

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Hubertus Dreyer

David Bowies *Lazarus*: Sound, Semiotik, Spiritualität

ABSTRACT: In seinem Song *Lazarus* setzte sich David Bowie unzweifelhaft mit seinem unmittelbar bevorstehenden Tod auseinander. Als Hauptmedium der Auseinandersetzung dürften weniger die Lyrics als die Musik des Songs anzusehen sein; und dabei kommt der Soundgestaltung an einigen Stellen eine zentrale Rolle zu. Es soll hier versucht werden, die semantische Funktion der Soundgestaltung in Bezug auf die Narration des Songs zu analysieren. Klang entzieht sich, gerade in Anbetracht der unendlichen Möglichkeiten elektronischer Manipulation, stärker als Tonhöhe und Rhythmus einer linearen Parametrisierung und bietet sich daher nicht zu einer code-geleiteten Verwendung an; allerdings lassen sich gewisse Parallelen zu den von David Bowie gewählten Klangmetaphern beispielsweise bei Berlioz und Alban Berg finden, die freilich eher der Todesthematik als einer bewussten Bezugnahme geschuldet sein dürften. Zu untersuchen ist ferner die Integration der Klangmetaphern in die Narration des gesamten Songs. Auf vielen Ebenen werden konventionelle Popstrukturen kreativ und im Sinne der Songthematik umgestaltet: So stellt die Form, etwa »Intro-Verse-Verse-Bridge-Verse-Solo-Outro«, nur die Grundlage für die Entfaltung eines einzigen, den gesamten Song umspannenden melodisch-narrativen Bogens dar; in Bezug auf diesen Bogen, durch ihre Platzierung an entscheidenden Umschlagpunkten der Narration entfalten die Klangmetaphern ihre eigentliche Kraft. Ähnliche Überlegungen lassen sich hinsichtlich harmonischer Phänomene anstellen. Insgesamt findet die Analyse in *Lazarus* ein dicht gewebtes Netz semantischer Bezüglichkeit, das im Dienst einer spirituellen, verbal nicht mehr formulierbaren, dafür unmittelbar berührenden Aussage steht.

There is little doubt that in his song »Lazarus«, David Bowie was dealing with his impending death. It seems that in this respect the music is more important than the lyrics, with the sonic design of certain parts playing a major role. In this article, an attempt is made to analyze the semantic function of sound in relation to the narrative of the song. Sound eludes linear parametrization, much more than pitch or rhythm, especially if we take into account the infinite possibilities of its electronic manipulation in pop music. In general, sound is less »coded« than pitch or rhythm. Indeed, there are some parallels between sonic metaphors in »Lazarus« and in certain works of Berlioz and Alban Berg, but these parallels might be due to topical similarities (the theme of death) rather than conscious allusion. Moreover, the placement of the sonic metaphors into the narrative framework of the song deserves some attention. »Lazarus« uses conventional song structures in a creative way in order to enforce its narrative. For example, while the song may be analyzed as Intro-verse-verse-bridge-verse-solo-outro, there is a single overarching melody unfolding throughout the song. The various sonic events draw their semantic impact from their placement at important turning points of the narrative. Similar observations can be made with regard to certain harmonic aspects of »Lazarus«. All in all, the analysis reveals a tightly-knit web of semantically charged events, contributing to a spiritual message that transcends verbalization.

Schlagworte/Keywords: Analyse von Popmusik; David Bowie; music and spirituality; Musik und Spiritualität; pop music analysis; semantics of sound; semiotics; Semiotik; Soundsemantik

Es fällt schwer, David Bowies *Lazarus* nicht als Auseinandersetzung mit seinem bevorstehenden Tod zu sehen – Bowie hatte Leberkrebs, das eindrucksvolle Video des Regisseurs Johan Renck erschien am 7. Januar 2016 auf YouTube¹, das Album *Blackstar*, aus dem *Lazarus* stammt, am 8. Januar²; am 10. Januar starb Bowie.

