

Hör- und Deutungshorizonte zu Strawinskys „Marsch“ aus „Die Geschichte vom Soldaten“ (Jahrgangsstufe 13)

Es gibt nicht den direkten, unvermittelten Zugang zu einem musikalischen Werk. Man begegnet Musik nie voraussetzungslos. Immer vergleicht man als Hörer das Neue mit den in der bisherigen Erfahrung aufgebauten und gefestigten Wahrnehmungsmustern. Diese erleichtern die Rezeption, wenn das Neue mit den Mustern einigermaßen kompatibel ist, führen bei starker Diskrepanz aber gerade zur Verweigerung. Neue bzw. modifizierte Muster können nur durch längere Übung aufgebaut werden. Deshalb gilt es im Unterricht Möglichkeiten zu nutzen, die die Hemmschwelle herabsetzen und die Wahrnehmungsbereitschaft erhöhen.

Das intellektuelle Formspiel in Strawinskys Musik mit Vergnügen mitzuspielen, dürfte bei unvermittelter Begegnung völlig mißlingen.

Im Folgenden wird versucht, Strawinskys Marsch als Ausgangspunkt und Katalysator von Hör- und Denkerfahrungen zu benutzen. Das gilt so natürlich nur für den planenden Lehrer. Dem Schüler begegnet das Werk selbst erst innerhalb eines 'entlastenden' Arrangements, das sich auf die historische Situation, auf den ästhetischen Paradigmenwechsel im beginnenden 20. Jahrhundert, auf Parallelen in anderen Künsten und Bereichen und – ganz wichtig - auf Erfahrungen der Schüler in ihrer Lebenswelt bezieht.

1. Futurismus: Der Paradigmenwechsel zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Am Anfang steht ein Kontrastvergleich, der den grundsätzlichen Wandel der Musik erfahrbar machen soll. Die Einleitung zu Mascagnis „Cavalleria rusticana“ (1890) und *Mossolows* Orchestertück „Eisengießerei“ (1926/28) werden ohne Nennung der Komponisten und der Titel gehört und vergleichend beschrieben. Erste Abgrenzungen werden festgehalten (Beispiel aus dem Unterricht):

<p>Mossolow: wild, rauh, konfus, verworren Geräuschinstrumente, röhrende Blechbläser Motivwiederholungen, keine Entwicklung, mechanisch, statisch, Pattern-Musik Rhythmus im Vordergrund Steigerung, aber eher gleichbleibender Eindruck Dynamik: gleichbleibend 'ohne Form: Wellen' Dissonanzen</p>	<p>Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890 romantisch, ausdrucksvoll Harfe, Streicher, Flöte gefühlvoll, Gefühlsentwicklung, Melodie im Vordergrund, ‚Bögen‘ Steigerung, aber mehrere verschiedene Aufs und Abs Dynamik: wechselnd (Schwelldynamik) verschiedene deutlich unterschiedene Teile klassisch-romantische Harmonik, Dreiklänge, Septakkorde</p>
---	---

Das Sammeln der Schüleräußerungen in Form einer tabellarischen Gegenüberstellung nach Gegenbegriffen ordnet die Beobachtungen und provoziert neue, indem 'Lücken' sichtbar werden.

In einem zweiten Gang wird der Vergleich unter Auswertung zusätzlicher Informationen (M1) ergänzt:

<p>Mossolow: Fabrik, Alltag, realistisch Die 'hymnische' Melodie des Mittelteils verherrlicht die Maschine. Die Industrialisierung (moderne Welt) wird positiv gesehen.</p>	<p>Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890 Entrückung, Ostermorgen, Liebeslied Innenwelt, subjektiver Ausdruck, Psychologisierung, 'poetische' Gegenwelt zur 'prosaischen' Alltagswelt. Obwohl diese Oper sich als veristisch (vero = wahr, echt) versteht und sich gegen Wagners Oper wendet, bleibt die Musik also 'romantisch'. Der 'verismo' zeigt sich lediglich in dem dargestellten Milieu (sizilianisches Dorf).</p>
---	--

Was war geschehen? Was waren die Hintergründe dieses revolutionären Paradigmenwechsels?

Diese Frage wird anhand von Dokumenten der Futurismusbewegung ab 1909 behandelt (M2, M3, M4).

Das futuristische Manifest Marinettis (M4) zeigt in provokativ zugespitzter Form die Kampfansage an die "Romantik" und die bürgerliche Tradition des 19. Jahrhunderts:

Begriffe wie "Ekstase", "Schlaf" beziehen sich speziell auf Wagners Tristan, in dem der "romantische Liebestod" und die "Nacht" verherrlicht werden, aber auch generell auf ein Verständnis von Kunst, das diese als Welt der Poesie von der Alltagsprosa abgrenzt. In diesem Sinne ist auch die "Verachtung des Weibes" zu verstehen, stand doch im 19.

Jahrhundert die Frau für Bedeutungsfelder wie Ganzheitlichkeit, Seele, Natur. Demgegenüber werden nun "männliche" Werte favorisiert: Kampf, Krieg.

Der Angriff wendet sich überhaupt gegen die Tradition ("Museen", "Bibliotheken", "Akademien") und den herkömmlichen klassischen Schönheitsbegriff ("Nike" = Plastik der griechischen Siegesgöttin). Man versteht sich als Avantgarde ("Vorgebirge der Jahrhunderte") und verherrlicht demgegenüber die Errungenschaften der modernen Industriewelt. Daß manche der hier angeschlagenen radikalen Töne den Faschismus vorbereiten halfen, braucht nicht eigens vermerkt zu werden.

Verglichen mit dem Manifest wirken Russolos Kompositionen „Risveglio di una citta“ (Erwachen der Stadt, vgl. M3) und "Serenata" (1921) - CD "Futurism & Dada", SUBCD012-19 - trotz des revolutionären Materials eher brav. "Das Erwachen der Stadt" ist eine additive Folge halbminütiger Gehversuche mit "Geräuschtönern" (Hupen, Motoren usw.) und Umweltgeräuschen. Immerhin handelt es sich hier um den Anfang des Bruitismus (Geräuschkunst), der wichtige Entwicklungen nach sich zog: musique concrète, elektronische Musik, Klangflächenmusik u.ä.. In der "Serenata" machen sich auch erste Einflüsse des "Jazz" bemerkbar, der damals von Amerika nach Europa überschwappte. Der Versuch, Geräusch- und Tonmusik zu verbinden, wirkt noch recht unbeholfen. Allerdings ist die "Primitivität" auch gewollt, als Affront nämlich gegen die "gedankenschwere" Hochmusik der bürgerlichen Konzertsäle.

Das Umfeld für Mossolows Eisengießerei wird anhand der Materialien M 5-7 deutlich. Dabei kommen auch übergreifende gesellschaftliche und politische Implikationen zur Sprache, die das bisher im Unterricht Erarbeitete vertiefen.

2. stile barbaro

Als antiromantisch verstehen sich auch andere Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts, vor allem Strawinsky. Hört man den Anfang (Z. 18-21) von "Les augures printaniers" aus seinem Sacre (1913), so erscheint diese Musik viel „futuristischer“ als die Russolos, obwohl sie den umgekehrten Weg geht: Strawinsky versucht durch den kreativ-verfremdenden Rückgriff auf Tradition und das Wiedervergegenwärtigen archaischen Lebens einen neuen Weg in die Zukunft zu finden.

