verzerrung des Herzschlages (ab 1:53). Zeitgleich mit der Explosion setzt der Herzschlag aus und das EKG gibt nun den für den Tod charakteristischen lange Ton, in dem Falle nun den Grundton A, von sich (2:00), welcher langsam ausbrennt.

### 3.3 Dritter Teil

Hier endet die lyrische Vorlage, weil das lyrische Ich tot ist – die Vertonung aber nicht. Hier nutze ich den essenziellen Unterschied zwischen musikalischem und sprachlichem Ausdruck: Die Obsoleszenz der Existenz einer Erzählinstanz, um Geschehen darzustellen. Die „Nichtexistenz“ kann literarisch nicht realistisch dargestellt werden, mit der Musik ist dies möglich und das nutze ich aus.

Mit der Explosion wird demnach eine neue Räumlichkeit etabliert; zuvor lag der Fokus auf dem Innenleben des lyrischen Ichs, welches seine Umwelt wahrnimmt und verarbeitet, nun ist diese Wahrnehmung, wie gerade erläutert, nicht mehr existent und der Zuhörer befindet sich in einer sphärischen Umgebung, was durch den langen Nachhall und die stereoweite der Explosion deutlich wird. Die Mystik und Ungewissheit, welche dieser Atmosphäre innewohnt, wird durch den langsam lauter werdenden arpeggierenden Synthesizer, welcher Töne der Akkorde A-Moll und D-Dur nutzt, aufgrund von der Entlehnung des D-Dur-Akkords aus der Dur-Variante der Tonart, hoffnungsvoll aufgeladen. und durch mit einer Akustikgitarre gespielte Obertöne ausgedrückt. Dem entgegen steht das akustische Klavier, das erste klar erkennbare „klassische“ Instrument des Stückes, welches unbearbeitet scheint und so auch gegensätzlich zur etablierten Räumlichkeit kaum Hall aufweist. Es kommt aus dem nichts und spielt vorerst sehr zurückhaltend Akzente passend zu Atmosphäre und Skala in einem Wechsel von A-Moll zu D-Dur, unterstützt durch einen leisen Sub-Bass. Zu 2:39 verebbt der starke Nachhall der Explosionen, der arpeggierte Synthesizer und der Sub-Bass verstummen und es wird von einem Ride-Becken begleitet über As-Major → B/As → Fis-Moll7 → Hsus (A/H) zu A-Major, die Dur-Variante der Ausgangstonart A-Moll. Der Fis-Moll7 → Hsus lässt dabei eigentlich auf eine Kadenz zu E-Dur schließen („ii, V, I“-Verbindung), hier findet aber ein Trugschluss statt. Klanglich wird diese Stelle ebenfalls hervorgehoben, so wird der Hsus-Akkord durch zwei im Stereospektrum Rechts und Links verschobene, gezupfte Akustikgitarren und einen E-Bass verstärkt, welche dem Akkord eine Wärme und Breite geben und das Bedürfnis der Auflösung nach E-Dur verstärken. Bei der Überleitung nach A verstummen die Instrumente abrupt auf dem ersten Schlag des Taktes, in wel-

chem die Modulation nach E-Dur erwartet wird und es entsteht eine kurze Leere, in welcher nur ein windähnlicher „Riser“ zu hören ist, welcher den auf dem zweiten Schlag kommenden Akkord ankündigt, A-Dur. Gemeinsam mit dem A-Major-Akkord wird ein neues Ambiente eingeführt; im Hintergrund hört man das Geräusch von Regen, welches als Naturmetapher fungiert und den Tod als möglichen Ausweg aus dem verhassten Leben zurück zum Naturzustand des Menschen darstellt. In dieser Tonart verharrt das Stück aber nicht lange, sondern wechselt mit einer von den beiden Gitarren und dem Klavier gespielten Melodie nun doch über eine Plagal-Kadenz nach E-Dur. In dieser findet der letzte Abschnitt des Stückes in einem stetigen Wechsel von E-Major nach Cis-Major statt. Hier wechselt der zuvor eingeführte Bass durch einen Slide seine Funktion und fungiert hier als Melodieinstrument. Durch seine ungewöhnliche warme Klangfarbe, welche durch einen Chorus-Effekt noch verstärkt wird, entsteht ein beinahe unwirkliches Idealbild des Todes. Die beiden Akustikgitarren bleiben Teil der Instrumentierung und zupfen weiterhin leise im Hintergrund die Akkorde. Durch den letzten Ton der Bass-Melodie ähnelt der A-Major-Akkord eher einem A7#9-Akkord, welcher dem überaus friedlich gefärbten Teil zuvor widerspricht.

Das Stück endet mit einer Plagal-Kadenz letztendlich in Ges-Dur, der Tonart, die im Quintenzirkel am weitesten von der Ausgangstonart A-Moll entfernt ist, mit einem Ges-Major Akkord und einem Arpeggio der aufsteigenden Quinten, welche laut Jacob Collier dem Super Lydischen Klang entsprechen und ebenfalls im Gegensatz zum A-Lokrischen Modus stehen (Lydisch (klanglich hellster Modus) ↔ Lokrisch (klanglich dunkelster Modus)).