Und doch schien zunächst solch persönliche Bekenntnishaftigkeit wenig zum üblichen Bowie-Bild zu passen. So weigerte die Guardian-Kritikerin Kitty Empire sich beispielsweise anfangs, Bowies *Lazarus*-Video als ein Video über die letzten Dinge anzusehen:

I recoiled from writing about what now are obvious references to dying and finality, because I was keen to avoid cliché, and ageism, and the ghastly literalism common to more confessional singer-songwriters. Although no one can truly avoid writing about themselves, Bowie was an artist in the fullest sense, one whose career was littered with aliases, performance, experiment and a hugely learned set of reference points. He may have been 69, but it would have been presumptuous, alarmist and intellectually lazy to assume he was pondering his own death.³

War nicht Bowie auch der, der von sich sagte »I am only the person the greatest number of people believe I am. So little of it has anything to do with me ...«⁴ – vielleicht unter allen Popkünstler*innen derjenige, der das Spiel mit personae, das für die gesamte Popmusik kennzeichnend ist⁵, und somit die Frage nach der Authentizität auf die Spitze getrieben hatte?⁶

Es zeigte sich schnell, dass Bowie in *Lazarus* kein weiteres Rollenspiel betrieb, sondern tatsächlich von seinem eigenen Schicksal sprach, und nun ließ sich schon der Titel als Hinweis auf eine spirituelle, vielleicht sogar religiöse Perspektive deuten. Man kann freilich eine ganze Reihe von Einwänden gegen eine allzu umstandslos christliche Deutung des Songs anführen, um mit dem Harmlosesten zu beginnen: Auf welche der beiden Lazarusgeschichten nimmt der Titel Bezug – die des Johannesevangeliums (Joh. 11, 1–45), in der Jesus einen Toten namens Lazarus zum Leben erweckt, oder die des Lukasevangeliums (Lk. 16, 20–31) vom

1 Zu den Daten: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_\(David_Bowie_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_(David_Bowie_song))

2 [https://en.wikipedia.org/wiki/Blackstar_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blackstar_(album))

3 *The Guardian*, 24. Januar 2016; <https://www.theguardian.com/music/2016/jan/24/david-bowie-blackstar-album-death-references-lazarus-reappraisal>

4 *Q-Magazine* 1999, Interview David Quantick / David Bowie »Now Where Did I Put Those Tunes«, 90.

5 Siehe Auslander 2004, 6 und die Diskussion bei Moore 2012, Kapitel 7.

6 Ausführlich diskutiert wird dies z.B. in Fitch 2015.

Reichen und dem armen Lazarus, der nach seinem Tod in Abrahams Schoß ruht? Auf letztere könnte man zur Not die Textzeilen »By the time I got to New York / I was living like a king / There I used up all my money« beziehen...

Die Vermengung der beiden Lazarusgeschichten hat jedoch eine lange Tradition, und ginge es nur darum, Lazarus als eine Art genereller Auferstehungsmetapher zu gebrauchen, so wäre Bowies Ansatz geradezu orthodox im Verhältnis zu der unglaublichen Mythenverquickung, die man bereits in der Goldenen Legende des Jacobus de Voragine im 13. Jahrhundert findet.⁷

Nehmen wir also an, Lazarus diene nur als Stichwort, um eine im allerweitesten Sinne christliche Hoffnung auf Weiterleben nach dem Tode auszudrücken: Warum dann ausgerechnet am Ende des *Lazarus*-Videos die Anspielung auf das Backcover von *Station to Station*, ein Album, bei dessen Entstehung Drogenexzesse ebenso wie die sehr dezidiert nicht-christlichen Theorien von Aleister Crowley eine wesentliche Rolle spielten?⁸ Hier wie dort trägt David Bowie eine Art Pyjama, sehr auffällig diagonal-gestreift (Abbildungen 1 und 2).

Hier soll freilich nicht untersucht werden, wie die im weitesten Sinne als gnostisch zu bezeichnenden Denktraditionen, die nicht nur bei *Station to Station*, sondern generell in der britischen Art-Rock-Szene eine Rolle spielten, später im Denken David Bowies weiterwirkten, oder ob sich die Anspielung im Video vielleicht lediglich einer autobiographischen Bezugnahme verdankt.

