

Materialien

zum Thema

Hören und Sehen

Hubert Wißkirchen

Tel. 02238/2192

e-mail: hwisskirchen@t-online.de
Cäcilienstr. 2, 50259 Pulheim

Fortbildungsveranstaltung des AfS / VDS

Heek 25.-27.2.2005

Mat 13 (Gleichnis vom Sämann)

9 Wer Ohren hat, der höre! ...

13 Deshalb rede ich zu ihnen in Gleichnissen, weil sie sehen und doch nicht sehen, weil sie hören und doch nicht hören und nichts verstehen...

23 Auf guten Boden ist der Samen bei dem gesät, der das Wort hört und es auch versteht; er bringt dann Frucht, hundertfach oder sechzigfach oder dreißigfach.

Spiegel online 30. Januar 2005 zur RAF-AUSSTELLUNG IN BERLIN:

“So ist das eben mit der Kunst. Das, was man sieht, ist nicht das, was es ist. Und deswegen muss es erklärt werden. Müsste es nicht erklärt werden, wäre es vermutlich keine Kunst. Allenfalls Kunstgewerbe, wie die vollbusige Zigeunerin im Gegenlicht, die man bei Karstadt kaufen kann und die nur eine vollbusige Zigeunerin im Gegenlicht sein will.“

ausbildung eines ästhetischen gesamtorgans

einige gedanken zu «musik und schule» von wolfgang rihm

Gerade Junge Menschen gelten als empfänglich für das Unangepasste, das Andersartige. Das hat die Unterhaltungsindustrie längst begriffen und ist schon lange dabei, harmlose Musikäußerungen durch Text und Kleiderordnung als «revolutionär» zu verkaufen. (Analoge Verkürzungen leistet übrigens der so genannte bürgerliche Konzertbetrieb, wo revolutionäre Musik dargeboten wird, als sei sie ein Zierkissen mit Schonbezug.) Die Sensibilität zu wecken für antiautoritäre Energie, dabei die Ausbildung einer Kritikfähigkeit zu fördern, die vorgeblich «Revolutionäres» von wirklich Umwälzendem zu scheiden erlaubt - darin sehe ich allerdings eine der wichtigsten Aufgaben der rezeptiven Musikerziehung. Auf diesem Gebiet könnte nachgeholt und ergänzt werden, was andere schulische Bereiche absichtlich oder gezwungen zurückgebildet haben: Ausbildung von Kritikfähigkeit. Diese ist keinesfalls grundsätzlich an begriffliche Darstellbarkeit gebunden. Kritikfähigkeit setzt ein Qualitätsgefühl voraus, das zunächst unausgesprochen wirksam sein kann, das aber durch Bewusstmachung die kritischen Fähigkeiten erst zum Qualitätsbewusstsein weiterentwickelbar macht. Das Qualitätsgefühl aber kann nur durch Anschauung, durch Hören gebildet werden. Kritikfähigkeit ist, so gesehen, eigentlich ein Synonym für Lernfähigkeit. Diese halte ich für das einzig legitime Lernziel.

In diesem Rahmen kann sogar das viel gepriesene, pädagogisch sicher auf manchen Entwicklungsstufen befreiende Selbermachen stattfinden. Keinesfalls aber als motorisch motivierter Denkersatz, besonders dann nicht, wenn dem Denken bereits sinnliche Bereiche offenstehen. Schöpferisches Hören ist allemal besser als «kreatives» Auch-Komponier-Spiel. Schöpferische Fähigkeiten werden vor allem durch Anschauung geweckt, in unserem Falle durch das Kennenlernen der Musikstücke, weniger durch praktische Umsetzung von historischem Einordnungswissen und Anwendung oberflächlich abgenommener Textureigenschaften als Spieltypen. Zudem verschütten Imitationsaufforderungen und Selbermach-Ideologien eher die sinnliche Hörfähigkeit, weil sie an Bewegungsabläufe delegieren, was erst zu geistiger Bewegungsfähigkeit führen sollte. Setzt Nachahmung von selbst - «triebhaft» - ein, ist sie wertvoller als ein scheinbares Bekenntnisinteresse, das die Nachahmung als Erfahrungswert instrumentalisiert und als Zwischenstation auf dem Weg zum bewältigten Lehrstoff auffasst.

Neue Musik darf nicht als eine Art Fremdsprache studiert werden, sie muss körperlich, in ihrer Wirklichkeit, als akustischer Ernstfall aufgesucht und erfahren werden: durch Anschauung. Ein Veranstaltungsbesuch - wenn möglich sogar ein Probenbesuch - erreicht mehr als das Jonglieren mit Namen, Begriffen und Schubladen. Einfaches Kennenlernen lehrt mehr als Einordnungsbemühungen, die das, was kennen gelernt werden soll, von Anfang an einer optischen Täuschung aussetzen: als ginge es um Platzierung und Zuordnung anstelle von Erlebnis und Erfahrung.

Auch ist auf eine stärker interdisziplinäre Durchdringung hinzuwirken. Nicht nur Mathematik und Musik sind ineinander auffindbar. Das Phänomen Musik ist nahezu zu jeglichem «Lehrstoff» aspektfähig. Schnell improvisiere ich hier einige Oberstufenthemen: Sprachskepsis und Auflösung tonaler Bindungen; Atommodell, molekulare Bildungen, Zellverbände als Vorbilder für musikalische Organisationsformen; Farbklang und Klangfarbe ... Eines der Hauptprobleme jeglichen Kunstunterrichts im schuli-

schen Rahmen aber ist, dass der - wenn nicht erklärte, so doch unbestrittene - Schulzweck: das Lernen von Lernstoff, eigentlich jener «interessenlosen Anschauung», die als Begegnungsmodus den Künsten entspricht, entgegengesetzt ist.

Als wichtigste Voraussetzung zum Umgang mit Künsten auf schulischer Ebene erkenne ich: Freiwilligkeit. Diese setzt allerdings bereits eine zwanglose Erziehung zur Freiheit voraus, der das, was sich als Schule heute aufführt, nur schwerfällig entsprechen mag. Polemisch gefragt: Was hat Kunst überhaupt in der Schule verloren? Was sucht denn Musik in einem Schulsystem, das darauf angelegt ist, das Funktionieren von Typen zu fördern und das scheinbar immer weniger die Kritik an Funktion und Typus ausbildet? Kunst als sinnlich erlebbare und auch so beabsichtigte Nicht-Anpassung gerät im schulischen Kontext leicht zum angepassten Wissensstoff; angepasst allein schon aufgrund ihrer durch Zurückhaltung garantierten Behandelbarkeit. Gerade auch dann, wenn Praxis - als das Spiel, das Musizieren - als begleitende Maßnahme, als Mittel zum Zweck eingesetzt wird. Kein Schulentwurf - außer vielleicht der humanistische in gewissem Maß - fördert in seinen Koordinaten den sprengenden Gegensatz, der das System in dialektisches Stolpern bringen könnte. Es sei denn, man sieht darin die Chance, auch Gegenentwürfe liberal einzubinden, um sie dann technokratisch zu verwalten, was für die Gegenentwürfe wieder die Gefahr mit sich bringt, entkernt zu werden ...

Mein Rat:

1. Jede nur erdenkliche Möglichkeit zur anschaulichen Begegnung bieten;
2. der Kunst, der Musik nichts von ihrer Inkommensurabilität nehmen wollen. Das Andere soll auch anders sein können, fremd bleiben dürfen - Sprachlosigkeit ist kein Sprachfehler;
3. Ausbildung einer sensuellen Kritikfähigkeit, die es ermöglicht, in der direkten Begegnung mit Kunst auf die eigenen Sinne vertrauen zu können und nicht auf Typisierungen und Schablonen angewiesen zu sein;
4. die Anschauung fortsetzen in interdisziplinäre Bereiche, von dort in die Anschauung zurückkehren, die ihrerseits die intellektuelle Kritikfähigkeit weiter ausbilden hilft.

Schon auf elementarer Stufe ist die Ausbildung von Kritikfähigkeit möglich, je weniger die Etablierung von Konventionen betrieben wird. Kinder muss man erst engstirnig und eingeschränkt aufnahmefähig *machen*, von sich aus sind sie vorurteilsfrei und auf Neues gierig. Jedenfalls stelle ich mir vor, dass es für Kinder manchmal einfach interessanter ist, Musikern beim Probieren (vielleicht nur einige Minuten) zuzuschauen und zuzuhören als auf Xylofone einzuklappeln.

Dabei unterschätze ich nicht die Qualität des Spielerischen, dessen Energiepotenzial allerdings nicht allein ins Kindesalter verbannt bleiben darf. Spielerisch sollte nicht nur das Herumspielen mit haptischen Modellen an Instrumenten und Geräten sein, sondern der Umgang mit Kunst sollte ganzheitlich spielerisch gestaltbar sein. Spielerisch auch im Wechsel intellektueller Annäherung und sinnlicher Rezeption. Die Vorstellung «Kunst als Wissenschaft» halte ich gegenwärtig für ein schwaches und verkürztes Modell; geschwächt nicht zuletzt durch die Effizienzorientiertheit unseres populär geförderten Wissenschaftsverständnisses. Zu dem kommt ein musikalisch-interpretatorisches Perfektionsideal, das instrumentalen Standard vom Tonträger abnimmt und als Wirklichkeit setzt. Dadurch wird gleichweit von Spiel und Reflexion weggeführt in ein Niemandland des Un-Begreifens, wo eigentlich nur noch stumme Entgegnungsmöglichkeiten möglich sind oder eine Art hoch gebildeten Abschaltens.