Über die Grundidee des Sacre sagt Strawinsky folgendes: "Als ich in St. Petersburg die letzten Seiten des "Feuervogel" niederschrieb, überkam mich eines Tages völlig unerwartet ... die Vision einer großen heidnischen Feier: alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen, dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. Das war das Thema von 'Sacre du Printemps'. Diese Vision bewegte mich sehr, und ich schrieb sie sogleich meinem Freund, dem Maler Nikolaus Roerich, der ein Kenner auf dem Gebiet heidnischer Beschwörung war. Er nahm meine Idee begeistert auf und wurde mein Mitarbeiter an diesem Werk. In Paris sprach ich darüber auch mit Diaghilew, der sich sofort in den Plan vertiefte..."

Der Jahrhundertskandal bei der Uraufführung 1913 in Paris markiert den Beginn der Moderne. Schüler können beim ersten Hören des Ausschnitts den Paradigmenbruch gut nachvollziehen. Die Umwertung bezieht sich auf fast alle Parameter der Musik:

- Instrumentation: Die Streicher (als bisherige 'Gefühlsinstrumente') übernehmen eine schlagzeugähnliche Funktion; die Bläser und die Schlaginstrumente werden 'aufgewertet'.
- Asymmetrie in Rhythmik und Periodik
- Reduktion der Melodik auf 3-5tönige Floskeln
- Reduktion der Harmonik auf ostinate Flächen
- Repetition statt Entwicklung
- Dissonante, fast geräuschhafte Klänge
- "Rohheit" des Ausdrucks

Anhand der Motivtabelle (M8), können diese Aussagen genauer belegt und neue gewonnen werden. Motiv 2 zeigt eine bitonale Mischung von Es7 und E (original: Fes). Alle Motive haben einen folkloristischen Touch.

Motiv 1: Es ist der Kern des Stückes. Es entspricht einem in Rußland weit verbreiteten Läutemotiv ("Melken"). Es wird dementsprechend ostinat wiederholt (dreitönige Leiermelodik).

Motiv 2: Die jungen Männer, die zu dieser Musik tanzen, sollen nach Aussage Strawinskys "... das Leben aus der Erde herausstampfen." Der kraftvolle Puls der Musik soll den Puls des Lebens in der Natur wecken. Die stampfenden Akkorde sind eine Verdichtung des Läutemotivs.

Motiv 3: Die Akkorde treten nun in gebrochener Form zu dem Läutemotiv hinzu.

Motiv 4: In der Mitte der Männer befindet sich eine uralte Frau. Sie steckt in einem Eichhörnchenpelz und läuft gebeugt über die Erde: Sie ist halb Mensch, halb Tier. Die Chromatik hat etwas Magisches an sich.

Motiv 5: Die Frau schlägt mit Zweigen (schnelle Figuren der Flöten).

- Motiv 6: Die alte Frau kennt die Geheimnisse der Natur. Sie ist eine Zauberin, eine Hexe. Sie lehrt die jungen Männer das Weissagen. Das wird durch eine "primitive" Viertonmelodik dargestellt, die ganz oder teilweise, aufwärts oder abwärts, in unregelmäßigen Abständen wiederholt wird. (Wiederholungen gehören immer zur Magie.)
- Motiv 7: Nun kommen vom Fluß her die jungen Mädchen hinzu. Sie bilden einen Kreis, der sich mit dem Kreis der jungen Männer vermischt. Wieder erklingt eine einfache Melodie (aus 5 Tönen), sie wirkt aber leichter, weniger brutal. Die Melodie der Mädchen wird öfters wiederholt. Die Musik kreist wieder in endlosen Wiederholungen. Sie wird dadurch zum Spiegel des Kreislaufs der Natur.
- Motiv 8: Gegen Schluß führt Strawinsky eine feierlich schreitende Melodie ein. Sie ist wieder aus nur wenigen (nämlich 4) Tönen formelhaft und unregelmäßig zusammengebastelt. Auch hierfür ist ein Läutemotiv – Glockenmusik war in Rußland die weitverbreitetste Musikform! - als Pendant angeführt, das Elmar Arro als „Glocken von Panikowitschi“ überliefert (Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, Wiesbaden 1977, S. 128).

Erweitern kann man das Verständnis, wenn man das Hören dieses Abschnitts ergänzt durch das Sehen einer Aufzeichnung der Ballettrealisation. Leider gibt es noch keine Wiederaufführung der Nijinsky-Choreographie von 1913. Allerdings kann eine an diese angelehnte Choreographie von Millicent Hodson ("D'après Nijinsky", WNET USA, Joffrey Ballet) weiterhelfen, aus der Ausschnitte in dem von arte ausgestrahlten Dokumentarfilm "Le Printemps Du Sacre. Choreographien und Choreographen" von Brigitte Hernandez und Jaques Malaterre (La Sept/arte 1993) zu sehen sind. Was Schülern dabei besonders auffällt, sind die ungewohnt "asymmetrischen" Körperhaltungen und die maskenhafte "Ausdruckslosigkeit" der Darstellung. Der Aspekt der Entindividualisierung wird so sehr deutlich. Die Bilder von der Nijinsky-Choreographie (M9) vermitteln davon einen Eindruck (Masken, Fußstellung).

Ein malerisches Pendant zu Strawinskys Sacre ist das Bild "Les Demoiselles d'Avignon" (1907) von Picasso (M10). Der Text von Rosenblum (M11) rückt in der Parallelisierung von Musik und Malerei sehr wichtige Kompositionsverfahren und Wahrnehmungs- bzw. Deutungskategorien ins Blickfeld.

Den Zusammenhang zwischen dem Barbarismus und den kubistischen Kompositionsverfahren macht der Text von Scherliess (M12) sehr anschaulich, vor allem in der Schilderung des musikalischen "Initiationserlebnisses" des jungen Strawinsky.

Die grafische Strukturdarstellung der Abschnitte 18-21 (M13) dient der Veranschaulichung: Mit ihrer Hilfe lassen sich die Aussagen von Scherliess über mechanische Verfahren und Schablonenform besser verstehen als über die Partitur. Ein Schüler beschrieb das einmal sehr plastisch so: „Die Form sieht aus, als ob sie mit Stempeln erzeugt sei.“ In diesem Werk Strawinskys liegen die Ursprünge der montierten Form, die den Schülern aktuell bei den Loops der Techno-Musik oder beim 'Zusammenbasteln' von Musikstücken am Computer begegnet. Vergleicht man allerdings Strawinskys Verfahren direkt mit Technomusik, etwa mit dem Technohit "Music instructor" (M14), dann werden doch Unterschiede deutlich: Strawinskys Montageverfahren ist komplexer, 'lebendiger', weniger schematisch. Interessant war bei der Behandlung dieser Frage im Unterricht ein aktueller Text aus dem Internet (M15).

3. Das Parodieverfahren in Strawinskys "Marsch"

Die Verfahren der Montage hat Strawinsky zum ersten Mal ganz konsequent in der "Geschichte vom Soldaten" (1917) angewandt. Neu gegenüber dem Sacre ist, daß gängige Vorbilder 'parodiert' werden. Der Begriff Parodie ist hier nicht im negativen Sinne - etwa als herabsetzende Karikatur – verstanden, sondern positiv als Bearbeitung oder Umarbeitung von Modellen, in dem Sinne also, wie man von Parodiemessen der alten Niederländer spricht. Im Unterschied zum neoklassizistischen Pulcinella-Ballett (1918), in dem Originalstücke (Pseudo-)Pergolesis adaptiert werden, 'porträtiert' Strawinsky in der "Geschichte vom Soldaten" 'niedere' Musizierotypen (Marsch, Tango, Walzer usw.) Das Verfahren erschließt sich den Schülern am besten über einen direkten Vergleich (M16) mit einem 'normalen' Marsch (Josef Franz Wagner: "Unter dem Doppeladler").