Der schwerwiegendste Einwand gegen eine religiöse Deutung ist ein ganz anderer: Wenn *Lazarus* wirklich vom Sterben handelt – wie kommt es, dass der Song im gleichnamigen Musical, Premiere etwas über einen Monat vor der Publikation des Videos und Bowies Tod⁹, etwas völlig anderes meint? Die verschiedentlich als Hinweis auf christliche Gedanken interpretierte Zeile »Look up here, I'm in heaven« stellt im Musical eher einen zynischen Kommentar der Hauptfigur auf die

7 Eine leicht zugängliche englische Ausgabe: <https://sourcebooks.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/index.asp>. Die fragliche Geschichte, in der Lazarus mit seinen Schwestern Martha und Maria in Marseille landet und dort etlichen Abenteuern ausgesetzt ist, dort unter: <https://sourcebooks.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume4.asp#Martha>

8 Siehe [https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_\(David_Bowie_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_(David_Bowie_song)) (für den Zusammenhang zwischen der letzten Szene des *Lazarus*-Videos mit dem Backcover von *Station to Station*) und https://en.wikipedia.org/wiki/Station_to_Station (für die Assoziation des Backcovers von *Station to Station* mit Crowley). Freilich beruft sich Bowie in einem Interview mit Stephen Dalton auf die – üblicherweise weniger umstrittenen spirituellen Richtungen zugerechnete – Dion Fortune und ihr Buch *Psychic Self Defense*. Siehe *New Musical Express* 1. Februar 1997, Interview Stephen Dalton / David Bowie, »Drum'n'Bass Oddity«.

9 [https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_(musical))

Umstände ihrer unfreiwilligen Verbannung dar (das Musical ist eine freie Fortsetzung des Bowie-Filmes *The Man who fell to earth*, über einen Mann, der von einem andern Planeten auf die Erde gelangte und nicht mehr zurückkehren kann).¹⁰

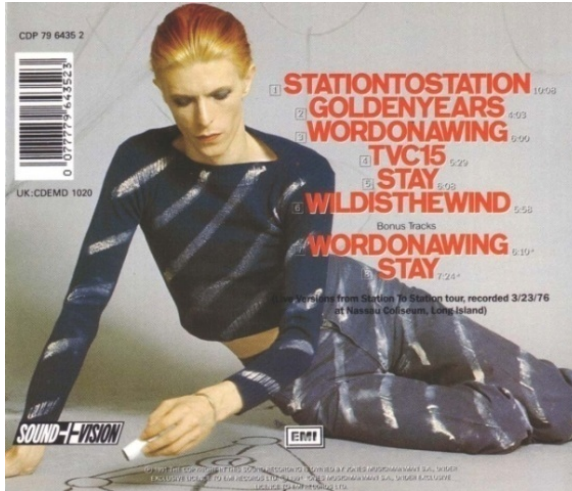


Abbildung 1: Backcover von *Station to Station*



Abbildung 2: Szenenphoto vom Ende des *Lazarus*-Videos

¹⁰ Eine freundliche Kritik und grobe Inhaltsbeschreibung des Musicals in *Rolling Stone* 7. Dezember 2015, Kory Grow, »David Bowie's 'Lazarus' Is Surrealistic Tour de Force«, <https://www.rollingstone.com/music/news/david-bowies-lazarus-is-surrealistic-tour-de-force-20151207>

Dennoch ist es unbestreitbar, dass *Lazarus*, in der Album- und der Video-Version, von vielen als ein spirituell höchst geladenes Werk wahrgenommen wurde; und ich meine, dass dies nicht nur den Umständen geschuldet, sondern tatsächlich auch im Song selbst angelegt und durch Analyse aufzeigbar ist.