Diese Freie Interpretation des Endes kann ambivalent gedeutet werden, so wirkt der sphärische Anfang nach der Explosion vorerst mystisch, diesem wird aber durch die harmonische Komponente und den konstanten Rhythmus des arpeggierenden Synthesizers ein hoffnungsvoller, dynamischer Aspekt hinzugefügt. Besonders der schon erläuterte Teil, in welchem der Bass die Melodie spielt, wirkt beinahe übertrieben, unwirklich und in dem Kontext fast todesbejahend. Es sind kleine Elemente, wie das artifizielle Stocken des Regens in den letzten Sekunden der Vertonung und das Verstummen des letzten Klavier-Akkords mit einem unnatürlichen Pitch-Effekt, welche die perfekte, natürliche Atmosphäre anzweifeln und als mögliches Wunschprodukt des lyrischen Ichs enttarnen. Das Medium der Musik überlässt dem Hörer hier eine freie Deutung des Endes.

#### 4. Fazit

Die Umsetzung eines Gedichts war ein spannender neuer Schritt für mich. Der Prozess der Vertonung hat dafür gesorgt, dass ich mich mit dem Gedicht sehr intensiv auseinandergesetzt habe und hat mich an vielen Stellen eine eigene Interpretation finden lassen. Diese kommt in der freien Interpretation des Endes, welche ich der Vertonung unabhängig vom Gedicht hinzugefügt habe, zur Geltung.

Dadurch, dass ich versucht habe, mich auch dem für mich großteils neuem Thema Sound anzunähern und bereit war mich ganz nach dem Gedicht zu richten, hat sich ein interessanter, kreativer Arbeitsprozess ergeben, der für mein Empfinden eine angenehme Balance zwischen freiem Ausprobieren und dem Anwenden von Theorien oder aus den vorangegangenen Analysen gewonnenen Erkenntnissen hatte. Ich bin mir sicher, dass ich auch neben der Weiterentwicklung meines theoretischen Musikverständnisses durch die Lektüre und das direkte musikalische Verarbeiten der gewonnenen Informationen, von dem Ausprobieren der neuen Arbeitsweise an sich profitiert habe und auch weiterhin einen ähnlichen freien Arbeitsprozess anstreben werde.

Auch hat mir die Arbeitsphase gezeigt, und das ist vielleicht die wichtigste Erkenntnis für mich, dass es mir durchaus möglich ist auch unter Druck kreativ zu arbeiten, was mich darin bestärkt mich möglicherweise auch beruflich in eine solche Richtung zu orientieren.

#### 5. Literaturverzeichnis

Vincent Persichetti: Twentieth-Century Harmony – Creative Aspects and Practice. New York 1961.

Alain Ottiker: Filme analysieren und interpretieren. Stuttgart 2019.

Alfred Lichtenstein: Punkt. [https://gedichte.xbib.de/Lichtenstein\\_gedicht\\_Punkt.htm](https://gedichte.xbib.de/Lichtenstein_gedicht_Punkt.htm)  
(letzter Zugriff 26.03.2022)

Dirk Sauerland: Entfremdung.  
<https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/entfremdung-35938> (letzter Zugriff  
27.03.2022)

Radiohead: OK Computer. Parlophone (EMI). 1997.

Vangelis: Blade Runner: Original Motion Picture Soundtrack. East West (Warner)/Atlantik Records. 1994.

The Matrix: Music from the Motion Picture. Warner Records/Maverick. 1999.

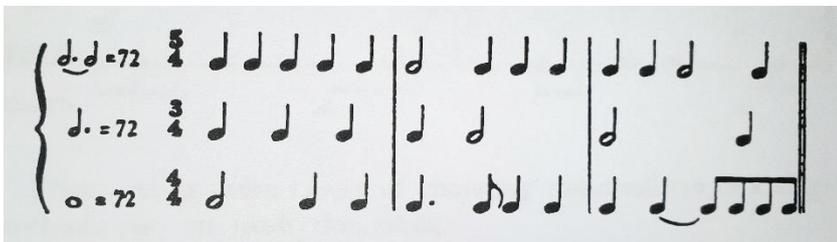
## 6. Anhang

### Anhang 1: *Punkt* (Alfred Lichtenstein)<sup>32</sup>

Die wüsten Straßen fließen lichterloh  
Durch den erloschnen Kopf. Und tun mir weh.  
Ich fühle deutlich, daß ich bald vergeh -  
Dornrosen meines Fleisches, stecht nicht so.

Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein  
Hat, kriechend, sie mit grünem Dreck beschmiert.  
Das Herz ist wie ein Sack. Das Blut erfriert.  
Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein.

### Anhang 2: *Beispiel eines Polymetrums*<sup>33</sup>



<sup>32</sup> Alfred Lichtenstein: Punkt. [https://gedichte.xbib.de/Lichtenstein\\_gedicht\\_Punkt.htm](https://gedichte.xbib.de/Lichtenstein_gedicht_Punkt.htm) (letzter Zugriff 26.03.2022)

<sup>33</sup> Vincent Persichetti: Twentieth-Century Harmony – Creative Aspects and Practice. New York 1961. S. 214.

## 7. Selbstständigkeitserklärung

„Ich versichere, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst, keine anderen Quellen und Hilfsmittel als die angegebenen benutzt und die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder Sinn nach entnommen sind, in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht habe. Das Gleiche gilt auch für beigegebene Zeichnungen, Kartenskizzen und Darstellungen.“

Phileas Kuhlmann

---