Bei Strawinsky finden sich alle Ingredienzien des 'normalen' Marsches:

- Fanfarenrhythmus (Tonrepetition im anapästischen Rhythmus), 'Geschmetter'
- Dreiklangsfanfaren
- punktierter Marschrhythmus
- Hmta-Begleitung (pendelnde Quart bzw. Quint als Baßfundament der nachschlagenden Akkorde)
- Wechsel von Skalen- und Dreiklangsmelodik

Doch bei der Organisation des Materials gibt es große Unterschiede:

Der Ablauf im Doppeladlermarsch ist regelmäßig, die Elemente passen sich dem durchgehenden Takt an, die Motive wechseln im 2-Taktrhythmus (a: T1-2, b: T. 3-4, a: T. 5-6, b': T. 7-8) und summieren sich zu einer korrekten Periode mit 4taktigem Vorder- und 4taktigem Nachsatz. Dabei suggeriert die Übernahme eines Elements aus a in T. 6 (punktierte Skalenmelodik) einen organischen Zusammenhang. Kongruent zum periodischen Aufbau verhält sich

auch die Harmonik (G7 – C – G7 – C - G7 – C – G - D- G). Einspielungen des Stückes verstärken den Eindruck eines organischen Ablaufs durch eine Dynamikkurve (cresc., decresc.). Der Hörer findet sich gut zurecht, vor allem da dieser 1. Teil sofort wörtlich wiederholt wird. Hörerwartungen werden aufgrund der weitgehenden Erfüllung von Schemata in der Regel bestätigt.

Bei Strawinsky ist alles verfremdet:

Regelmäßige Taktgruppen und wörtliche Wiederholungen gibt es nicht. Die Melodik ist gegenüber dem Takt verschoben. (Bei Durchsicht der Strawinsky-Partitur zeigt sich, daß der Baß stur am 2/4-Takt festhält, die anderen Stimmen aber Taktwechsel (Polymetrik) aufweisen (In M16 ist der besseren Vergleichbarkeit wegen ein durchgehender 2/4-Takt notiert). Auch die tonale Einheit ist aufgegeben: Die Begleitung steht in G-Dur, die Melodie (am Anfang) in A-Dur (Polytonalität). Gleich der Anfang zeigt gegenüber der 'zurückkomponierten' Normalversion (vgl. M 17) in der Verschränkung der Tonarten F-Dur, Des-Dur und E-Dur das Ausmaß der Deformation. Eine harmonische Entwicklung findet nicht statt: Alle Elemente werden in die stehende G-Fläche des Basses eingeblendet. Motivische Beziehungen sind sehr stark vorhanden, aber sehr mehrdeutig, versteckt bzw. verbogen. Das zweitaktige Anfangsmotiv spiegelt sich in vielfältiger Form in den Takten 5-12: Andeutungen von Umkehrung, Krebs und Wiederholungen lassen sich ausmachen, aber keine klare Abbildung. Die letzten 8 Töne stellen eine diastematisch genaue Wiederholung des Anfangsmotivs auf der Untersekund dar (statt e-d-cis... nun d-cis-h...), diese 'Wiederholung' ist aber aufgrund der rhythmischen Deformation und der Verschiebung im Taktgefüge nicht mehr als solche direkt zu erkennen (M 18). Wie im Sacre tritt also auch hier an die Stelle organischer Entwicklung eine kubistische Fragmentierungs- und Montagetechnik. Der 'normale' Marsch wird sozusagen auseinandergeschnitten, und aus den Elementen-Schnipseln neu zusammengesetzt.

Interessant wird die Diskussion, wenn man die beiden Stücke in ihrer ganzen Länge hört und die Formgestaltung vergleicht. Es fällt auf, daß beim Doppeladlermarsch die Form eigentlich viel stärker baukastenmäßig zusammengesetzt ist (AABB – Trio – AABB). Die einzelnen Teile sind sehr unterschiedlich, erkennbare innere Beziehungen sind nicht evident. Demgegenüber wirkt – entgegen dem Eindruck, der bei der Detailanalyse entsteht – Strawinskys Marsch viel einheitlicher. Auf einer höheren Ebene wirkt Strawinskys Werk organischer, zusammenhängender.

Diese ästhetische Reflexion gewinnt an Klarheit und Überzeugungskraft, wenn man sie parallelisiert mit vergleichbaren Porträtbildern (M19, M20). (Die Stücke der "Geschichte vom Soldaten" kann man ja auch als 'Porträts' von Tanztypen auffassen.)

Alle Beobachtungen an der Musik lassen sich übertragen. Die scheinbare Natürlichkeit und 'Menschlichkeit' des Porträts von 1823 verliert bei längerem Vergleich mit Picassos Porträt. Die Schüler kommen nach einiger Zeit darauf, daß Picasso trotz (oder gerade wegen) der Zusammensetzung aus (wenigen) geometrischen Figuren nicht zerstückelter, sondern einheitlicher wirkt. Die dargestellte Person erscheint als charakteristischer und auch ausdrucksstärker als die quasi photographische Abbildung auf dem älteren Porträt. (Die aufkommende Photographie gab den Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts eben eine neue Aufgabe). Im Zusammenhang damit wird – auch gegen Strawinskys dezidierten Standpunkt - zu problematisieren sein, ob wirklich durch Montageverfahren der Ausdruck aus der Musik vertrieben wird.

Was die Schüler bei dem Vergleich nach einiger Zeit auch entdecken, ist die Wirkung der erschwerten Wahrnehmung. Man lernt neu und intensiver sehen bzw. hören. Bei dem alten Porträt meint man weniger genau hinsehen zu müssen, man kann es schneller 'abhaken'. Das gleiche gilt für den Hörvorgang beim normalen Marsch. Die Verfremdungstechnik bricht die automatisierte Wahrnehmung auf. Daß das damals – nicht zuletzt angesichts der überdimensional wachsenden Dominanz tradierter Werke - auch so intendiert war, belegt der Text von Viktor Sklovsky (M21).

Fragmentierung und Montage stehen im Zusammenhang mit einem neuen Denken. Die Welt in ihrer Komplexität erscheint nicht mehr als von einem Punkt aus erklärbar. Bei Sigmund Freud wird die Psyche als ein Spielplatz vielfältiger Strebungen und Vernetzungen verstanden. Selbst in den Naturwissenschaften stehen in unserem Jahrhundert konkurrierende Erklärungsmodelle nebeneinander. Der moderne Gedanke der Vernetzung ist im Kubismus zum ersten Mal vorgedacht: die Zentralperspektive wird durch Mehrfachansichten ersetzt.

Wie 'modern' diese kubistischen Verfahren sind, zeigt das Gedicht "Gewebeprobe" von Thomas Kling aus dem Jahre 1994 (M22).