Die Gefahr, sich bei semantischer Analyse in Subjektivität zu verlieren, ist zu umfänglich erörtert worden, als dass hier auch nur in Ansätzen auf die Diskussion eingegangen werden kann. Mir scheint aber wenig gegen das von Allan Moore vorgeschlagene Konzept zu sprechen: »...the concept of songs ›affording‹ particular meanings, by which I mean that [...] we can [...] specify a range of possibilities as to what they might to be about...«.¹¹

Songs erlauben bestimmte Deutungen, sie schaffen einen Rahmen für Bedeutungsstiftung: Innerhalb dieses Rahmens bleibt jedoch reichhaltiger Spielraum für individuelle Interpretation. Man kann den von Nattiez popularisierten Begriff des ›semiotic web‹¹², des semiotischen Netzwerkes als Vorstellungshilfe heranziehen, eines Netzwerkes, das sich für jeden Menschen je nach kulturellem Hintergrund und individueller Prägung verschieden darstellt. Man kann ferner innerhalb des Netzwerkes unterschiedliche, vielleicht sogar widersprüchliche kulturelle Codes und Subcodes der Signifikation ausmachen, die zu entsprechend vielfältigen Deutungen eines Kunstwerkes führen. In Naomi Cummings Darstellung:

...any Subject's position in relation to a work's content will differ from that of others, and will be such that the modes of signification drawn out could well be at odds with another. But that does not make the interpretations ›merely subjective‹. Styles, or works within them are able to support an analysis of different kinds of signs, as examples of the competing codes available within a single musical – and cultural – community.¹³

Was für Kunst im Allgemeinen gilt, gilt erst recht für Popmusik, wegen des sehr breiten und naturgemäß äußerst heterogenen Publikums; es ist für Popmusik geradezu überlebenswichtig, ambivalent zu verfahren und unterschiedlichste Deutungsstrategien zuzulassen. David Bowie war sich dessen sehr bewusst und nahm nicht in Anspruch, seiner Kunst autoritative Interpretationsregeln auferlegen zu können:

Taking the present philosophical line we don't expect our audience to necessarily seek an explanation from ourselves. We assign that role to the listener and to culture. As both of these are in a state of permanent change there will be a constant ›drift‹ in interpretation.

11 Moore 2012, 6.

12 Siehe Nattiez 1990, 102–131.

13 Cumming 2000, 289.

All art is unstable. Its meaning is not necessarily that implied by the author. There is no authoritative voice. There are only multiple readings.¹⁴

Es kommt nicht darauf an, *was* im semiotischen Netz bewegt wird, wenn man künstlerisch Zeichen, Begriffe, Bilder in einen nicht-konventionellen, sogar – wie gerade Bowie mit Vorliebe – irritierenden Zusammenhang bringt: Es ist nur wichtig, *dass* etwas bewegt wird. Und dass etwas bewegt wird, zeigt sich spätestens in den Reaktionen, die eine künstlerische Aktion hervorruft.

In solch einer Perspektive stellt sich die Frage nach dem spirituellen Gehalt von Bowies *Lazarus* sehr viel beantwortbarer: Mit welchen musikalischen Mitteln *erlaubt* der Song eine spirituelle Deutung – die nur eine von vielen möglichen, hier aber besonders plausibel ist?

Es wird sich zeigen, dass der zuvor erwähnten Musicalversion von *Lazarus* ganz konkret musikalisch bestimmte Dinge fehlen, die in der Album- und Video-Version sehr stark in eine spirituelle Richtung weisen; ja, man kann sagen, dass einige Textzeilen aufgrund gewisser musikalischer Details eine völlig andere Bedeutung gewinnen.

Was die konkrete Analyse betrifft, möchte ich noch eine weitere Anleihe bei semiotischer Theorie machen – mit dem von Robert Hatten fruchtbar gemachten Begriff der ›markedness‹¹⁵, der Markiertheit: »markedness depends upon, or identifies, an asymmetry of opposition, in which the marked term is more narrowly conceived than the unmarked term [...] the marked is that which is salient, as opposed to an unmarked background.«¹⁶

Markiert sind dementsprechend Ereignisse – musikalische Ereignisse –, die beispielsweise aufgrund stilistischer Konventionen, aber auch aufgrund von Textur und/oder Klanggestaltung aus ihrem Umfeld herausfallen. Diese Ereignisse sind als musikalische Ereignisse in den Verlauf des Stückes eingebunden und können normalerweise nicht an einer anderen Stelle des Stückes stehen, ohne ihre Bedeutung zu verändern. Ihre Deutung ist also vom Gesamtverlauf des Stückes abhängig.

