

Analysis Musicae: „Vienna“ (Ultravox)

Das Stück „Vienna“ der britischen New Wave-Band Ultravox ist nicht nur einer von vielen weltbekannten Popsongs, sondern - wie anhand dieser kurzen Analyse darzustellen sein wird - harmonisch auffällig anders strukturiert als das Gros sonstiger Hits, die in die Geschichte der Populärmusik eingegangen sind und oft gleichen oder sehr ähnlichen Schemata folgen.

Hören wir uns dieses Lied ohne Einsicht in die Akkordverteilung an, so kommen uns bereits Attribute wie „kalt“, „entrückt“, „beklemmend“ oder „trist“ in den Sinn. Auch ohne eine tiefergehende Analyse der Harmoniestruktur von „Vienna“ wird hier schon deutlich: An diesem Lied ist irgendetwas „anders“ und „fremd“. Diese Andersartigkeit für einen Artikel in einer international bekannten Online-Enzyklopädie zu erläutern, wurde ich vor Kurzem gebeten, und ich möchte die Ergebnisse dieser kleinen Analyse hier kurz zusammenfassen.

Schauen wir uns die nachstehende Akkordverteilung an, so startet demnach das Stück in C-Dur und wechselt dann getreu dem Schema A-B-A-B in den Strophen zwischen dieser Tonart und F-Dur, was innerhalb C-Durs - sofern wir dies als Tonika annehmen - die Subdominante darstellt. Der Chorus setzt dann jedoch überraschenderweise auf B-Dur ein, was im Kontext von C-Dur harmonisch sozusagen überhaupt keinen Sinn ergibt. Von C-Dur aus hörend und strukturell-zeitlich fühlend kann das Einsetzen des Refrains, kann dieser Intervallschritt an just dieser Stelle nicht nachvollzogen werden, da man die vorherige Tonstufe F-Dur zeitlich als Prechorus empfindet. Harmonisch betrachtet ist der Schritt vom Ausklingen des Refrains auf F-Dur zum Neuanfang der nächsten Strophe auf C-Dur zudem ein solcher, wie man ihn normalerweise von einer Strophe zum Prechorus empfinden würde. Der Refrain selbst endet aber seinerseits wenigstens sich vollkommen entspannend auf F-Dur. Der Refrainteil in sich ist also sonderbarerweise ausgesprochen harmonisch und stimmig. Was ist passiert?

„Vienna“ steht tatsächlich *nicht* in C-Dur - wie man es zunächst annehmen könnte, zumal das Stück in dieser Tonart startet -, sondern in F-Dur. Die Auflösung am Ende des Refrains erfolgt jeweils wiederholt nach F-Dur und auch der Schlussakkord des Stücks ist wiederum F-Dur. Der Refrain, der in B-Dur einsetzt, ergibt innerhalb F-Durs dann auch endlich einen "Sinn", nämlich den der Subdominanten. Dies bedeutet am Übergang von Strophe zu Chorus zwar den Klangcharakter eines Prechorus, kann aber zumindest innerhalb F-Durs harmonisch gedeutet werden.

Dieser in B-Dur stehende Refrainanfang stellt also die Subdominante zu F-Dur dar, der Tonika, die zuvor ausklang. Das hat aber leider im Umkehrschluss zur Folge, dass C-Dur - also die Tonstufe, in der das Stück und damit jede seiner Strophen beginnen und die auf den Schlussakkord des Refrains folgen wird - die Dominante zur Tonika F-Dur darstellt. Dies wiederum zieht nach sich, dass das Stück und all seine Strophen in der Dominanten starten und nicht in der Grundtonart. Das ist ungewöhnlich und klingt auch entsprechend "schräg" oder eben "entrückt". Denn mit der Dominanten - eher hingegen mit der Dominant- oder Subdominantparallelen - würden wir im Zweifelsfall höchstens in den Mittelteil eines Popsongs, die Bridge, starten, nicht jedoch in eine Strophe. Immer wenn dann die Strophe auf F-Dur zurückkommt, gelangen wir zudem eigentlich an einen Punkt, an dem wir eine Auflösung spüren sollten - von der Dominanten zur Tonika. Zeitlich gesehen kommt die Auflösung aber auf dem falschen Punkt, denn der B-Teil einer Strophe sollte eher eine Spannung aufbauen, die sich auflösen möchte, anstatt genau das Gegenteil zu bewirken.