Das Gedicht zeigt viele Parallelen zum Strawinsky-Marsch. Es gibt kein durchgehendes Metrik- und Reimschema, stattdessen unregelmäßige Zeilen mit Zeilenbrüchen mitten im Wort. Der normale Sprachgebrauch wird deformiert in Rechtschreibung und Lautung der Wörter. Die weitgehende Zerstörung des normalen Satzdukus erschwert die Wahrnehmung logischer Zuordnungen. Inhaltlich artikuliert das Gedicht ein quasi kubistisches Verständnis des Text-Gewebes. Die von einem zentralen Punkt aus hergestellte Einheit, „begreifbare“, „bezifferbare“, „Anordnung“ und Gültigkeit ist weitgehend aufgebrochen durch „überlöschte Blöcke“, „Naheinstellungen“ usw. Man kann den Text fast wie eine Erläuterung Strawinskyscher Verfahren lesen, ohne ihm damit allerdings in seiner Komplexität gerecht zu

werden. Im gegebenen Zusammenhang belegt er aber die nachhaltige Wirksamkeit der in der Umbruchzeit des beginnenden Jahrhunderts entwickelten neuen Vorstellungen und künstlerischen Mittel.

Der Begriff "Naheinstellung" spielt auf die das 20. Jahrhundert beherrschende neue Kunstform des Films an. Dieser hat sich nicht zufällig parallel zum Kubismus entwickelt, bezieht er doch seine Wirksamkeit eben nicht aus der Totaleinstellung, sondern aus der Schnitttechnik, Überblendung und Montage. 1903 entstand Porters Film "The Great Train Robbery", in dem zum ersten Mal Szenen zusammengeschnitten wurden, die an verschiedenen Orten und zu verschiedener Zeit aufgenommen worden waren. Die Zelluloidstücke wurden so zusammengefügt, daß durch die wechselnden Perspektiven und deren rhythmische Anordnung eine stark suggestive Wirkung entstand. Vor allem in den von Jugendlichen so stark rezipierten Videoclips spielen solche Montageverfahren eine große Rolle. Selbst in filmische Aufzeichnungen klassischer Musik haben sie Eingang gefunden. Ein schönes Beispiel stellt die VHS-Aufzeichnung von Schuberts Streichquartett Nr. 14 ("Der Tod und das Mädchen") mit dem Alban Berg Quartett (EMI 4 91791 3-760,1997) dar, speziell die 1. Variation im zweiten Satz. Statt der Totaleinstellung stehen im Zentrum die Saiten des Cellos und die pizzicato spielende Hand. In diese 'Grundierung' hinein werden Detailausschnitte der Aktionen der anderen Instrumente eingeblendet. Verblüffend sind Parallelen zu Max Oppenheimers Bild "Das Klinger Quartett" von 1916 (M23):

Das In- und Übereinanderschieben der Instrumente in einem engen Detailausschnitt verkörpert die komplexe Verzahnung der Musik sowie die Konzentration auf diese (Im Zentrum stehen die Notenblätter!). Die Deformation der einzelnen Elemente (z. B. der Finger) suggeriert die Intensität des Geschehens.

Wichtig ist es – mit Blick auf die Rezeption der Musik, bei der solche 'Abweichungen' nicht so akzeptiert werden wie im visuellen Bereich –, mit den Schülern herauszuarbeiten, daß Deformationen und Montagen nicht (nur) in 'schräger' Absicht vorgenommen werden, sondern eine ästhetische Funktion haben. Es kann nicht schaden, sich daraufhin auch einmal ein 'altes' Bild, etwa Grünewalds Kreuzigungsdarstellung (Isenheimer Altar, 1512), anzuschauen: Aus anderen Zusammenhängen in die Szene 'hinmeimontiert' sind dort Johannes der Täufer, der zur Zeit des Geschehens schon tot war, und das Opferlamm, dessen Herzblut sich in den Kelch ergießt. Sinn erhält diese Konstruktion durch die Intention der Vergegenwärtigung eines theologischen Gehalts. Die 'unnatürlichen' Deformationen (Kleinheit der Büsserin Maria Magdalena, überlanger Zeigefinger des Täufers, Leichenfarbe der Maria) dienen – wie in Oppenheimers Bild – der Verdeutlichung bestimmter Aspekte und der suggestiven Wirkung.

Die Frage, wie Strawinskys Marsch zu deuten ist, bekommt durch diese Vergleiche mit anderen Künsten schärfere Konturen. Dennoch läßt sich nicht eindeutig entscheiden, ob neben der rein ästhetischen Intention ("neues Verfahren zur Herstellung von Kunst", "Porträt des Marsches an sich", "Auflösung der militärischen Form beim 'Marsch' in den Urlaub") auch andere Aussageabsichten dahinterstehen.

Eine fast kritische Akzentuierung erfährt das Stück in dem Zeichentrickfilm „Die Geschichte vom Soldaten“ von Richard Blechman (Saito Festival Matsumoto, Japan). Hier wird dem Eingangs-Marsch eine Exerzierübung vorgeschaltet, die die Entindividualisierung, Gleichschaltung und 'Uniformierung' des Soldaten zeigt. Der Film zeigt dann, wie im Urlaub die Figur des marschierenden Soldat immer stärker verfremdet und in abstrakt-geometrische (kubistische) Fragmente aufgelöst wird, bevor sie in organischen Formen aus dem Wasser neu entsteht.

Das skizzierte Unterrichtsmodell kann seinerseits als Horizont dienen für die Beschäftigung mit Saties "Embryons dessecchés" (1913) und/oder mit der Brecht-Weillschen "Dreigroschenoper" (1928). Satie hebt sich bei aller Nähe der Verfahren intentional deutlich von Strawinsky ab durch seine Vorliebe für Satire, Karikatur und Ulk. Die Brechtsche Theorie vom epischen Theater (von der "Trennung der Elemente" u. ä.) kann rückwirkend den gedanklichen Horizont für das Verständnis der oben skizzierten Verfahren erweitern. Ein Vergleich des Strawinsky-Marsches mit dem "Kanonensong" Weills offenbart andererseits eine große Diskrepanz zwischen Strawinskys formästhetischer Ausrichtung und Weills funktional-politisch sich verstehender Musik.

Materialien:

M1

Mascagni: *Cavalleria rusticana*, Einleitung, 1890

Bevor der junge Sizilianer Turiddu sein Heimatdorf verließ, um seinen Militärdienst zu leisten, hatte er dem Mädchen Lola die Ehe versprochen. Während seiner Abwesenheit heiratete Lola jedoch den Fuhrmann Alfio. Aus Rache und gekränkter Eitelkeit bandelte Turiddu nach seiner Rückkehr mit der Bäuerin Santuzza an. Die häufige Abwesenheit Alfios begünstigte eine erneute Annäherung Lola. Turiddu bringt Lola an einem Ostersonntag vor Tagesanbruch ein leidenschaftliches Ständchen:

<p>TURIDDU <i>(a sipario calato)</i> O Lola ch'hai di latti la cammisa Si bianca e russa comu la cirasa, Quannu t'affacci fai la vacca a risa, Biato cui ti dà lu primu vasu! Ntra la porta tua lu sangu è sparsu, Ma nun me mporta si ce muoru accisu E s'iddu muoru e vaju'n paradisu Si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu. Ah!</p>	<p>TURIDDU <i>(hinter dem Vorhang)</i> O Lola, rosengleich blühn deine Wangen, rot wie Kirschen leuchten deine Lippen; wer dir vom Mund Küsse darf nippen, trägt nach dem Paradiese kein Verlangen. Wohl steht vor deiner Tür ein warnendes Mal, dennoch, ach, lieb ich dich zu meiner Qual, und ohne Zaudern eilt' ich zur Hölle, fänd ich im Paradies nicht dein holdes Antlitz. Ah!</p>
--	--