Wenden wir uns nun dem Song selbst zu. Zunächst eine vergleichende Übersicht der drei Songversionen:

14 So in den Covernotizen der CD 1. *Outside*. Siehe auch Johnson 2015.

15 Siehe Hatten 1997.

16 Hatten 1997, 55.

David Bowies Lazarus: Sound, Semiotik, Spiritualität

Bezeichnung Formteil	Takte (nach Transkription ¹⁷)		
›Sonic Event‹			0:00-0:02
Intro a	1-8	8	0:03-0:32
Intro b	9-16	8	0:32-1:02
A	17-24	8	1:03-1:32
Interlude (Intro b)	25-32	8	1:33-2:02
A'	33-42	10	2:04-2:40
Interlude (Intro b)	41-44	4	2:34-3:47
B	45-52	8	2:48-3:15
A''	53-68	16	3:16-4:18
Ab T. 62 kommt Interlude-Material, mit Arsis-Thesis-Vertauschung, hinzu			
Saxophon-Solo	68-85	18	4:16-5:15
(1 Vortakt überlappend + 16 T. + 1 Nachtakt überlappend)			
NB. Der klangliche Umschlagspunkt ist 4:58. Ganz trocken klingt das Sax 5:02			
Outro	85-101	16	5:15-6:22
Intro a-Material	89-92	4	5:34-5:47
(Erster ›Schlag‹ von verzerrter E-Gitarre 5:26)			

Abbildung 3: Zeitliche Strukturierung von David Bowie, *Lazarus*, Albumversion [Blackstar]

Bezeichnung Formteil	Takte		
Intro a	1-4	4	0:00-0:16
Intro b	5-8	4	0:17-0:32
A	9-16	8	0:32-1:01
Interlude (Intro b)	17-20	4	1:01-1:16
A'	21-30	10	1:16-1:54
Interlude (Intro b)	29-32	4	1:46-1:59
B	33-40	8	2:00-2:29
A''	41-58	16	2:30-3:30
Saxophonsolo	57-65	3+4	3:26-3:51
Hörbar geschnitten: T. 68-70, dann T. 77-1.Ton -T. 81 des Albumsolos.			
Der entscheidende klangliche Umschlagspunkt bleibt erhalten			
Outro	85-101		3:52-4:08

Abbildung 4: Zeitliche Strukturierung von David Bowie, *Lazarus*, Video-Version

Bezeichnung Formteil	Takte		
Intro a	1-4	4	0:00-0:16
Intro b	5-8	4	0:17-0:32
A	9-16	8	0:32-1:01
Interlude (Intro b)	17-20	4	1:01-1:16
A'	21-30	10	1:16-1:54
Interlude (Intro b)	29-32	4	1:46-1:59
B	33-40	8	2:00-2:29
A''	41-58	16	2:30-3:30
Saxophonsolo	57-65	3+4	3:26-3:51
Hörbar geschnitten: T. 68-70, dann T. 77-1.Ton -T. 81 des Albumsolos.			
Der entscheidende klangliche Umschlagspunkt bleibt erhalten			
Outro	85-101		3:52-4:08

Abbildung 5: Zeitliche Strukturierung von David Bowie, *Lazarus*, nach CD der Musical-Version

17 Anmerkungen zur ⇨Transkription: Es wurden vor allem die für die Analyse wichtigen Parts herausgeschrieben, nur der Bass ausführlicher, um daran die für Popmusik eher ungewöhnliche, sichtlich vom Jazz beeinflusste Variativität der Gestaltung zu illustrieren.

Allen Versionen liegt der gleiche ›Kernsong‹ zugrunde, der sich auf den ersten Blick beinahe als einfache AABA-Form darstellt (Beispiel 1).