Rein musisch orientierte Ausbildungsstätten, etwa so genannte «Musische Gymnasien», sind mir nicht sonderlich sympathisch. Zuviel bleibt nach meinem Gefühl auf der Strecke, wenn die Einseitigkeit sich einseitig fördern lässt. Außerdem entsteht und existiert Kunst - und vor allem die Musik - nicht außerhalb der geistigen Diskurse ihrer Zeit. Die Diskurse sollten in der Selbstverständlichkeit eines widerständig-kontroversen Umfelds führbar sein. Aus diesem Grund sind mir auch rein naturwissenschaftlich ausgerichtete Schulentwürfe suspekt, die Realitätsbezug suggerieren, dabei eher die Verwendbarkeit in reduzierter Wirklichkeit trainieren, durch Ausklammerung störender «Irrationalität» den Weg zu forciertem Nutzenanwendung zu ebnen suchen und dabei die Wirklichkeit weiter reduzieren helfen. Mir schwebt gewiss so etwas wie die Ausbildung eines «ästhetischen Gesamtorgans» vor. Damit meine ich nicht hektisch Gedicht auftragende und hausmusikisierende Wichte vor dem Kunst-Abreißkalender. Ich meine die Fähigkeit und das Erlebnis, dass z. B. der Blick auf ein Bild nicht beim Sujet hängen bleiben muss, dass das Ohr nicht nur eine Oberstimme oder den Taktschwerpunkt wahrzunehmen gezwungen bleibt, dass sich die Musikalität eines Textes erschließt, die Färbung eines Klangs, Melos und Rhythmus biologischer Abläufe, des eigenen Atems ...

Hier muss Übung einsetzen - aber anschauliche Übung, die eine andauernde erlebnismäßige Begegnung mit der Sache ist, sonst werden Leerformeln ins Leere geübt, oder genauer: Die Leere selbst wird eingeübt. Die Spießfrage an das Kunstwerk: «Was soll denn das darstellen?» und der Kommunikationsabbruch: «Das verstehe ich nicht!», sind ihrerseits Ergebnisse langwieriger hoch komplexer Lernprozesse und leidvoller Schulung, die vorenthalten, dass die Dinge und Erscheinungen für sich selbst etwas sind und dass sie nicht im Dienste eines Weltvertiefungs-Schulplans für etwas anderes stehen müssen, als wären sie nicht bei sich.

Der Beitrag erschien zuerst in *Musik & Bildung* 4/1991. Die Wiedergabe erfolgt auszugsweise. NZ 4,2004, S. 30/31

Henri Pousseur:

"In einer Beethoven gewidmeten Nummer der Zeitschrift *L'Arc* (Nr. 40, 1970, S. 15) unterschied Roland Barthes die praktische Musik (jene, die man durch körperliche Tätigkeit, zum Beispiel mit den Händen auf der Tastatur agierend, erfährt) von der bloß rezipierten, vernommenen oder auch gehörten Musik.

Indessen hob er am Ende seines Textes eine andere Form der musikalischen Praxis, einen speziellen Modus des Empfangens hervor, auf den ich hier, seine Neigung ganz entschieden teilend, besonderen Nachdruck legen möchte: ich meine die Lektüre und füge sogleich hinzu: die analytische Lektüre, als detaillierte Untersuchung der für ein Werk konstitutiven Strukturen und Beziehungen. Doch hier ist Vorsicht geboten. Denn keinesfalls darf es sich dabei um eine abstrakte Operation handeln, die, auf eine tote oder zumindest stillgestellte Materie angewandt, diese mittels ihrer sezierenden Eingriffe um die Ecke bringt. Vielmehr handelt es sich im Gegenteil darum, wie Pinocchio im Bauch des Walfischs, mitten in die Musik in Aktion selbst einzudringen, indem man sich, demütig und dennoch zugleich grenzenlos ambitioniert (da entschlossen, gleichsam den Schöpfungsakt selbst nachzuvollziehen) ganz kleinmacht, um bequem aus nächster Nähe alle ihre Bewegungen zu beobachten, bei jeder einzelnen zu verweilen, sie miteinander zu vergleichen, ihre umfassende Koordinierung aufzudecken und jene Zusammenhgangsstrategien zu ermitteln, nach denen alle, stets auf ihr lebendiges Funktionieren hin betrachteten Teile des Räderwerks ineinandergreifen.

Das (innere) Ohr ist hier also kontinuierlich beim Werk, aber es ist ein bewegliches, allgegenwärtiges, suchendes, ja schnüffelndes Ohr. Dieser Typus bewußter Wahrnehmung, einer gleichzeitig verliebten und wachsamem Ausforschung, empfiehlt sich zum Beispiel besonders bei den Werken Weberns, die so schnell vorüberziehen, während ihr exzeptioneller Reichtum, ihre Informationsdichte und ihre schlechthin einzigartige Spiegelung von Bezügen eine viel längere Präsenz und Auseinandersetzung erfordern – und ermöglichen. Zit. nach: *Musik-Konzepte*. Sonderband Robert Schumann II (Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 1982, S. 3f.

Jürgen Uhde/Renate Wieland:

"Eine Schicht {von Debussys "Des Pas sur la neige"} ist vom Gongklang bestimmt, der meist in halben Noten, mit seltenen Unterbrechungen, das ganze Stück unbeirrt durchdringt. Als Einzelton, als Akkord, in tiefer, mittlerer, zuletzt hoher Lage trägt dies oft übersehene Grundelement in seinem tristen Gleichmaß wesentlich zur Charakteristik des musikalischen Bildes bei. Eng verbunden mit diesem Ostinato-Rhythmus ist der der stockenden Schritte. Sie bilden eine eigene Physiognomie aus; gegen den unbeseelten Gang der Halben setzen sie einen subjektiven Impuls: Müdigkeit, ein Nicht-mehr-weiter-Wollen. Das muß die Vorstellung bestimmen: dies Ineinander von gleichgültigem Pendeln und dem Widerspruch dagegen, die Schritte, die dem Metrum gewissermaßen nachhinken. Beidem aber tritt die eigentliche individuelle Klangsphäre der expressiven Melodie gegenüber, wiederum mit eigenem Tonus: in freier Deklamation, fragmentarisch setzt sie aus hoher, aus tiefer Lage wieder und wieder an, kreuzt dabei die anderen Schichten, ist sehnsüchtig bestrebt, sich zu großer Linie zusammenzuschließen, was mißlingt, und eben in solchem Mißlingen gelingt erst jener ohnmächtige, passivische Klang der Melodie. Sie widerspricht sowohl dem Gangelement mit seinem rhythmischen Gleichmaß als auch den metrisch zögernden Schritten: sie will im Grunde überhaupt kein Metrum. Wie voneinander unabhängig wären diese drei Sphären darzustellen, so als redeten sie nicht miteinander, als kommunizierten sie nicht; im Für-sich-sein jeder einzelnen erscheint der Charakter von Verlassenheit, in der Divergenz der drei entsteht der Klang der Weite. Wieder ist der Klang durch Zeit bestimmt; daß das Unvereinbare zuletzt dennoch übereinkommt, begründet sich wesentlich in gemeinsamer Zeittendenz: all dies Ausklingen, Zögern, Deklamieren hört sich gleichsam selber nach." Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, Bärenreiter, S. 488

Albert Jakobik:

"Die unerhörte Farbigkeit der Musik Debussys erweckt bei einem genaueren Hinhören den Eindruck des Geordneten. Man ahnt eine Gesetzmäßigkeit, deren Grundzüge allerdings zunächst schwer zu bestimmen sind. Beginnen wir beim einfachsten, beim simplen Dreiklang, bei der simplen diatonischen Leiter. Hier fällt, daß Debussy mit Hilfe eines >absoluten< Gehörs für Farbwerte jeden Dreiklang, jede einfache Skala im Sinne eines Ausdrucks-Wertes hört. Dreiklänge, die nach C-Dur gehören, die sich auf Quinten der C-Leiter errichten, stehen im Zeichen des Nüchternen, Gefühlsfernen, auch Klaren, Farblosen - es sind kalte Farben... Alle einfachen Klänge um Fis-Dur oder Ges-Dur, Cis-Dur oder Des-Dur ... signalisieren das Gegenteil - es sind warme Farben der Liebe, Leidenschaft, Sehnsucht, Emphase... Ebenfalls eindeutige Symbolkraft haben alle Bildungen, die aus den beiden Ganztonleitern geformt sind: aus der über C mit den Tönen c d e f gis ais und aus der über Cis mit den Tönen cis dis f g a h. So, wie die Ganztonleitern zur einen Hälfte nach C-Dur gehören (c d e und f g a h), zur anderen Hälfte nach Fis (fis gis ais und h cis dis eis), so gehören alle Bildungen aus den Ganztonleitern in ein seelisches Zwischenreich... ein ... Stück Debussys ist herumgebaut um eine Grundfarbe, die am Anfang und Ende meist besonders deutlich heraustritt - um eine komplementäre Gegenfarbe, durch die sich die Diatonik der Grundfarbe ergänzt zur Vollchromatik aller 12 Töne - um eine offene Vermittlungsfarbe der Ganztönigkeit, die zwischen den beiden Hauptfarben steht. Wir nennen dies Vorhandensein von drei aufeinander bezogenen Grundfarben die Farbpalette des Stücke
In: Claude Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik, Würzburg 1977, S. 10f.

XI.

Hugo Wolf

Sehr langsam und nicht ohne Humor. $\text{♩} = 40$.