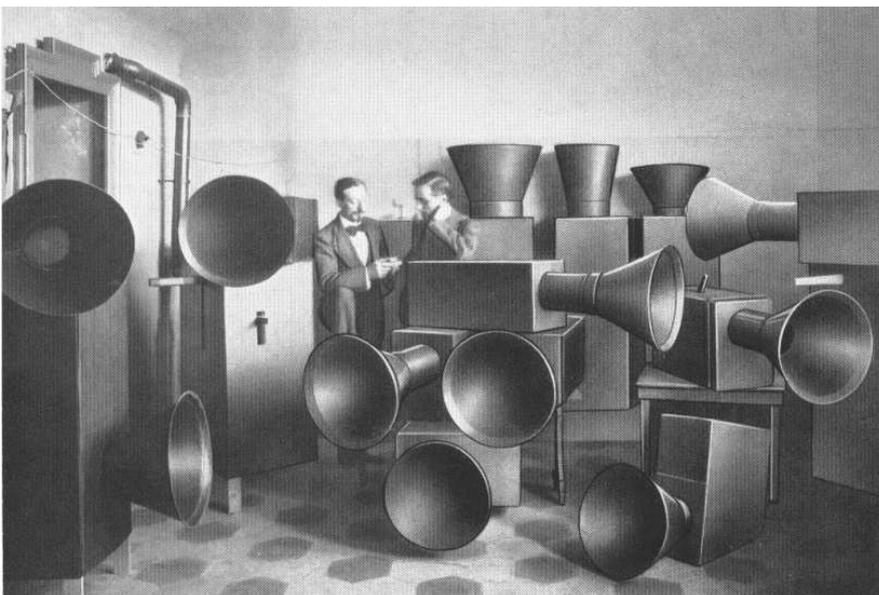
Mossolow: *Zavod (Die Eisengießerei)*, op. 19, 1926/28

Das Stück wurde im Auftrag des Bolschoitheaters in Moskau als Ballett geschrieben.

Verismo

Angeregt vom französischen Naturalismus und in Reaktion auf Klassizismus und Romantik bildete sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Literatur heraus, die sich verstärkt den sozialen Problemen der Gegenwart zuzuwenden suchte. Die Anhänger des so genannten Verismo (vero: wahr, echt) plädierten für die Verwendung der Alltagssprache, einen einfachen Stil und eine Thematik, die sich den sichtbaren Gegebenheiten verschreiben sollte. Somit gab der Verismus der mundartlichen Dichtung einen neuen Impuls. Auch in der italienischen Oper setzte sich als Gegenbewegung zu den Wagner-Opern seit 1890 der Verismo durch. Als erste veristische Oper entstand *Cavalleria rusticana* (1890) von Pietro Mascagni (1863-1945). Mit diesem Werk wollte er der romantischen Oper eine menschlich leidenschaftliche, zeitnahe Bühnendramatik entgegenstellen. Mascagnis Erfolg mit dem Verismo beeinflusste die italienischen Komponisten Ruggiero Leoncavallo und Giacomo Puccini.

M2



intonarumori (Geräuschtöner), Luigi Russolo und Ugo Piatti

intonarumori (Geräuschtöner). Luigi Russolo und Ugo Piatti

M3

Partitur für »intonarumori« (Russolos »Erwachen der Stadt«), 1913

Partitur für "intonarumori" (Russolos "Erwachen der Stadt"), 1913

M4

F. T. Marinetti:

"Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag. Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake. (...)

Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein.(...) Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben.

Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen. Wir wollen den Krieg verherrlichen - die einzige Hygiene der Welt -, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören (...)"

Manifest des Futurismus, 1909. Zit. nach: Umbro Apollonio: Der Futurismus, Köln 1972, S. 31f.

M5



Umberto Boccioni: Karikatur einer Futuristenveranstaltung in Mailand, 1911 (Neues Hdb.d.Mw., Bd.7, S. 99)

Umberto Boccioni: Karikatur einer Futuristenveranstaltung in Mailand 1911

M6

Hermann Danuser:

"Die lebenspraktische Orientierung der Avantgardebewegungen hatte zur Folge, daß sich das Interesse vom Artefakt auf die künstlerische Aktion verschob... Sobald Kunst weniger geschaffen als gelebt wurde, breitete sich eine artistische Praxis nach Art der >performances<, von ästhetischen Handlungen aus, die in den Lebensprozeß eingebettet waren und in diesen verändernd eingriffen - im Gegensatz zur traditionellen >poiesis<, die in einem - dem Leben entrückten - Kunstgebilde verschwindet. Unter dem Gesichtspunkt einer werkorientierten Kunstgeschichtsschreibung sind die meisten dieser >performances<, als Aktionen des Lebens, irrelevant. Da sich jedoch die Produktion experimenteller >Kunst< - worin die Kategorie des >Werkorganismus< als ästhetisch zusammenhängende Sinnstiftung durch das Prinzip des Heterogenes verbindenden Collage ersetzt wurde - keinem historischen Zufall verdankte, sondern im Gegenteil eine begründete Reaktion auf die Traditionskrise sowohl der künstlerischen Moderne als auch von Kunst und Kultur überhaupt darstellte, wäre es wenig sinnvoll, die Avantgardebewegungen mit jenen Kriterien darzustellen, gegen die sie sich direkt gerichtet hatten. ..

"Die Öffnung zur Arbeits-, Maschinen- und Kriegswelt, die im italienischen Futurismus aus einem vitalistischen Irrationalismus resultierte, wurde im russischen Futurismus politisch begründet. Hier galt sie als Weg, um durch die Überwindung der feudalen beziehungsweise bürgerlichen Kunst, die einen Abstand von der Alltagsprosa voraussetzte, die revolutionären Lebensperspektiven zu vertiefen und die Revolution durch einen analogen kulturellen und sozialen Umschwung zu festigen und zu rechtfertigen. Da gemäß der Marxschen Theorie nach der Revolutionierung der Produktionsverhältnisse die modernen Produktionsmittel nicht beseitigt, sondern neu genutzt werden sollten, wurden zwecks Glorifizierung der proletarischen Arbeit >Maschinenkonzerte< veranstaltet, in denen Motoren, Turbinen, Hupen zu einem prosaischen Geräuschinstrumentarium vereinigt wurden. Einen Höhepunkt dieser Bestrebungen bildete die >Sinfonie der Arbeit<, die anlässlich der Revolutionsfeierlichkeiten 1922 in Baku aufgeführt wurde: Artillerie, Flugzeuge, Maschinengewehre, Nebelhörner der Kaspischen Flotte, ferner Fabriksirenen und im Freien versammelte Massenchöre wurden zu einer riesigen Demonstration aufgeboten, deren Verlauf Dirigenten von Häuserdächern aus mit Signalflaggen regelten."

Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, S. 98ff.

M7

Karl Mannheim (1929):

"Dieser Prozeß der völligen Destruktion aller spirituellen Elemente, des Utopischen und des Ideologischen zugleich, findet seine Parallele in unseren neuesten Lebensformen und in den diesen entsprechenden Richtungen der Kunst. Muß denn das Verschwinden des Humanitären aus der Kunst, die in Erotik und Baukunst durchbrechende 'Sachlichkeit', das Hervorbrechen der Triebstrukturen im Sport nicht als Symptom gewertet werden für den immer weiteren Rückzug des Utopischen und Ideologischen aus dem Bewußtsein der in die Gegenwart hineinwachsenden Schichten?"