Beispiel 1: Formübersicht des ›Kernsongs‹

Aber nicht nur irritiert, dass der B-Teil zunächst wie ein Chorus und nicht wie eine Bridge klingt; nicht nur irritiert der Gebrauch der ›Interludes‹, der instrumentalen Zwischenspiele, die allmählich immer mehr zur Begleitung werden – mit Arsis-Thesis-Verschiebung im letzten A-Teil (Beispiel 2):

Beispiel 2: Arsis-Thesis-Verschiebung in den Interludes

Im Wesentlichen verfolgt der Song einen einzigen melodisch aufsteigenden Bogen. Die allgemein in Popmusik üblichen Variationen bei der Wiederholung eines Formteils werden der Gestaltung des Gesamtbogens dienstbar gemacht; wenn wir Motivrepetitionen weglassen und den Gesang auf seine Kerntöne reduzieren, ergibt sich in etwa folgende, auch der Hörerfahrung entsprechende Form (Beispiel 3):

Beispiel 3: Melodischer Bogen in *Lazarus*

Unterwegs, im B-Teil, begegnen wir einem interessanten harmonischen Phänomen. Die Wendung zur parallelen Dur-Tonart ist in einem so düsteren Song nicht ungefährlich; Bowie vermeidet Peinlichkeit unter anderem durch den Gebrauch eines sehr ungewöhnlichen, ›markierten‹ Akkordes (Beispiel 4):



Beispiel 4: ›Markierter‹ Akkord
in der Bridge von *Lazarus*

- eine Art ›umgekehrter #9-Akkord¹⁸; der normale #9- ist in Jazz und Pop-Musik gang und gäbe (Beispiel 5):



Beispiel 5: Konventioneller
#9-Akkord

- nicht jedoch die Umkehrung mit übermäßiger Oktave: Die übermäßige Oktave ist in der Popmusik ein sehr rares Intervall, aber David Bowie gehört – wie übrigens auch Prince – zu den wenigen Popmusikern, die vom Intervall der übermäßigen Oktave, vielleicht gerade wegen seiner ›Seltsamkeit‹, gerne Gebrauch machen; ein besonders schönes Beispiel ist der Anfang von *Aladdin Sane* (vom gleichnamigen Album).¹⁹

Das *es* im Bass übt außerdem gleichsam eine Art Druck auf die Gesangslinie aus, die vom ursprünglichen Kernton e^1 zum es^1 absinkt, wodurch der Krafteffekt beim Zurückfallen von C-Dur auf a-Moll, mit wiedergewonnenem e^1 als melodischem Kernton, gesteigert wird (in Beispiel 3 vor A").

Soweit zum generellen Verlauf. Sein ausgeprägt narrativer Charakter ist wohl die Voraussetzung dafür, dass die erst in Album- und Videoverision hinzutretenden klanglichen Besonderheiten ihre Wirkung entfalten können.


Zunächst zur generellen Textur: David Bowie wird auf Album und Video vom Donny-McCaslin-Quartett begleitet, mit Donny McCaslin, Saxophon, Jason Lindner, keyboards und Wurlitzer, Tim Lefebvre, Bass und Mark Guiliana, drums; ferner Ben Monder, Gitarre, der nicht dem Quartett angehört. Die Jazzherkunft

18 In der gängigen Jazz-Terminologie wird das *es* (im Sinne einer unterstellten Terzschichtung) als *dis*, übermäßige None zum Grundton verstanden, daher #9.

19 Bowie 1973.

des Donny-McCaslin-Quartett gibt sich im Reichtum der Detailvariation sofort zu erkennen; in der beigegefügt \Rightarrow Teiltranskription des Songs lässt sich gut sehen, wie Tim Lefebvre im Verlauf des Songs vom ursprünglichen Basspattern immer weiter abweicht.


Man kann mit Allan Moore²⁰ der Analyse eine Normtextur von Popsongs zugrundelegen, und von den vier Standardebenen, die Moore nennt – Gesang, Bass, Schlagzeug, harmonische Füllung – weist nur der vierte eine ungewöhnlichere Beschaffenheit auf: Im Vordergrund steht eine sehr ausgesparte Textur hauptsächlich von Saxophon (zweistimmig) und E-Gitarre, teilweise im call-response-Verhältnis. Die E-Gitarre ist extrem verzerrt, üblicherweise wird die Verzerrung – besonders in Hardrock und Heavy Metal – als Ausdruck von Kraft und Gewalt verstanden (›So laut, dass es die Lautsprecher nicht mehr aushalten‹). Aber dieses Ausdrucksmoment verschwindet vollständig, wenn die so verzerrte E-Gitarre generell leiser klingt als das Saxophon, und weicht einem Gefühl des Deplacierten, Unheimlichen: Es bleibt erstens ein unscharfer, sehr geräuschhaltiger Ton, zweitens das Gefühl, dass die verzerrte E-Gitarre nicht so gebraucht wird, wie man es erwartet (Audiobeispiel 1).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_01.aif