The image shows a musical score for Hugo Wolf's 'Des Pas sur la neige'. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-10) features a vocal line with German lyrics: "Wie lan - ge / How oft - en" and piano accompaniment. The second system (measures 11-35) includes German and French lyrics: "schon war im - mer mein Ver - lan - gen: ach, wä - re doch ein Mu - se / I prayed in fer - vent mood that a mu - si - cian might...". The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, mf, dim, pp), articulation (accents), and performance instructions like "geföhlt" and "zügern". The right side of the image shows a continuation of the score with measures 21-35, including the lyrics "Blut. me. Da kömmt er e - ben her mit / See here he comes a - long with".

Pascal Finkenauer: rückkehr zum haus (2004)

ich hab sie auf den hügel geführt
zu dem haus in dem ich früher gelebt habe
einfach um ihr mal zu zeigen
wie ich als junge meine tage verbrachte
aber - oh meine freunde -
das haus stand völlig-leer
in den räumen waren nur spuren. im staub
aber keine menschen mehr
olalala

der garten völlig verwildert
es scheint fast so als sei in der ganzen zeit
niemand hier gewesen
und jetzt steht das haus für uns zwei bereit
olalala

||: und ich trau mich nicht
in mein zimmer zu gehen
in dem die erinnerung lebt
und die statuen stehen
ich hab angst
dass sie mir etwas sagen wollen
ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen :||
oder vielleicht doch

es ist seltsam wieder vor dieser tür zu stehn
in dem holz sind noch die namen eingeritzt
es ist immer noch der gleiche geist
der in den ecken sitzt
es ist immer noch derselbe geruch
der sich den weg in die vergangenheit sucht
oh meine freunde
so vieles war gut
olalala

es wäre nur ein kleiner schritt
vielleicht könntest du vor mir gehen
vertreib den geist der in den ecken sitzt
o dann traue ich mich und komme mit
olalala

||: und ich trau mich nicht
in mein zimmer zu gehen
in dem die erinnerung lebt
und die statuen stehen
ich hab angst
dass sie mir etwas sagen wollen
ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen :||
||: es ist immer noch der gleiche geist :||
ich weiß nicht ob wir wirklich hineingehen sollen



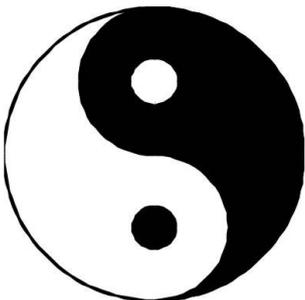
Bernhard Schlink, Heimat als Utopie, Suhrkamp (Juli 2000)
Andrea Berger, Martin von Hohnhorst, Heimat, Die Wiederentdeckung einer Utopie, Gollenstein (2004)

Günter Kunert:

'Kitsch I. Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch Widerspruch entsteht, er sich in ihr ausprägt und damit als Echtheitsiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzwerg ist. Die übertriebene 'Schönheit' des Kitsches, seine suchtverursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit ergeben sich daraus, dass in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine Aktivität von Gegensätzen, unwirkliche Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance widersprüchlicher Elemente und Kräfte, sondern Harmonie weit vor aller Einsicht in das Zusammenwirken von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, eine Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt. Borniertheit gegenüber aller Welt ist Voraussetzung für Kitsch; nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen.

Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist darin Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, dass wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit momentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Vorhandenseins."

Aus: G. Kunert: Verspätete Monologe, München 1984, S. 65f.



... nicht allein in der Mythologie der Griechen und ihrer Kulturerben, der Römer, die in Analogie zur griech. Sage die Göttin Harmonia als aus der Vereinigung von Mars und Venus hervorgegangen betrachten, sondern auch in der Mythologie aller anderen Kulturvölker der alten Welt erweist sich der Gedanke der Harmonie als höchst bedeutsam. Er beruht auf der allenthalben verbreiteten dualistischen Vorstellung nach der die Welt ihre Entstehung und ihre Erhaltung dem Wirken zweier polar entgegengesetzter Urkräfte oder Urmächte, einer enharmonischen und einer disharmonischen, verdankt.—Nach chin. Mythos erwächst die Welt aus der Verbindung des *Yang* oder *Tien* (= Himmel, Licht, männliches Prinzip) mit dem *Yn* oder *Ti* (= Erde, Finsternis, weibliches Prinzip). Die Vereinigung von *Yang* und *Yn* erfolgt unter dem Einfluß des harmonischen Hauchs (= *Kiho*), der von der Urquelle allen Lebens (= *Taiki*) ausgeht.

Fauré: Sanctus aus dem Requiem op. 48 (1887)

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. [Jes 6,3] Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.[Joh 12,13; Mat 21,9]	Heilig, heilig, heilig Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. Erfüllt sind Himmel und Erde von Deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe. Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe.
---	---

San-ctus, San - ctus, San - ctus
Do-mi - nus, Do - mi - nus De - us, De - us
San - ctus Do - mi - nus, Do - mi - nus De - us,
Sa - ba - oth, San - ctus Do - mi - nus De - us,
De - us Sa - ba - oth,
Ple - ni sunt coe - li et ter - ra
De - us De - us Sa - ba - th.
Ho - san - na in ex - cel - sis,
glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.
Ho - san - na in ex - cel - sis.

Bruno Borchert:

[Der Mystiker Jean-Joseph Surin (1600-1665) spricht von Gott so:]
"Sein Werk ist Verwüsten, Zerstören und zugleich Neuschaffen, Aufrichten, Erwecken. Er ist wunderbar schrecklich und wunderbar zart. Je schrecklicher er ist, um so liebenswerter und anziehender ist er... Er ist geizig und freigebig, großzügig und eifersüchtig. Er verlangt alles und gibt alles."
Widersprüchliche Behauptungen, die einander auf den ersten Blick ausschließen:[...] Durch die Spannung zwischen diesen Gegensätzen entsteht eine Art Spalt, durch den man einen Blick erlangt auf etwas, was nicht mit einem Wort wiederzugeben ist. Was dies ist, wird nicht gesagt, wohl suggeriert. Für Menschen, die gewohnt sind, sich klar auszudrücken, vor allem in einem Computer-Zeitalter, in dem nur mit Ja oder Nein gearbeitet werden kann, ist eine solche Sprache anstößig. [...] Anders verhält sich die Sache, wenn es sich um etwas handelt, was seinem We-

sen nach nicht vom Menschen zu fassen ist und von ihm lediglich bildlos, wortlos erfahren wird, mit all seinen Kräften zugleich. Sobald er es in einem Begriff oder in einem Bild oder in Worten wiedergeben will, zersplittert die Erfahrung. Aus den Splittern kann das Ganze höchstens gefolgert werden. (Mystik.. Das Phänomen. Die Geschichte. Neue Wege, Königstein 1994, S. 18 ff.)

Hildegards Vision der Engelchöre

Seit Dionysios Areopagita (um 500) hat man aus einer Kombination verschiedener Bibelstellen die Vision des Jesaja auf 9 (3 x 3) Engelchöre erweitert. Hildegard von Bingen" (1098 – 1179) hat das in ihrer berühmten Vision (WdG 67) übernommen. Viereck und Kreis sind – wie auch in indischen Mandalas - Symbole für die irdische und die himmlische Welt. Über neun Ringe von Engeln wird der Blick ins Zentrum gezogen, einem weißen Lichtfleck, der den unsichtbaren, alle Vorstellung übersteigenden Gott symbolisiert. Von außen nach innen werden die Engel immer menschenunähnlicher. Die Serafim im innersten Ring bestehen fast nur noch aus (sechs) Flügeln und Flammen.

Hildegard beschreibt sie so: „... [sie] brennen ... wie Feuer und haben viele Flügel, auf denen wie in einem Spiegel alle Ränge der kirchlichen Stände zu erkennen sind... Sie deuten an, dass sie selbst in Gottesliebe glühen und großes Verlangen nach seiner Anschauung haben, dass aber auch die weltlichen und geistlichen Würdenträger, die den Mysterien der Kirche ihr Ansehen verdanken, in großer Lauterkeit von diesem Verlangen beseelt sind, weil die Geheimnisse Gottes wunderbar an ihnen offenbar werden. So sollen alle ... Gott glühend lieben und ihn mit ganzer Sehnsucht umfassen... Dass du aber nicht mehr von ihrer Gestalt erkennen kannst, bedeutet, dass es viele Geheimnisse in den seligen Geistern gibt, die dem Menschen nicht kundgetan werden sollen, denn solange er der Sterblichkeit unterliegt, wird er die ewigen Dinge nicht vollkommen erkennen können.“

(<http://www.himmelsboten.de/Engel/Kirchl/EVvision.htm>)

Jesaja 6:

- 1 Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er saß auf einem hohen und erhabenen Thron. Der Saum seines Gewandes füllte den Tempel aus.
- 2 Serafim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße und mit zwei flogen sie.
- 3 Sie riefen einander zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. / Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt.
- 4 Die Türschwelle bebten bei ihrem lauten Ruf und der Tempel füllte sich mit Rauch.
- 5 Da sagte ich: Weh mir, ich bin verloren. Denn ich bin ein Mann mit unreinen Lippen und lebe mitten in einem Volk mit unreinen Lippen und meine Augen haben den König, den Herrn der Heere, gesehen.
- 6 Da flog einer der Serafim zu mir; er trug in seiner Hand eine glühende Kohle, die er mit einer Zange vom Altar genommen hatte.
- 7 Er berührte damit meinen Mund und sagte: Das hier hat deine Lippen berührt: Deine Schuld ist getilgt, / deine Sünde gesühnt.