Zit. nach. Musikforschung 1976, S. 152

M8

Strawinsky: Sacre 18-36, Motivtabelle

1

2

3

4

5

6

7

8

Kirchenglocken von Panikowitschi

1

2

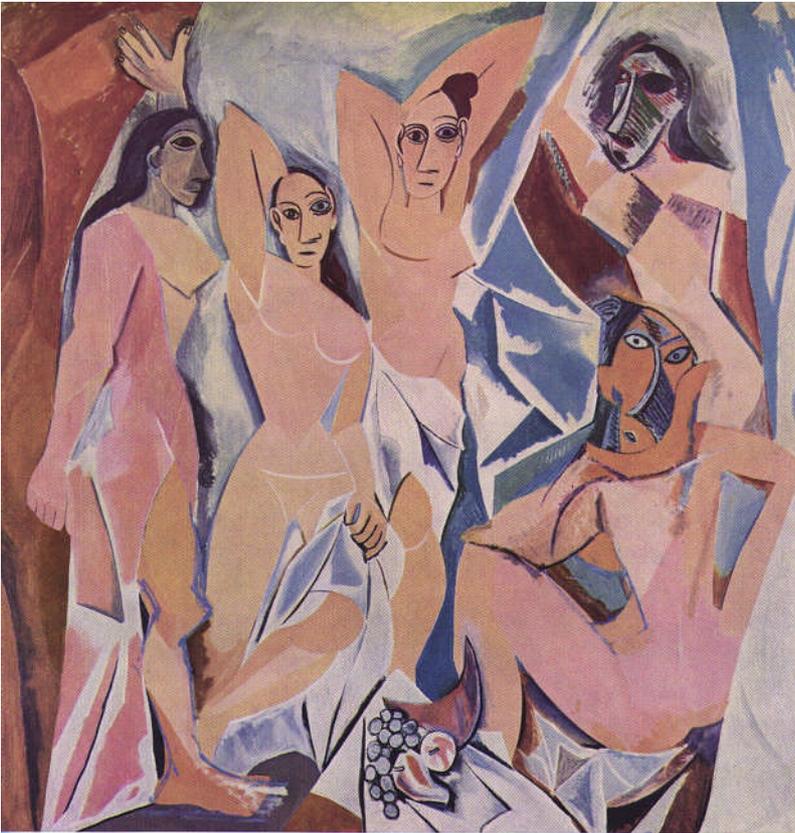
Strawinsky: Sacre 18-36, Motivtabelle

M9



Nijinskys Choreographie

M10



Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger (O.J. Version O) (1907)

Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger (O.J. Version O) (1907)

M11

Robert Rosenblum:

"An die Stelle früherer perspektivischer Systeme, die den genauen Ort deutlich unterschiedener Dinge in einer vorgetäuschten Tiefe bestimmten, setzte der Kubismus ein unsicheres Gefüge zerstückelter Flächen in unbestimmter räumlicher Lage. Im Gegensatz zu der Annahme, daß ein Kunstwerk die Fiktion einer jenseits von ihm liegenden Realität sei, nahm der Kubismus das Kunstwerk als eine Realität, die den Vorgang wiedergibt, durch den Natur zur Kunst wird.

... die Demoiselles beschwören noch ferner liegende, antike, vorchristliche Welten herauf - zuerst jene hellenistischen Venus- und Viktoriadarstellungen, die sich wie die drei Aktfiguren auf der linken Seite aus ihren Gewändern schälen; und dann, bei weitem urtümlicher und fremder, die ungeschlachten, kantig gehobelten Formen der heidnischen iberischen Kunst; und schließlich kommt dieser Atavismus in den beiden rechten Figuren zu etwas ganz Entlegenem und Primitivem, zu den erschreckenden Ritualmasken der afrikanischen Negerkunst.

Die unmittelbare Wirkung liegt bei den Demoiselles in einer barbarischen dissonanten Kraft, und das Erregte und Wilde hat nicht nur in solchen Ausbrüchen vitaler Energie wie in Matisse's Werk von 1905-09 eine Parallele, sondern auch in der zeitgenössischen Musik des folgenden Jahrzehnts. Das beweisen schon die Titel von Werken wie Bartóks *Allegro Barbaro* (1910), Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (1912-13) oder Prokofieffs *Skythische Suite* (1914-16). Die Demoiselles treiben die Ehrfurcht, die das neunzehnte Jahrhundert in zunehmendem Maße vor dem Primitiven empfand, zu einem Höhepunkt, nachdem schon Ingres sich für die linearen Stilisierungen früher griechischer Vasenmalerei und für die italienischen Primitiven begeistert und Gauguin die europäische Lebensordnung zugunsten der einfachen Wahrheiten in Kunst und Leben der Südsee abgelehnt hatte...

Zu Beginn des Jahres 1910, als Picasso dem Impuls zu einer immer stärkeren Zerlegung der Massen in Fragmente und einem konsequenter ausgerichteten Vokabular von Bogen und Winkeln folgte, wurde selbst die menschliche Gestalt mit einer Folgerichtigkeit behandelt, die schließlich das Organische und das Anorganische miteinander verschmelzen ließ...

Diese mehrschichtige Welt, die Zergliederung und Zusammenhanglosigkeit im Werke Picassos und Braques, hat enge Parallelen in anderen Künsten. Zum Beispiel weist ihr beinahe genauer Zeitgenosse Igor Strawinsky in den Jahren nach 1910 den neuen Weg zu einer Musikstruktur, die man kubistisch nennen könnte. Die melodische Linie wird bei ihm oft - besonders im *Le Sacre du Printemps* (1912-13) - durch rhythmische Muster zu fragmentarischen Motiven aufgespalten, die ebenso abgehackt und gegeneinander verschoben sind wie die winkligen Flächen der kubistischen Bilder, und einem Gefühl für flüssige zeitliche Abfolge genauso destruktiv gegenüberstehen. Ähnlich liefern Strawinskys Experimente mit der Polytonalität in Petruschka (1911), wo zwei verschiedene Tonarten - bei diesem oft zitierten Beispiel C- und F-Dur - gleichzeitig erklingen, starke Analogien zu jenen Mehrfach-Ansichten, die uns die Möglichkeit einer absoluten Bestimmung des Kunstwerks nehmen. In der Literatur führen James Joyce und Virginia Woolf - auch sie beide gleichaltrig mit Picasso und Braque - mit Romanen wie *Ulysses* (zwischen 1914 und 1921 entstanden) und *Mrs. Dalloway* (1925) kubistische Techniken ein. In beiden Werken ist der erzählerische Ablauf auf die Ereignisse eines Tages begrenzt, doch wie bei einem kubistischen Gemälde werden diese Ereignisse zeitlich und räumlich in Fragmente zerlegt und in einer Komplexität vielfältiger Erlebnisse und Ausdeutungen, die das simultane und widerspruchsvolle Gewebe der Realität hervorrufen, wieder zusammengesetzt..."

Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960 S. 9-57)

M12

Volker Scherliess:

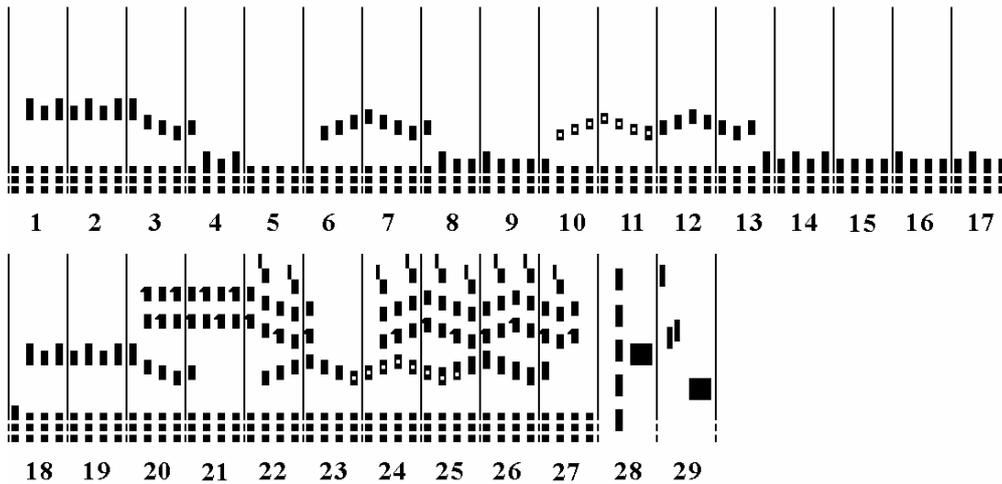
"Die Ursprünge solchen unorganischen Bauens ließen sich bereits im Volksgesang annehmen: Er war sprachgezeugt, d. h. vor allem durch den tonischen Vers geprägt, und er war in seiner musikalischen Anlage instabil, d. h. offen, weiterdrängend; darin dürfte die Tendenz zu Motivreihungen liegen, damit zu Ostinatobildungen, die sowohl statisch im Sinne von Flächigkeit als auch dynamisch als Steigerung wirken. Daneben wären natürlich auch die Volkstänze (die übrigens nicht immer rein instrumental, sondern vielfach mit Gesang durchsetzt waren - noch bei Borodin ist ja der Chor beteiligt) als Quelle zu nennen. Erinnern wir uns an den Anfang von Strawinskys *Chroniques de ma vie*. >Einer der ersten klanglichen Eindrücke, dessen ich mich entsinne<, so schreibt er, sei der Gesang eines alten Bauern gewesen: >Sein Lied bestand aus zwei Silben, es waren die einzigen, die er aussprechen konnte. Sie hatten keinen Sinn, aber er stieß sie, mit großer Geschwindigkeit abwechselnd, unglaublich geschickt hervor. Dieses Geleier begleitete er auf folgende Weise: er drückte die rechte Handfläche gegen die linke Achselhöhle und bewegte den linken Arm sehr schnell auf und nieder. Dadurch brachte er unter seinem Hemd in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als 'Schmatzen' bezeichnen könnte. Mir bereitete das ein tolles Vergnügen, und zu Hause angekommen, versuchte ich mit großem Eifer, diese Musik nachzuahmen.< Bezeichnend genug: so wie die frühesten musikalischen Erlebnisse des Thomas Mannschen Adrian Leverkühn im gemeinsamen Kanonsingen bestanden, ist es hier - und es hat nicht weniger programmatischen Charakter - die begeisternde Wirkung zweier gegeneinandergesetzter Ostinati, die das Leben eines Komponisten als musikalisches Urerlebnis bestimmen sollte. In der Tat: nimmt man die Musik des Bauern - rhythmisches Continuum, kombiniert mit einer stereotypen, unregelmäßig wiederholten melodischen Floskel -, so hat man Strawinsky in nuce."

"... ein mechanisches Verfahren; nicht willkürlich, sondern begründbar; aber nicht zwingend - es hätte auch ganz anders gemacht werden können. Keine unumstößliche Forderung von außen (durch ein vorgegebenes Formschema oder eine notwendige Motivbeantwortung o. ä.), sondern eine selbstgewählte Methode. Im Verhältnis der Einzelteile bleibt vieles austauschbar, und die klingende Erscheinung ist letztlich das Ergebnis wechselnder Zuordnung. Wir nennen dieses Verfahren >Schablonentechnik<,....: Verschiedene klingende Schablonen (d. h., dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, vorgeformte Elemente, von unterschiedlichstem Inhalt) werden hintereinander, übereinander, parallel und versetzt gebracht. Eine Technik der Komposition, ein Verfahren zur Synthese - und es enthält zugleich die formale Analyse. Daß die mechanische Prozedur, wie in unserem Beispiel, mit der Akribie eines Räderwerks vorgenommen wird, ist nicht selbstverständlich; häufig fehlt ein Glied des Zahnrades, oder es rastet aus und tritt wiederholend auf der Stelle, so daß eine Unregelmäßigkeit des Ablaufs entsteht (zum Begriff >demolierte Mechanik< vgl. das entsprechende Kapitel bei Hirsbrunner)."

Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, S. 95f. und 99f.

M13

Igor Strawinsky: Sacre, Z. 18 - 21



Strawinsky: Sacre 18-21, grafische Strukturdarstellung

M14

Music Instructor (Instrumental Dance Mix) P 1995 Akropolis (EMI)

Music Instructor (Instrumental Dance Mix), 1995, Akropolis (EMI)

M15

Zwischen Atavismus und Futurismus

Versuch einer Phänomenologie des Techno / Von Felix Wiesler

Techno ist ohne Zweifel *die* Neuerung in der Popmusik der neunziger Jahre gewesen. Was Mitte der Achtziger mit Kraftwerk begann, hat in den Love-Parades, Goa- und Flughafen-Raves seinen Höhepunkt gehabt. Eine Jugendbewegung wie andere? Eine weitere Perle an der endlosen Kette der Popmusikgeschichte?

Nein - beim Techno scheint doch einiges anders gelaufen zu sein: Mit keiner anderen Jugendmusik ging eine solch unpolitische Haltung einher - nicht mit dem Jazz, nicht mit dem Rock 'n' Roll, nicht mit dem Beat, ja selbst der Punk hatte mit seiner "Null Bock"-Message wenigstens etwas zu sagen. Techno hat keine Message, sondern nur Form. Und diese scheint den Ravern einiges zu sagen zu haben.

Und noch etwas ist anders: Bisher hat sich die ältere Generation über die neue Musik aufgeregt, sie verteufelt. Über Techno haben alle nur den Kopf geschüttelt. Bepop konnte man offenbar für "Urwaldmusik" halten, Rock 'n' Roll als Gefahr für die Jugend sehen, Punk konnte man barbarisch finden - Techno kann man einfach nicht verstehen.

Keine andere Jugendmusik hat so einen großen Bruch mit der Tradition vollzogen, wie Techno. Bisher ließ sich eine Linie vom Blues, Rythm & Blues, Rock 'n' Roll, Soul, Beat, Rock, Hardrock, Heavy Metal, Punk bis zum Hardcore ziehen. Aber Techno?

Techno hat mit all dem gar nichts mehr gemein: nicht die Instrumente, nicht die rhythmische Struktur, nicht die Harmonien, nicht die Melodie. Techno hat bei null angefangen.

Erstaunlicherweise fallen dabei zwei Tendenzen zusammen: der hyperreale Alles-ist-möglich-Futurismus und ein aufklärungsdiagnostischer Rückgriff auf die archaische Musikform der rhythmischen Kollektiv-Ekstase. Es ist geradezu paradox, daß die Musik, die einerseits Modernität und technischen Futurismus propagiert (sich selbst ja "techno" nennt) mit dieser Computermusik uralte Kultformen wiederbelebt. Die kalte, gefühllose Technik wird umgedeutet als Möglichkeit zur Ekstase, Technik als Ausstiegchance aus der ungemütlichen Wirklichkeit der Technik!