Audiobeispiel 1: David Bowie, *Lazarus* (Studioversion), 0:39–1:39

Ferner hört man, anfangs nur sehr leise im Hintergrund, Jason Lindners Keyboard-Arbeit. Soweit im Vordergrund der harmonischen Füll-Ebene Ereignisse – also die dialogisierenden Linien von Gitarre und Saxophon – auftreten, verdecken sie den Keyboard-Hintergrund völlig, aber weil zwischen den Ereignissen lange Pausen liegen, wird zwischendurch immer wieder die Existenz eines fernen Klangbandes wahrnehmbar – die dadurch geschaffene Raumtiefe ist der erste Aspekt, ein reiner Soundaspekt, der in der Musical-Fassung völlig fehlt und die sicherlich wesentlich zum ›mystischen‹ Sound von *Lazarus* beiträgt.


Die Albumversion verstärkt den Charakter der Raumtiefe noch durch einen rätselhaften Klang ganz zu Anfang des Stücks (Audiobeispiel 2).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_02.aif

Audiobeispiel 2: David Bowie, *Lazarus* (Studioversion), 0:00–0:05

²⁰ Moore 2012, 19–28.


An den Klang schließt sich eine eigenartig mäandernde, ausdrucksarme Gitarrenlinie an (T. 1–8 in der ⇒Transkription) – wie sehr sie die Stimmung des Songs bestimmt, zeigt ein Vergleich zur ehrlich harmlosen Einleitung der Musicalversion (Audiobeispiel 3).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_03.aif

Audiobeispiel 3: David Bowie: *Lazarus* (Musicalversion), 0:00–0:07²¹

Die vielleicht wichtigsten Ereignisse jedoch folgen erst nach dem Ende der Gesangslinie; sie finden sich in der Album-, nicht in der Musicalversion, wohl aber im Video, das sie trotz der sicherlich einschneidenden Kürzung von den 6:22 des Albums auf 4:08 beibehält.

Da ist zunächst ein längeres Saxophonsolo, das bis zu seinem Höhepunkt in einem sehr weiten Raum stattzufinden scheint – was wohl teilweise an Verhallung, aber auch an der unterstützenden Keyboard-Arbeit liegt (bei der gewählten, sehr weichen Keyboard-Klangfarbe lässt sich Saxophonhall und Keyboardklang nicht klar voneinander unterscheiden); beim Absturz aus dem Höhepunkt wird der Klang des Saxophons plötzlich viel trockener (Audiobeispiel 4).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_04.aif

Audiobeispiel 4: David Bowie, *Lazarus* (Studioversion), 4:41–5:21

Wie wäre solch eine Stelle zu deuten?

Im letzten A-Teil erklingt mehrfach die Textzeile »I'll be free« – und das im Kontext eines um den Tod kreisenden Songs mit einem Titel, der so oder so Auferstehung zumindest im Sinne eines Lebens nach dem Tode konnotiert, und im Kontext von Video-Szenen, die mehrfach auf Berichte von Nahtod-Erlebnissen anzuspieren scheinen. Während die Saxophonlinie aufsteigt, gewinnt sie klanglich immer weitere Räume – der Absturz ist rasch und landet in einem sehr engen Raumerleben.

Es gibt eine ähnliche Form der Klanggestaltung in einem ebenfalls um Sterblichkeit kreisenden Werk, von dem zumindest nicht ganz auszuschließen ist, dass der an komponierter Musik des 20. Jahrhunderts sehr interessierte David Bowie es kannte: Das wäre Alban Bergs Violinkonzert.


21 https://www.youtube.com/watch?v=dJuJcCx5-xE&list=PLYxA1_mwotozDRRp1XQQBEApS_p0AE0Ns

In Takt 173 seines zweiten Satzes, kurz vor Schluss, steht in der Partitur die folgende Anweisung:

Von hier an übernimmt – dem Publikum hör- und sichtbar zu Bewußtsein kommend – der Solist die Führung über die Violinen und Bratschen, die sich ihm in ihrem gespielten Part nach und nach anzuschließen und auch vortragsmäßig genau anzupassen haben. Bei 186 folgt dann ebenso ostentativ die Lostrennung von diesem Kollektiv.