Seraph, 1148, Dom zu Cefalù. Inschrift: "o hagio / seraphim"

Das Requiem entstand 1887. Als Chorleiter an Sainte-Madeleine in Paris musste Fauré häufig bei Totenämtern auftreten. Weil er das Standardrepertoire leid war, schuf er – unter dem Eindruck des Todes seiner Mutter - eine neuartige Form des Requiems, die sich durch ihre kammermusikalisch-kleine Besetzung und die intime Tonsprache deutlich von den groß angelegten Werken Mozarts, Berlioz', Verdis und Brahms' absetzt. Fauré vertonte auch nicht den gesamten Text. Es fehlt u.a. das "Dies irae", das vom himmlischen Strafgericht und der Androhung der Höllenqualen handelt und in früheren Requiemversionen immer ein wirkungsvoll-dramatischer Höhepunkt war. Er sagt von seinem Requiem: „Es ist so sanftmütig wie ich selbst“. Den Tod wolle er nicht als ein schmerzliches Erlebnis, sondern als Befreiung, als ein Streben nach dem Jenseits ansehen. Dass das „Benedictus“ fehlt, hat nichts Besonderes zu bedeuten. Im damaligen (tridentinischen) Ritus wurde das Benedictus ohnehin - vom Sanctus getrennt - nach der Wandlung gesungen. In der Berufungsvision des Jesaja erscheint Gott als der gewaltige und unnahbare, vor dem selbst die ihm am nächsten stehenden sechsflügeligen Serafim (hebr. saraph = Schlange) ihr Gesicht bedecken. Und der Prophet, der ihn gesehen hat, muss erst durch die Berührung eines der Serafim von seiner Sünde geheilt werden. In Jesus kommt dieser Gott den Menschen ganz nahe, zeigt Ihnen sein Gesicht (Kol 1,15). Heiligkeit und Nähe Gottes gehören untrennbar zusammen.

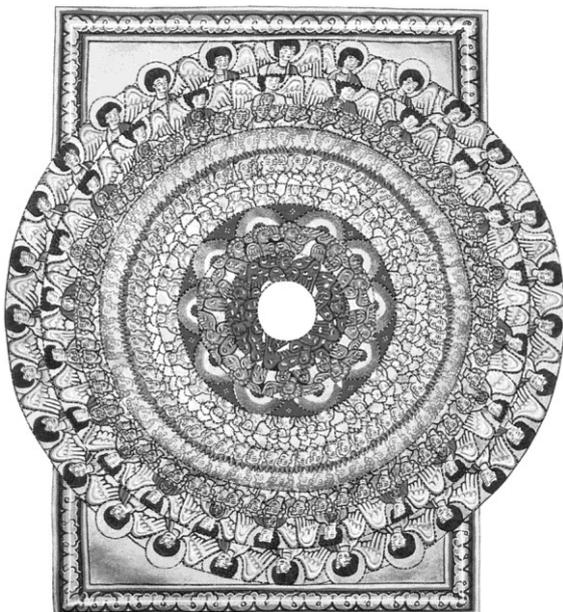
Faurés Musik stimmt durch ihre vielen Wiederholungen und eine (zunächst) einheitliche Gestaltung – ähnlich einem Taizé-Lied - intensiv ein. Doch ist hier alles viel konkreter und differenzierter: Der Wiederholungsgestus wird gesteigert durch kanonartige Imitationen zwischen den Stimmen. Ein ausdrucksvolles, das ganze Stück durchziehendes Geigenmotiv suggeriert einen auratisch erleuchteten Raum und verstärkt seinerseits die aufwärts gerichteten (und demütig sich neigenden) Sehnsuchtsgeesten der Sänger. Die wellenartige Harfengrundierung – ein Bassfundament fehlt - vermittelt den Eindruck des Schwebens. (Die Assoziation von Engelchören – die ja das Sanctus singen – liegt nahe. Dazu passen die kanonartigen Imitationen, die dem „Zurufen“ der Jesaja-Stelle entsprechen. Der Ablauf ist nicht mehr nur kreisend – wie im Taizé-Lied -, sondern auch von Entwicklung bestimmt, die auf einen Höhepunkt, ein Ziel hin ausgerichtet ist, also ein Gegenüber voraussetzt. Und dieses Gegenüber (Gott) lässt sich nicht subjektiv vereinnahmen, denn in die innigen Zuwendungsfiguren hinein bricht plötzlich ein fast martialisch großes Hosanna ein, das die unermessliche Größe Gottes erfahrbar macht (vgl. „die Türschwellen bebten“ bei Jesaja). Im innig verschwebenden Schluss wird die Distanz wieder zugunsten von Nähe verringert, doch bleibt zugleich der Eindruck des Geheimnisvollen erhalten. Die Musik erfüllt also die Bestimmung des Heiligen, wie Rudolf Otto sie umschrieben hat. Gott ist immer zugleich der Verborgene und der Sich-Offenbarende, vgl. Ex. 3,1-14 (Gott im Dornbusch) und Lk. 24,13-35 (Im Augenblick des Erkenntwerdens entzieht sich Jesus den Emmaus-Jüngern). Die Hosanna-Stelle hat also eine ähnliche Funktion wie der Lichtkreis in Hildegards Vision. Faurés Musik zeugt aber vor allem von der glühenden Gottesliebe, von der Hildegard spricht.

E. Dirscherl:

Das biblische Beten ... gründet im Gegenüber Gottes. Immer mehr wurde Israel bewusst, von Gott persönlich geführt zu sein; damit wuchs die selbstverständliche betende Hinwendung zu Gott. Im Gebet Jesu gewann diese Überzeugung die Eindeutigkeit des „Heute“ („wenn ihr seine Stimme hört“) und die Wärme des Abba-Vater...

... Buddhismus [ist] der ... Prototyp einer Innerlichkeitsreligion, die meditative Versenkung bis zur völligen Nicht-Dualität (Nirvāṇa) pflegt ..., in der ... „Gebet als Beziehung zu...“ zugunsten einer reinen Innerlichkeit ausgelöscht zu sein scheint.

In: Hans Waldenfels (Hrsg.): Lexikon der Religionen, Freiburg 1996, S. 187 f.



Shubert: Heilig aus der Deutschen Messe, D 872 (1827)

Musical score for Schubert's 'Heilig' (D 872). It consists of three systems of music with German lyrics. The first system starts with a piano (pp) dynamic and includes the lyrics: "Hei - lig, hei - lig, hei - lig, hei - lig ist der Herr! Hei - lig, hei - lig,". The second system includes the lyrics: "hei - lig, hei - lig ist nur Er! 1. Er, der nie be - gon - nen, Er, der 2. All - macht, Wunder, Lie - be, al - les". The third system includes the lyrics: "1. im - mer war, e - wig ist und wal - tet, sein wird im - mer - dar. 2. rings - um - her! Hei - lig, hei - lig, hei - lig, hei - lig ist der Herr!". Dynamics range from pp to f.

Taizé-Lied (Jaques Berthier, 1978)

Musical score for the Taizé-Lied. It features a simple melody and accompaniment in 3/4 time. The lyrics are: "Lau - da - te om - nes gen - tes, lau - da - te Do - mi - num. Lau - da - te om - nes - gen - tes, lau - da - te Do - mi - num. Lau -".

Literatur:

Agnes Steinmetz und Hubert Wißkirchen (Hrsg. Werner Trutwin): *Impulse Musik. Zeit der Freude*, Düsseldorf 11/2003, Patmos Verlag
 Agnes Steinmetz und Hubert Wißkirchen (Hrsg. Werner Trutwin): *Impulse Musik. Wege des Glaubens*, Düsseldorf 2005, Patmos Verlag

Памяти Степана Васильевича Смоленского
Zum Gedenken an Stepan Vasil'evič Smolenskij

4. Свете тихий
(Киевского роства)

Abendlied

(Nach einer Kiever Weise)

Edition und Übersetzung:
Ursula Jürgens

Sergej Rachmaninov
1873-1943

Довольно медленно (движение половинами)
Ziemlich langsam (In Halben)

Sopran I *pp*
Sopran II *pp*
Alt II *pp*
Tenor I *p*
Tenor II *mp*
Baß I *mf*
Baß II *p*
Baß III *p*

Све - те - те
Sve - te - te
A - bend -

Све - те - те
Sve - te - te
A - bend -

Све - те - те
Sve - te - te
A - bend -

Све - те - те
Sve - te - te
A - bend -

Све - те - те
Sve - te - te
A - bend -

Све - те - те
Sve - te - te
A - bend -

ти хий! Свя - та - го, Бла - жен - на - го,
ti chij! Svja - ta - go, Bla - žen - na - go,
licht! chij! Des se - li - gen Va - ters im

ти хий! Свя - та - го, Бла - жен - на - го,
ti chij! Svja - ta - go, Bla - žen - na - go,
licht! chij! Des se - li - gen Va - ters im

ти хий! Свя - та - го, Бла - жен - на - го,
ti chij! Svja - ta - go, Bla - žen - na - go,
licht! chij! Des se - li - gen Va - ters im

От - ца Не - бес - на - го, Свя - та - го, Бла - жен - на - го,
Ot - ca Ne - bes - na - go, Svja - ta - go, Bla - žen - na - go,
me des E - wi - gen, des se - li - gen Va - ters im

И - и - су - се Хри - сте! При - шед - ше на за - пад
I - i - su - se Chri - ste! Pri - šed - še na za - pad
Him - mel, Je - su Chri - ste! Zum Un - ter - gang der

И - и - су - се Хри - сте! При - шед - ше на за - пад
I - i - su - se Chri - ste! Pri - šed - še na za - pad
Him - mel, Je - su Chri - ste! Zum Un - ter - gang der

И - и - су - се Хри - сте! При - шед - ше на за - пад
I - i - su - se Chri - ste! Pri - šed - še na za - pad
Him - mel, Je - su Chri - ste! Zum Un - ter - gang der

солн ца, ви дев - ше свет ве чер
soln ca, vi dev - še svet ve čer
Son ne kom - met das A - bend - licht zu

солн ца, ви дев - ше свет ве чер
soln ca, vi dev - še svet ve čer
Son ne kom - met das A - bend - licht zu

ти хий! Све - те ти хий!
ti chij! Sve - te ti chij!
licht! chij! A - bend - licht!