Natürlich gibt es nicht nur den ekstatischen Techno der Raves, sondern auch "Ambiance", sphärenklingende Klangräume ohne Anfang und Ende. Doch hier ist die Sachlage nicht weniger paradox: Die Technik, von der vorhergehenden Generation fälschlicherweise als Entfremdungsförderer und kalt-rationalistischer Kreativitätskiller mißinterpretiert, wird hier zum Wolkenmeer, in dem die Phantasie erst richtig fliegen lernt. Anstatt dem von vielen vorausgesagten (oder doch zumindest erhofften) Sturm auf die Maschinen und Computer machen die Nichten und Neffen der Günther-Anders-Generation plötzlich das Gegenteil: sie schreien nach Technik, ja sie unterwerfen sich begeistert dem Rhythmus der (Musik-)Maschinen. Wer kann sich da wundern, daß den Alten die Haare zu Berge stehen angesichts einer Generation, der jedweder theoretische Überbau ein Graus ist. Ihre Kinder schreien nicht mehr nach Freiheit *von* Technik, sie suchen Freiheit *durch* Technik: im Kontrollverlust, im "Abheben", im "Nicht mehr bei sich sein", im musikalischen Rausch.

Ähnliches gilt übrigens für das Verhältnis zur Chemie-Industrie. Während die Generation der birkenbestockten und in gewaltfrei gehäkelten Wollpullis (von glücklichen Schafen!) eingepackten Müslis sich jede Anreicherung ihrer Nahrung durch Chemie verbeten haben, futtert die Techno-Generation Pillen. Die Umwertung aller Werte.

Politik ist bei Techno mega-out. Man versuche sich ein Techno-Stück mit politischem Inhalt vorzustellen. Unmöglich. Ekstase oder Träumerei vertragen sich nicht mit Reflexion. In der neuen Unübersichtlichkeit nach dem Ende der Ideologien weiß sowieso keiner, was er politisch sagen soll. Die großen Fragen sind (scheinbar?) vorbei, die Grünen bürgerlich, und die realen Verwaltungsproblemen sollen die Berufspolitiker gefälligst selber lösen. Der Tanz auf dem global-sozialen und ökologischen Vulkan verträgt keine Zwischenpausen - im Gegenteil: immer schneller muß man dem Fin-de-siècle-Fest hinterher jetten. Zum Rave nach Goa, zu alten Maya-Tempeln, oder wo sonst gerade geraved wird.

Doch gehen wir noch einmal einen Schritt zurück: Was läßt sich über die Musik als solches, außerhalb des Kontexts, sagen?

Techno weist drei wesentliche Merkmale auf: 1. Kaum Sprache, 2. Kaum Melodie, 3. Die totale Dominanz des Rhythmus.

Doch wenn beispielsweise Karl Bruckmaier in der *Süddeutschen* die Sprachlosigkeit des Techno bejammert, dann ist das so sinnvoll, als würde man einem Jazzler vor, er würde immer an der Melodie vorbeispielen. Sprachlosigkeit allein kann ja wohl kein Kriterium sein. Sprachlose Unterhaltungsmusik hat es immer gegeben, und angesichts des Dauergelabers braucht man sich nicht zu wundern, wenn die Leute wenigstens am Feierabend kein Geschwafel mehr hören wollen. Sprachlosigkeit mit Dummheit gleichzusetzen scheint doch etwas kurz gegriffen. Die Jazzler argumentieren umgekehrt: Man müsse schon blöd sein, wenn man Worte brauche, um das Stück vor Langeweile zu retten.

Bedenklich scheint die Sache erst, wenn sie mit dem Verlust der Melodie einhergeht. Denn ein Rhythmus allein sagt wirklich wenig. Damit bürdet sie dem Rezipienten natürlich eine enorm niedrige hermeneutische Arbeit auf: Dylan, Cohen und Chesnut-Texte sind bedenkenswert; Mahler, Schönberg, Coltrane sind konzentrationsbedürftig; Techno ist weder noch. Und wenn er nicht als neo-archaische Ekstase-Technik genutzt wird, ist er der unanstrengendste Hintergrunds-Soundtrack zum postmodernen Lebens-Film. Oder, wie Eco so schön sagt: "Man hört Musik nicht mehr als Musik, sondern als Geräusch."

Doch bei all dem darf man eines nicht vergessen: Techno ist Kunst, zumindest teilweise. Womöglich abstumpfende und gehirntötende, vielleicht auch phantasieanregende und noch nie dagewesene Kunst, aber in jedem Falle Kunst. Bei so manchem polyrhythmischen Techno-Klängen fühlt man das Gehirn doch aufs wunderbarste massiert.

© 1998 Elfenbein Verlag

M16

Unter dem Doppeladler

Musical score for 'Unter dem Doppeladler' in 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, with some triplets. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes. The piece is 16 measures long, with measure numbers 1 through 16 indicated below the bass staff.

Strawinsky: Marsch

Musical score for 'Strawinsky: Marsch' in 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes. The piece is 16 measures long, with measure numbers 1 through 16 indicated below the bass staff.

M17

"normal"



Strawinsky (Anfang)



The image shows two musical staves. The top staff is labeled "normal" and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is labeled "Strawinsky (Anfang)" and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, with a sharp sign (#) above the G4 note.

M18

Strawinsky: Marsch



The image shows two musical staves. The top staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, with a sharp sign (#) above the G4 note.

Strawinsky Marsch (motivische Beziehung)

M19



Johann Christian Tunica: Bildnis A. Giem, 1823

In: Himmelheber: Kunst des Biedermeier, 106

Johann Christian Tunica: Bildnis A. Giem, 1823

M20



Pablo Picasso, Bildnis Ambroise Vollard, 1910

Pablo Picasso: Bildnis Ambroise Vollard, 1910

M21

Viktor Sklovskij (1916):

"... Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klarwerden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen; wenn jemand sich an die Empfindung erinnert, die er hatte, als er zum ersten Mal eine Feder in der Hand hielt oder zum ersten Mal in einer fremden Sprache redete, und wenn er diese Empfindung mit der vergleicht, die er beim zehntausendsten Mal hat, dann wird er uns zustimmen. Das ist ein Prozeß, dessen ideale Ausprägung die Algebra darstellt, wo die Dinge durch Symbole ersetzt sind... So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge... Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der >Verfremdung< der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig..."

Kunst als Verfahren. Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977, S. 214f.

M22

Thomas Kling

gewebeprobe (1994)

der bach der stürzt
ist nicht ein spruchband
textband weißn raus-
schnnz;

schrift schon;
der sichtliche bach di
textader, einstweilen
ein nicht drossel-, nicht
abstellbares textadersystem,
in rufweite, in auflösender
naheinstellun'.

bruchstücke,
ständig überspült, über-
löschte blöcke, weiße schrift-
blöcke und glitschige, teils,
begreifbare anordnungs- ein un-
unterbrochn ununterbrochenes.
am bergstrich krakelige unruhe
und felsskalpell. schäumendes
ausschabn.

bezifferbarer bach,
der bach der stürzt: guß
megagerinnsel, hirnstrom.

M23



Max Oppenheimer: Das Klinger-Quartett, 1916