Das wäre eine Art Halleffekt ohne Elektronik – wobei die Ähnlichkeit der Geste höchstwahrscheinlich nicht durch bewusste Übernahme, wohl aber im Empfinden der Sache begründet sein könnte.

Nach dem Ende des Saxophonsolos erklingt im Video zweimal, in der Albumversion von *Lazarus* sieben Mal ein klanglich scharfes *a* der E-Gitarre, auffallend durch sein isoliertes Auftreten als Einzelton und dadurch, dass ansonsten die E-Gitarre im ganzen Song nicht in ähnlicher Klangfärbung auftritt (Audiobeispiel 5).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_05.aif

Audiobeispiel 5: David Bowie, *Lazarus* (Studioversion), 5:18–5:31

In der Albumversion geschieht dies im Kontext eines allmählichen Zerbröckelns der gesamten Textur; ein Klang, der nach allem vorherigen wie ein gewaltsamer Schlag oder Schnitt klingt. Nun, ich glaube, es ist weder nötig noch sinnvoll, weitere Assoziationen auszuführen; das Ende des 4. Satzes von Berlioz' *Symphonie phantastique* mag einem in den Sinn kommen.

Doch sei abschließend kurz an die Voraussetzungen solcher Klangwirkungen erinnert. Erstens: Sie sind abhängig von ihrer Stellung in der Gesamtnarration; das Gitarren-*a* des Schlusses könnte alle möglichen Assoziationen wecken, wenn es an anderer Stelle und nicht im Kontext einer zerbröckelnden Textur stünde. Zweitens: Sie sind abhängig von der Bereitschaft der Hörer, solche Bedeutungsebenen zuzulassen, sie wenden sich an Menschen, die einen passenden Referenzrahmen mitbringen (beziehungsweise: mitzubringen bereit sind). Insofern liegt auch im Hören ein Bekenntnis, das gegen Kritik machtlos ist. Und doch übersteigt die Kraft des Klangereignisses jede Verbalisierung.

Literatur

- Auslander, Philip (2004), »Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto«, *Contemporary Theatre Review* 14/1, 1–13.
- Cumming, Naomi (2000), *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington: Indiana University Press.
- Fitch, Richard (2015), »In this Age of Grand Allusion: Bowie, Nihilism, and Meaning«, in: *David Bowie: Critical Perspectives*, hg. von Eoin Devereux, Aileen Dillane, Martin J. Power, New York: Routledge, 19–34.
- Hatten, Robert S. (1997), »Markedness and a Theory of Musical Expressive Meaning«, *Contemporary Music Review* 16/4, 51–63.
- Johnson, Kathryn (2015), »David Bowie is«, in: *David Bowie: Critical Perspectives*, hg. von Eoin Devereux, Aileen Dillane, Martin J. Power, New York: Routledge, 1–17.
- Moore, Allan F. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*, Farnham: Ashgate Literature.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990), *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, Übs. Carolyn Abbate, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Bowie, David und Stephen Dalton (1997), »Drum'n'Bass Oddity« (Interview), in: *New Musical Express* 1. Februar.

Video

- Bowie, David / Renck, Johan (2016), *Lazarus*. <https://www.youtube.com/watch?v=y-JqH1M4Ya8> (26.7.2020)

Audio

- Bowie, David (1973), *Aladdin Sane* RCA Victor RS 1001 (LP), (1984) RCA PD 83890 (CD).
- Bowie, David (2016), *Blackstar* Columbia 88875173862.
- Bowie, David (2016), *Lazarus* (Musical) *Original Cast Recording* Columbia 88985374912 (2 CDs).

© 2020 Hubertus Dreyer (hubertus@temporubato.com)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Dreyer, Hubertus (2020), »David Bowies *Lazarus*: Sound, Semiotik, Spiritualität«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016)*, hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 411–423. <https://doi.org/10.31751/p.18>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020