ти хий! Све - те ти хий!
ti chij! Sve - te ti chij!
licht! chij! A - bend - licht!

Све - те ти хий!
Sve - te ti chij!
A - bend - licht!

Све - те ти хий!
Sve - te ti chij!
A - bend - licht!

Све - те ти хий!
Sve - te ti chij!
A - bend - licht!

I Svete tichij svjatija slavy,
Licht, freundlich leuchtend,
Bezsmertnago, Otca Nebesnago, Svatago, Blažennago,
aus heiliger Herrlichkeit des unsterblichen Vaters, des himmlischen, heiligen, seligen:
Iisuse Christe!
Du Jesus Christus!

II Prišedše na zapad solnca, videvše svet večernij.
Gekommen zur Stunde, da die Sonne untergeht, vor Augen das Licht, am Abend entzündet,
(Tenor-Solo:) Poem Otca, Syna i Svjatago Ducha, Boga.
singen wir Lob dem Vater und dem Sohn und Gottes heiligem Geist.
(Chor:) Svete tichij! Svete tichij! Svete tichij svjatija slavy.
Licht, freundlich leuchtend! Licht, freundlich leuchtend! Licht, freundlich leuchtend!

Sve - te ti - chij svja -
ty - ja sla - vy, —
Bez - smert - na - go, —
Ot - ca Ne - bes - na - go, Svja -

III Dostoin esi pet byti glasy prepodobnymi,
Würdig bist du, zu allen Zeiten gepriesen zu werden mit frommen Stimmen,
Syne Božij, život dajaj,
Gottes Sohn, du gibst das Leben,
temže mir Tja slaviv.
deshalb verherrlicht dich das All.

Tenorsolo

aus: Vespergesänge op. 37,4 (1915)
Vorlage: Mildes Licht, 17. Jh., CD Missa russica, 1992

Die 3. Generation: Glaub nicht alles (2001)

Intro

Glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.

1. Strophe

a: Erster Sänger:

Ich sehe so vieles, was mir gefällt.
Ich lenke meine Sehnsucht hinein in diese weite Welt.
Ich steh' auf den Tag und ich lebe die Nacht.
Vieles was mich tief berührt, mein Herz glücklich macht.

b: Zweiter Sänger:

Es gibt nicht nur Sterne, wenn man in den Himmel schaut.
Man sollte wissen, wem man vertraut.
Es gibt viele Menschen, die mich inspirieren,
doch ihr Wort nicht halten, sich andauernd verlieren

c: Dritter Sänger:

in den Flüssen der Lügen, der Ströme der Intrigen,
die nur darauf aus sind, jeden Feind zu besiegen,
die gut aussehen, dich in ihr Weltbild fügen
und hinter deinem Rücken dich einfach nur betrügen.

Refrain

Alle drei:

Glaub, was du willst, wenn du meinst, was du fühlst, ist richtig.
Doch glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.
Tu was du willst, wenn du fühlst, was du machst, ist richtig.
Doch glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.
Doch glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.

2. Strophe

a: Erster Sänger:

Ich gehe meine Wege, öffne meine Seele.
Ich sehe nur das Gute auf dem Weg, den ich wähle.
Ich lerne zu vertrauen, warum sollt ich es auch nicht.
Ich weiß doch ganz genau: Nicht jeder ist so wie ich.

b: Zweiter Sänger:

Ich geh trotzdem auf die Reise, um, zumindest ansatzweise,
die Blender zu erkennen, die meiner Lebensweise
mit Abscheu begegnen, meine Wege nicht segnen,
für die soll es ihr ganzes Leben Mitleid regnen.

c: Dritter Sänger:

Im ersten Augenblick kriegst du die großen Versprechen,
viele Gedanken, die deinen Wünschen entsprechen.
Ja niemand will deine Erwartung brechen,
und dann siehst du zu, wie die Versprechen zerbrechen.

Refrain

3. Strophe

Zweiter Sänger:

Mach deinen Kopf frei von gut gemeinten Meinungen.
Beschütze dich gut vor allen Folgeerscheinungen
der Menschen, die dich in die falsche Richtung locken wollen,
die selber nur das tun, was sie nicht wollen, sondern sollen.

Dritter Sänger:

Lasse dir nichts erzählen, was dir selber nicht schmeckt,
sondern finde heraus, was hinter der Fassade steckt.
Sieh zu, dass du nicht vor deiner Wahrheit fliehst
und vor allem: glaub nicht alles, was du siehst!

Refrain

Rap

Der Slangausdruck „rap“ heißt ‚quasseln‘. Der Rap ist ursprünglich eine Form des Schimpfens und Beschimpfens, des ‚Heruntermachens‘ („Dissing“). Oft geschah das in verbalen Duellen. Als sich daraus – auch unter dem Einfluss der rhythmischen Schnellsprechpraxis afroamerikanischer Diskjockeys – eine Musikform entwickelte, behielt der Rap etwas von seinem ursprünglichen Charakter. Das zeigt seine Verwendung in diesem Stück.

Die Gruppe „Die 3. Generation“ (mit Darko, Julian und Tolga) besteht seit 1998. Am Anfang wurde sie besonders von den BRAVO-Lesern favorisiert. Text und Musik des Stücks stammen von den bekannten Produzenten Thorsten Brötzmann, Tim Brettschneider und Alex Geringas.

Die drei Teile (a, b, c) der einzelnen Strophen sind deutlich unterschieden:

- a wird gesungen, und zwar sehr ausdrucksvoll.
- b wird in die Musik hineingesprochen, und zwar hektisch. Der Sprecher fällt dem Vor-Sänger ins Wort. Gerade das ausschwingende lyrisch-gefühlige Melisma („glücklich macht“) wird dadurch ‚zerstört‘. An die Stelle der Illusion einer schönen Welt tritt die ‚Realität‘. Es handelt sich um ein schnelles, gereimtes, rhythmisiertes Sprechen im Rapstil. Es greift an und nimmt genau die Gegenposition zum Singen ein.
- c noch schneller im Rapstil gesprochen. Erstaunlich ist, dass dieser ‚reiße Strom‘ der Wortkaskaden von einer ruhigen, ‚romantischen‘ Streichermelodie überwölbt wird. In der 3. Strophe werden die Streicher durch verhallte Summ-Chorklänge (uh) ersetzt, die die gleiche Funktion haben: Darstellung des Illusionären. In diesem Kontrast wird der Textsinn (Aufdecken der Scheinhaftigkeit des Schönen, der Doppelgesichtigkeit des Menschen) genau getroffen.

Die Melodie der 1. Zeile ist absteigend. Das passt zum Gestus des Vertrauens, der die Dinge auf sich zukommen lässt. Zu Beginn der 2. Zeile wird die Abwärtslinie wiederholt und dadurch bekräftigt. Doch dann antwortet das Individuum auf das Entgegenkommen der Welt, indem es selbst auf diese zugeht („in diese weite Welt“). Die 3. Zeile ist der ausdrucksmäßige Höhepunkt dieser inneren Bewegung. Der höchste Ton fällt – nicht zufällig – mit dem Wort „Tag“ zusammen, der sich stark abhebt von der folgenden „Nacht“. In der letzten Zeile findet die Melodie ihre ‚Mitte‘, in der sie ruhig und „glücklich“ kreist. Das Melisma am Schluss bestätigt diese abgehobene Stimmung.

Der Refrain, der textlich das Resümee zieht, enthält auch musikalisch beide Haltungen: das melodische Singen und das schnelle, rhythmisierte Rezitieren. Auch alle anderen Elemente sind einbezogen. Das Intro exponiert beide Haltungen mit harten, desillusionierenden Schlägen auf der einen und gefühligen, stark verhallten Summchorklängen (uh) auf der anderen Seite.

Glaub nicht alles

uh

Glaub nicht al-les, glaub nicht al-les, was du siehst

8 Ich sehe so vie-les, was mir ge-fällt. Ich len-ke mei-ne Seh-n-sucht hi-nein in die-se wei-te Welt. Ich

8 steh' auf den Tag und ich le-be die Nacht. Vie-les was mich tief be-rührt, mein Herz glück-lich macht.

Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2 (1913)

Langsam

äußerst kurz
pp

P espressivo

mf

pp

4

etwas gedehnt

7

gut im Takt

pp

poco rit.

pp

Aus dem Autograph der Bearbeitung für Kammerorchester

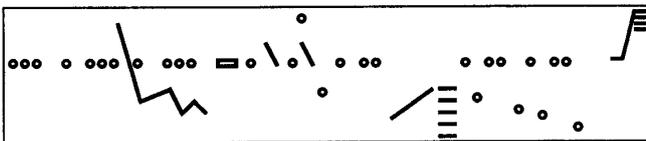
gedachtes Klavier zum K. Satz von Schönberg gespielt Joh. Strauß
über eine gebrauchte Strauß

2. Tr. f. 60 mit. di. un. molto mit. alt. II

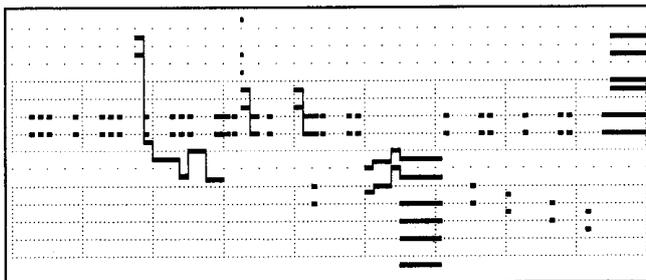
Mit der Auflösung der funktionalen Harmonik und der thematisch-syntaktischen Konventionen bekommen musikalische Raumgesten eine noch größere Bedeutung, als sie ohnehin gehabt haben. Wenn der Klangablauf nicht mehr von innen her durch harmonische Spannungsmomente (mit)gesteuert und emotional »aufgeladen« wird, werden die Außenkonturen (Klanglagen, Dichtegrade, Klangkurven) zum vorrangigen Ausdrucksträger und syntaktischen Ordnungsparameter. Das ist schon bei den frühen Miniaturen Schönbergs und Webers zu beobachten.

Auch bei der Behandlung von Schönbergs op. 19, Nr. 2 empfiehlt es sich, von der Höranalyse auszugehen und sich zunächst - u. a. mit Hilfe grafischer Aufzeichnungsversuche - der entscheidenden Kompositionsaspekte (Statik-Bewegung) und Gestaltungselemente (Punkte, Linien, Flächen, Muster u. ä.) zu vergewissern, bevor man sie dann am Notentext genauer untersucht. Notenanalyse ist ja nur dann sinnvoll, wenn man weiß, wonach man sucht. (Nach Gadamer heißt interpretieren, die Frage finden, auf die das Werk die Antwort gibt.)

Graphische Strukturdarstellung nach dem Gehör (in der Praxis in der Regel noch ungenauer)



Grafische Strukturdarstellung nach dem Notentext



Allerdings kann auch das umgekehrte Verfahren sinnvoll sein: Wenn man den Notentext in einem genauen Raum-Zeitraster (Elf-Linien-System, vgl. die grafische Darstellung) überträgt, dann »spricht« die räumliche Disposition des Stückes für sich und lenkt den Blick auf wesentliche ästhetische Aspekte. Die grafische Darstellung kann von Schülern als Hausaufgabe angefertigt werden oder aber auch vom Lehrer vorgegeben werden.

Mögliche Analyseergebnisse:*Elemente:*

- 1: Punkte bzw. »punktierte Fläche«:
starrs Muster: repetierte Terz, staccato, eine durchgehende Ebene (Achse, Horizont) h/g
- 2: Linie:
Expressive einstimmige Linie
- 3: Klangfläche:
Breiter, liegender Klang, disharmonisch

Form:

Drei dreitaktige Teile: »Exposition« (I) - Entwicklung« (II) - »Resümee« (III)

- I.: Der *Kontrast Punkte / Linie* wird exponiert:
- Metrum (Pattern) gegen freie Prosa
- Kälte gegen Wärme: »extrem kurz« »trocken« gegen »expressivo«
- Mechanisches gegen Organisches/Lebendiges
- Hintergrund gegen Vordergrund: gleichbleibendes pp gegen deutliches dynamisches Profil
Ganz am Schluß deutet sich ein Wandel an, Die letzte Terz wird nicht staccato gespielt, sondern ausgehalten.
- II: Das starre Muster reagiert auf die Linie: Die Staccatoterzen bilden, in Nachahmung der Schlußgeste der Linie in Takt 3 (a-c-as) ein kleines melodisches Motiv (h-es-h), das wiederholt wird (Pattern), aber dabei aus dem metrischen Tritt gerät (Prosa). Am Schluß wird aus den Terzen gar eine viertönige Linie. Sie gefriert in einem flächigen Klang.
- III: Im Sinne einer Bogenform kehrt der dritte Teil wieder zu den staccatierten Terzen des Anfangs zurück. Aber diese können ihr starres Muster nicht wiederfinden. Nichts ist mehr wie vorher. Die Entwicklung des Mittelteils wirkt nach. Das rhythmische Muster ist undurchschaubar (prosamäßig) geworden, die im unteren Tonraum befindlichen Terzklänge deuten - als letztes Relikt der Linie - eine skalische Linie an, die letzte Terz g/h mündet wieder in eine liegende Fläche.

Räumliche Disposition:

Das Stück ist um eine horizontale Achse gebaut. Die darüber und darunter befindlichen Räume werden sehr konsequent erschlossen:

- I: Die Linie umfährt die geisterhaft starre Achse (pp, staccato »äußerst kurz«): Hoch über der Achse ansetzend (mit der oktavierten Achsenterz g/h im mf und zunächst crescendo beginnend, so als müßte sie sich gewaltsam aus dem starren Muster losreißen) pendelt sie direkt unterhalb der Achse aus (p - cresc.- decresc.), die »expressivo«-Geste scheint erschöpft zu sein.
- II: Die Achse selbst gerät in Bewegung. Der fallende Bewegungszug des ersten Teils wird verstärkt aufgenommen. Die Klangkonturen durchmessen den Raum von den höchsten bis zu den tiefsten Tönen des ganzen Stückes in einer Art Sturzflug. Die vorsichtigen Aufwärtsbewegungen der Achsentöne kommen dagegen nicht an und verschwinden im letzten Takt ganz.
- III: Die Kräfte werden ausbalanciert: Die Achse wird restituiert. Der fallende Bewegungszug klingt in den getupften Terzen im unteren Raum aus. Die aufwärtsstrebenden Kräfte bündeln sich in der nach oben ausbrechenden Klangfläche am Schluß.

Wilfried Gruhn: Weisen des Hörens Ebenen des Verstehens (MuB 3,89, S. 132ff.).....

Hören als Konstitution von Sinn

Schönberg beendet im Februar 1911 das zweite seiner "Sechs kleinen Klavierstücke" op. 19. Das kurze Stück mag dem ersten Hörerindruck karg und in seinem musikalischen Material stark reduziert erscheinen. Es ist radikaler in der Verweigerungsgeste und Zurücknahme der Mittel als die zwei Jahre zuvor geschriebenen "Drei Klavierstücke" op. 11. Nimmt man nur die unregelmäßig erscheinenden Tonrepetitionen (T. 1—2 und 7 9) und die nur kurz angedeutete, gespreizte melodische Kontur (T. 2/3) wahr, bleibt man orientierungs- und ratlos. Was erschwert oder verhindert hier aber sinngebendes Hören? Im Beschreiben der Wahrnehmung von unregelmäßigen Repetitionen und melodischen Fragmenten liegt keineswegs eine Feststellung von etwas objektiv Gegebenem, sondern bereits ein Interpretationsmodell vor, nämlich das von einem erwarteten regelmäßigen Metrum und einer motivisch strukturierten, kantablen Melodie, ein Interpretationsmodell also, das hier versagen muß. Nicht die Komposition ist es, die sich dem Hörer versagt, sondern ein an traditioneller Musik gewonnenes und daher unzureichendes Interpretationsmodell des Hörers versagt hier. Im wiederholten Hören (am besten Spielen), im intensiven Lauschen und Vernehmen wären andere Interpretationsschemata zu erproben.

Was in den drei letzten Takten zu hören (nicht zu lesen) ist, entpuppt sich als reduzierter Dreiachteltakt in der typischen Ländler oder Walzerbegleitung mit nachschlagenden Achteln, hier allerdings durch Auslassungen und asymmetrische Dreitakt-Perioden (und für den Leser/Spieler durch die Notation) verschleiert. läßt man sich auf das Interpretationsmodell Ländler/Walzer ein, hört innerlich das Pulsieren des Walzertakts, erschließt sich auch der Anfang und dann das ganze Klavierstück als das Gerippe eines Walzers, dessen tänzerischer Schwung und elegante Attitüde hier erstarrt ist im mechanisch stockenden Walzertakt, im rudimentären Begleitungshintergrund. So wird auch die (im wörtlichen Sinne) penetrante Terz als Dreiklangs- und Harmonierest (der Walzertakt ist üblicherweise metrisches und harmonisches Gerüst für das Eigentliche: die Walzermelodie) verständlich. Dieser Walzer-Unter- und Bedeutungs-Hintergrund tritt nun in spannungsreichen Kontrast zur Melodie, die hier aber keine Walzermelodie ist —nicht weil ihr Schmelz und Schwung fehlen, sondern weil sie im "falschen" Takt, nämlich einem eindeutig geraden (Zweier- bzw. Vierer-) Takt erscheint. Der erlebte Kontrast hat also nicht in der Kürze und gespreizten Kontur des Melodiesplitters seine Ursache, sondern in der metrischen Disparität der beiden Ebenen: Walzertakt und "Espressivo"-Geste. Dieses Deutungsmuster macht die Instrumentation dieses Klavierstücks von Bernhard Wulff deutlich, die 1987 in Basel aufgeführt wurde.