Die beschriebenen Tonstufen erklingen also sozusagen durchweg "strukturversetzt". Mit "strukturversetzt" ist dabei Folgendes gemeint: Die einzelnen Tonleiterstufen sind von den ihnen angedachten Songteilen auf andere übertragen worden. Spannung herrscht nun dort vor, wo gemäß traditionellen Popmusik-Hörgewohnheiten Auflösung, also Entspannung sein sollte. Um einen Vergleich zu bemühen: Man stelle sich dieses klangliche Phänomen so vor, als wenn man zwei querformatige, längliche Papierstreifen habe, den einen mit den Tonstufen einer vorher festgelegten Tonart und den anderen mit den Werkteilen "Strophe", "Prechorus" und "Refrain" sowie je nachdem „Bridge“ beschrifte, diese beiden Streifen bündig aneinanderlege und dann einen von beiden horizontal in eine beliebige Richtung verschiebe. Ich selbst erinnerte mich nach der Analyse dieses Stücks spontan an das ältere Kinder-Brettspiel *"Das Verrückte Labyrinth"*. Ähnlich wie die einzelnen Liedteile im harmonischen Aufbau „*Viennas*“ versetzt erscheinen, werden hier Tunnelstücke gegeneinander verschoben, um neue Laufwege freilegen zu können, aber auch neue Barrikaden an anderen Stellen zu erhalten. So wie der Ablauf dieses Spiels gestaltet ist, klingt das vorliegende Stück „*Vienna*“.

Gemessen an der hier dargelegten Liedstruktur verfällt man schnell in Vermutungen: Wurden seinerzeit vielleicht verschiedene Songfragmente im Tonstudio aneinandergereiht, „hintereinandergeklebt“? Vorstellbar wäre es. Zu bekräftigen vermag uns in dieser Annahme immerhin auch die zum Ende hin zurück auf das Grundtempo des Liedes stufenlos verlangsamende Codetta vor dem Übergang in den letzten Refrain - ein Effekt, der an so manchen alten Tonbandmaschinentricks erinnert. Insgesamt scheint es, als habe die Band zu Zeiten der Komposition „*Viennas*“ experimentiert und Liedfragmente, die vielleicht bereits

einzelnen aufgenommen und auf verschiedenen Bändern archiviert waren, nach Lust und Laune hintereinandergesetzt und versucht, den Text entsprechend anzupassen.

Wie dem auch sei: Was bleibt, ist ein eher selten zu beobachtender Liedaufbau; durchaus nicht uneingängig, jedoch von andersartigem, trostlosem Reiz, eine Sehnsucht ausdrückend, die nicht oder nur teilweise eingelöst wird. Spartanisch in der Instrumentierung ist dieses Werk, unterschwellig in manchen Teilen seiner Ästhetik sowie auch in der Verwendung von Samples Tribut zollend an die Post-Industrial- bzw. Dark Ambient-Szene der frühen 1980er Jahre. Vielleicht bewusst, vielleicht unbewusst. Gefühle und Einflüsse kann man auch als Komponist nur schwerlich kontrollieren oder verleugnen. Somit bleibt ein Mutmaßungen um die genauen Entstehungshintergründe eines Pophits, der einfach „anders“ ist: „Vienna“.

Sascha Beselt M.A., 2011.

Text/Akkorde:

C
We walked in the cold air
F
Freezing breath on a window pane
C
Lying and waiting
[F-E-C-D-F-E-C-F (Einzelnoten, nicht Akkorde)]
F
A man in the dark in a picture frame
C
So mystic and soulful
[F-E-C-D-F-E-C-F (Einzelnoten, nicht Akkorde)]
F
A voice reaching out in a piercing cry
C
It stays with you until
[F-E-C-D-F-E-C-F (Einzelnoten, nicht Akkorde)]
Bb
The feeling has gone only you and I
It means nothing to me
F - Bb - F
This means
Bb
nothing to me
F - Bb
Oh,
F
Vienna