Die hier angedeutete Verstehensweise beruht sowenig auf einer objektiven Tatsachenbeschreibung wie die erste. Vielmehr ist dem Verstehen des Gehörten wieder ein Interpretationsakt vorgeschaltet: wir können die Terzfolge als irreguläre Repetition oder als erstarrten Walzertakt hören, beides sind Interpretationen eines Höreindrucks, sind Deutungen von etwas (Wahrnehmung) als etwas (Sinn). Durch den Interpretationsvorgriff des Hörers eröffnet dieser einen dialogischen Verstehensprozeß: wir fragen nach dem Sinn und der Intention des Walzerrudiments. Wir versuchen uns nun Klarheit darüber zu verschaffen, was der zurückgenommene, erstarrte Walzertakt meint, was er durch die Art seiner kompositorisch initiierten Erscheinung von einer möglichen Autorenintention zu erkennen gibt. Walzer und Wien, fin de siècle und décadence sind Assoziationen, die sich als Kontrastfolie einstellen. Im Herbst verläßt Schönberg enttäuscht Wien und siedelt nach Berlin über. Den Anfang 1912 doch noch erfolgten Ruf an die Musikakademie lehnt er ab. "Mein

Hauptgrund ist: ich kann augenblicklich noch nicht in Wien leben. Ich habe noch nicht verschmerzt, was man mir dort angetan hat, ich bin noch nicht ausgesöhnt." 1909 hatte er in seinem 2. Streichquartett, das mit dem letzten Satz zu neuen Welten aufbricht ("ich fühle Luft von anderem Planeten..."), mit dem bitter-ironischen Zitat des damals in Wien äußerst populären Augustin-Liedes sein "herzliches Wien" zu Grabe getragen ("...nur ein großes Leichenfest, das ist der Rest", lautet das Ende der 2. Strophe des damals jedem geläufigen Gassenhauers). Sagt der Walzer somit etwas über den Verlust der kompositorisch handwerklichen und kulturell ästhetischen Geborgenheit des Künstlers in der Zeit des Umbruchs aus? Ist dies ein tragfähiger Deutungsansatz, den wir an das Hören herantragen können und der das weitere Verstehen zu leiten vermag?

Will man Hören zum Verstehen führen, muß man kognitive Erwartungs- und Interpretationsschemata vorbereiten, damit die entsprechenden Strukturen überhaupt als etwas wahrgenommen werden können. Dies betrifft grundsätzlich den Erwerb einer musikalischen Syntax und erfordert auch im Einzelfall die Vorbereitung einer angemessenen Höreinstellung (hier: Walzermodell).

Die Fähigkeit des Menschen nicht nur zum Empfang und zur Verarbeitung von Signalen, sondern zum Hören von Sinn weist seine Verankerung in der Kultur aus. Aber das Hören von Sinn ist ein Prozeß, der kulturell erworben werden muß und der sich nicht aus den klanglichen Signalen selber ergibt, eben weil das Erkennen von Sinn Sinnmodelle voraussetzt. Wer über die entsprechenden kognitiven Schemata nicht verfügt, ist allein auf physiologische, affektive und sensomotorische Reaktionen angewiesen. Das Gehörte (Musik) erscheint dann als die durch die Klänge ausgelöste Emotion, die selber wieder ein durch Sozialisation und Enkulturation erworbenes Interpretationsmodell darstellt. Hörerziehung und Gehör-Bildung stellen daher kulturelle Erziehungsaufgaben dar, die vom sensorischen Vernehmen bis zum erkennenden und verstehenden Wahrnehmen reichen. Nur - um eine gängige Redensart zu paraphrasieren - wer nicht hören kann, muß fühlen.

http://www.phil.uni-mannheim.de/romanistik/romanisches_seminar/PDF/Kapitel_8.pdf

Die Rhetorik (s. Lausberg 2/1960, mit dem im folgenden zitierten Paragraphen) wußte, daß Eintönigkeit, Gewöhnlichkeit, ja Langeweile allem innewohnt, was wir als immer gleich erwarten können (§ 85). Erst wenn etwas wieder auffällig gemacht wird durch Verfremdung, kann es seine Wahrnehmung erzwingen und wirken (§ 84). Lange vor der Informationstheorie hob sie daher hervor, daß nur das relativ Unerwartete wirkt:

- Ein Zuwachs an Wissen (§ 67) und an gefühlsmäßigem Erleben (§ 68) kann nur etwas Neues bringen. Allerdings müssen wir den Rahmen des Erwartbaren kennen.
- Die Abwechslung (Variation) ist wichtig, denn sie erhält die Aufmerksamkeit. Das Gewohnte nehmen wir nicht wahr. Deshalb muß gerade dort die Verfremdung am Anfang stehen (§ 86). Im 20. Jahrhundert nennt man dies Deautomatisation. Verfremden oder deautomatisieren kann man durch alle Normdurchbrechungen vom Stoff – z. B. als Naturalist, indem man von niederen Themen handelt – über die Wahl des Genres – z. B. indem man Alltägliches oder gar Wissenschaftliches märchenhaft behandelt – bis hin zur Aussageweise realisieren – indem man vom Unwichtigen gewichtig oder vom Erhabenen kindlich spricht (§ 89).
- Normdurchbrechungen beruhen auf Über- oder Nichterfüllung von Normen. Deshalb sind sie immer nur relativ zu diesen funktions-tüchtig. Sie bringen den Adressaten dazu, mehr leisten zu können

Zu Debussy (Nachtrag)



Ute Jungkaiser: Zur Musikalität des bildnerischen Impressionismus:
 Claude Monets Bild IMPRESSION - SOLEIL LEVANT (= Eindruck - aufgehende Sonne), gemalt 1872, gab der Stilepoche ihren Namen. ... Dieses Bild wurde am 15.04.1874 im Atelier Félix Nadar in Paris im Rahmen einer größeren Ausstellung der Öffentlichkeit erstmalig präsentiert. Der Titel des Monet-Bildes veranlaßte Louis Leroy, im "Charivari" vom 25.04.1874 eine Persiflage unter dem Titel "L'exposition des Impressionistes" zu veröffentlichen, so daß Monet und die Gruppe der Pleinair-Maler in Paris nun Impressionisten genannt wurden. Für Monet bestand die Aufgabe des Künstlers darin, "das darzustellen, was zwischen dem Objekt und dem Künstler (stehe), nämlich die Schönheit der Atmosphäre, das Unmögliche!" 1890 teilte er Geffroy mit: "Ich sehe, daß viel Arbeit nötig ist, um das wiederzugeben, was ich suche: den 'Augenblickseindruck' (in: Kindlers Malerei-Lexikon, Bd. 9, 177, Stichwort 'Monet'). Die

"Atmosphäre" bezeichnet also mehr als nur Einfangen des Lichts auf naturalen Gegenständen, in ihr schillern vielmehr die Schwingungen einer feinnervigen Seele, offenbart sich die künstlerische Empfindungsgabe. Und darum ist ihre Nähe zur Musik so zwingend.

In: Hans-Jürgen Feurich (Hrsg.): Stilparallelen der Künste im Musikunterricht, Regensburg 1988, S.70

Die Toten Hosen: Zurück zum Glück 2004-12-14

die behauptung

eine Behauptung steht im Raum
 Wie kriegt man sie jetzt wieder raus?
 Wie kam sie hier herein, wir sind überrascht
 sie macht sich breit und drückt uns an die Wand
 sie ist unangenehm und wir zweifeln sie an
 doch sie wehrt sich energisch mit aller kraft
 ein Verdacht ist in diesem Raum
 wie kriegen wir ihn wieder raus?
 er lächelt gemein und primitiv, als er durch unsere ohren in unsere herzen kriecht

wie kriegen wir diese behauptung raus, wer hat sie hier eigentlich aufgestellt?
 war es Zufall oder Absicht oder kam sie von selbst?
 darf man so was noch fragen, ist das noch legal?
 sicher ist sie gelogen, doch jetzt ist sie da
 eine behauptung ist im Raum
 sie raubt uns den Atem, wir ringen nach luft
 unerbittlich drückt sie uns die kehle zu

eine Beschuldigung ist im Raum
 wer wird ihr schon glauben, ich glaub ihr nicht
 ich muss von ihr kotzen, weil mir übel ist
 es ist die Möglichkeit, die mich so trifft
 eine beschuldigung ist im Raum
 sie kam aus dem dunkeln, jetzt ist sie im Licht
 wir stehen da und sind mit dreck bespritzt
 diese Verleumdung, diese täuschung, diese lüge hier im Raum
 sie zerstört uns alle, schritt für schritt
 sie ist gift für dich, sie ist gift für mich
 sie ist gift

Streicher-Vorspiel



Cello-Ostinato



und 80er Jahre. Allerdings haben sie sich in Komposition, Arrangement und vor allem in der Subtilität der Texte weiterentwickelt. Heute gelten die einstigen Schmuddelkinder - „schon immer ein Kompromiss aus seliger deutscher Bierlaune und wütendem Bürgerschreck“ (Michael Köhler, FAZ 14.12.2004, S. 44) - auch in konservativen Kreisen als respektierlich.

Das Stück ist - einige irritierte Fanstimmen im Internet verraten es – stilistisch für die Toten Hosen sehr ungewöhnlich. Im Vorspiel hören wir klassische Streichermusik mit gleichmäßig fließender Achtelbewegung. Hoch und einstimmig beginnt sie – ganz harmlos angesichts des entsetzlichen Ausgangs. Lediglich die fallenden Linien und das elegische Moll trüben den Eindruck etwas ein. Nach und nach füllt die Musik (nun mehrstimmig) auch den mittleren und unteren Raum. Die obere Raumgrenze wird durch einen gehaltenen Streicherton markiert, der zunehmend mit Dissonanzen geschärft wird. Das Klangbild wird lauter und unangenehmer. Mögliche Assoziation: sich einschmeichelndes, sich ausbreitendes „süßes Gift“.

Es folgt ein Cellomotiv, das staccato gespielt und hartnäckig (ostinato) wiederholt wird. Es ist eine unangenehm obsessive Variante des Anfangsmotivs aus dem Vorspiel. Das Cello klingt in der tiefen Lage und durch die harte Spielweise kratzbürstig: das „süße Gift“ entpuppt sich als bedrohlich. Zu der ostinaten Cello-Begleitung singt der Sänger meist (auf *einem* Ton) rezitierend. Das Ganze ist als eine lang gezogene Steigerung angelegt, die nur einmal (nach „in unsere Herzen kriecht“) durch ein Zwischenspiel unterbrochen wird. Die Musik wird immer lauter und die zunehmend expressive Stimme des Sängers schraubt sich in mehreren Stufen in extreme Höhen:

- a' eine Behauptung steht im Raum ...
- b' wie kam sie hier herein ...
- d'' ein Verdacht Das Wort „Herzen“ wird durch einen Hochtton (f') besonders hervorgehoben.
- g'' sicher ist sie gelogen
- a'' eine Beschuldigung ... (Hochtton bei „Möglichkeit“)
- c''/des'' eine Beschuldigung ... Das Klangbild wird immer verworrener, auch durch die Stimmen im Hintergrund. Mit dem schrillen Schluss-Schrei „Gift“ wird die Musik abrupt abgebrochen. Wirkungsvoller kann man Wut und Entsetzen nicht artikulieren.

Campino: Ein ziemlich linkes Stück ist "Die Behauptung". Das ist durchaus klassische Musik, aber so ein kranker Text, dass es unangenehm für die Ohren ist. Das Lied irritiert und stört. Wenn man das hört, ist man überrascht und interessiert, aber nach zehnmal fängt es an, einem auf die Nerven zu gehen. Das ist ein echter Ohrbeißer, und es nervt. Trotzdem sind wir alle der Meinung, dass es auf das Album muss. Natürlich haben wir auch andere Sachen dabei, die etwas glatter reingehen.

http://www.dietotenhosen.de/alldieganzenjahre_interviews_studio.php 16.12.04

???? "Die Behauptung" ist ein Stück, das sich nicht zuletzt durch die klassische Instrumentierung abhebt – was war die Idee dahinter?

Campino: Das ist in der Phase entstanden, als wir uns mal wieder in ein Haus in Spanien eingemietet hatten. Wir hatten einmal am Tag eine Bandprobe mit allen. Da wird dann aber auch mal festgestellt: Heute Nachmittag arbeitet jeder für sich alleine. Das ist dann eine konzentriertere Arbeit und du kannst dich auf eine einzelne Idee besser einlassen, die die Anderen sonst aus Ungeduld vielleicht verstoßen würden. Hier stammte der Erstentwurf von Kuddel, und ich fand die Musik sofort super. Die hat für mich bis jetzt etwas Paranoides und Bedrohendes und steigert sich zum Wahnsinn. Es fiel mir dann auch relativ schnell ein Text dazu ein. Das ist schon ein extrem sperriges Stück, das wir extra in die Mitte der Platte gesetzt haben, um zu nerven. Das ist nichts, was man beim Frühstück leise im Hintergrund laufen lassen sollte.

http://www.dietotenhosen.de/alldieganzenjahre_interviews_glueck1.php 16.12.04

Die Toten Hosen

Die Band besteht aus: dem Sänger Campino (Andreas Frege), den Gitarristen Breiti (Andreas Breitkopf) und Kuddel (Andreas von Holst), dem Bassisten Andi (Andreas Meurer) sowie dem Schlagzeuger Wöllli (Wolfgang Rohde). Campino und Kuddel spielten zunächst in der Düsseldorfer Undergroundband ZK, bevor sie 1982 die Toten Hosen gründeten. Heute sind die Toten Hosen die letzten übrig gebliebenen Repräsentanten des Punkrock der 70er



4
Drei wei-ße Bir - ken in mei - ner, Hei - mat steh'n.

8
Drei wei-ße Bir - ken, die möcht' ich wie - der - seh'n.

12
1. Denn dort so weit von hier in der grü - nen, grü - nen

16
de, da war ich glück - lich mit dir und das ver - geß i

nie. Drei wei - ße Bir - ken

Drei weiße Birken (1997)

Drei weiße Birken
in meiner Heimat steh'n.
Drei weiße Birken,
die möcht' ich wiederseh'n.

1. Denn dort so weit von hier
in der grünen, grünen Heide,
da war ich glücklich mit dir
und das vergeß i nie.

2. Ein Abschied muß nicht für immer sein,
ich träume noch vom Glück.
Es grünen die Birken im Sonnenschein
und sagen du kommst zurück.

3. Denn dort so weit von hier
in der grünen, grünen Heide,
da war ich glücklich mit dir
und das vergeß i nie.

Wilhelm Müller
Der Lindenbaum (18229)

Am Brunnen vor dem Tore,
Da steht ein Lindenbaum.
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort,
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

Am Brunnen vor dem Tore (2)

Der Lindenbaum

Text: Wilhelm Müller 1822
Melodie: nach Franz Schubert 1827,
zur Volksmelodie umgearbeitet
und Satz: Friedrich Silcher 1846

Andante

S
A
1. Am Brun - nen vor dem To - re, da steht ein Lin - den - baum, ich
2. Ich muß auch heu - te wan - dern vor - bei in tie - fer Nacht, da
3. Die kal - ten Win - de blie - sen mir grad ins An - ge - sicht, der

T
B

träumt in sei - nem Schat - ten so man - chen sü - ßen Traum; ich schnitt in sei - (in sei -) ne
hab ich noch im Dun - keln die Au - gen zu - ge - macht. Und sei - ne Zwei - (ne Zwei -) ge
Hut flog mir vom Ko - pfe, ich wen - de - te mich nicht. Nun bin ich man - (ich man -) che

5

Rin - de so man - ches lie - be Wort, es zog in Freud (in Freud) und Lei - de zu
rausch - ten, als rie - fen sie mir zu: komm her zu mir, (zu mir,) Ge - sel - le, hier
Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und im - mer hör (mer hör) ich's rau - schen: du

10

ihm — mich im - mer fort, zu ihm — mich im - mer fort.
find'st du dei - ne Ruh, hier find'st du dei - ne Ruh!
fän - dest Ru - he dort, du fän - - dest Ru - he dort.

15

BA 6378

© 1988 by Bärenreiter - Verlag, Kassel

Franz Schubert: Winterreise, Nr. 5: Der Lindenbaum

Mäßig.

4

8

Am Brunnen vorm To-re da steht ein Linden-baum; ich träumt' in sei-nem

14

Schatten so man-chen sü-ßen Traum. Ich schnitt in sei-ne Rin-de so manches lie-be

20

Wort; es zog in Freud und Lei-de zu ihm mich im-mer-fort.

25

Ich

29

mußt auch heu-te wan- -dern vor-bei in tie-fer Nacht, da

33

hab ich noch im Dun- kel die Au- - gen zu- ge- macht. Und

37

sei- -ne Zweige rausch- ten, als rie- -fen sie mir zu: komm

41

her zu mir, Ge- sel- -le, hier findest du dei-ne Ruh!

45 Die kal- - ten Win-de blie- - sen mir

48 grad ins An- -ge-sicht, der Hut flog mir vom

51 Kop- -fe, ich wen- - de - te mich

53 nicht.

55 Nun

59 bin ich manche Stun- de ent- fernt von je- nem Ort, und

63 im- -mer hör ich's rau- schein: du fän- -dest Ru- he dort! Nun bin ich manche

68 Stun- de ent-fernt von je-nem Ort, und im- mer hör ich's rau- schein: du

73 fän- -dest Ru- he dort, du fän- -dest Ru- he dort!

77

80

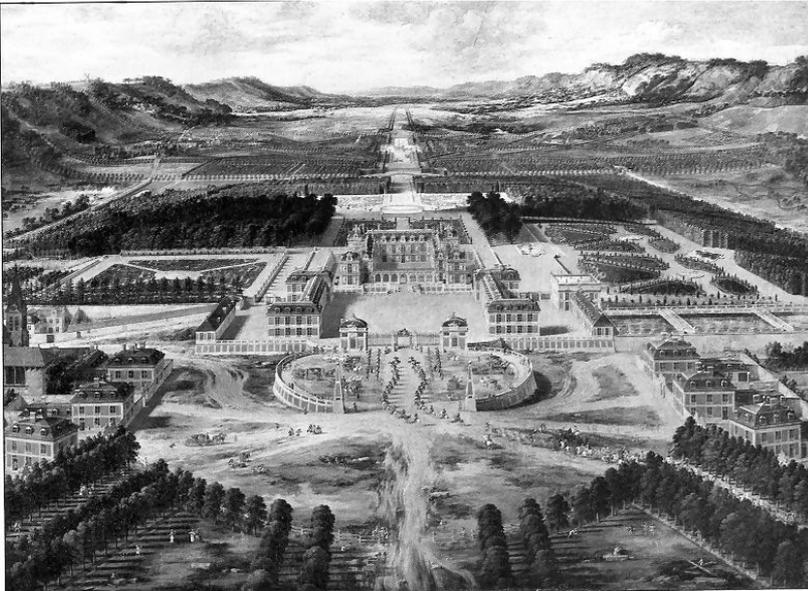
J. S. Bach: Invention 8

Musical score for J. S. Bach's Invention 8, measures 1-15. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of two staves. Measures 1-6 show the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. Measures 7-15 continue the piece with various textures and dynamics.

Musical score for Beethoven's Sonata op. 2, Nr. 1 (Skizze), measures 1-36. The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of two staves. Measures 1-6 show the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. Measures 7-36 continue the piece with various textures and dynamics.

Beethoven: Sonate op.
2, Nr. 1 (Skizze)

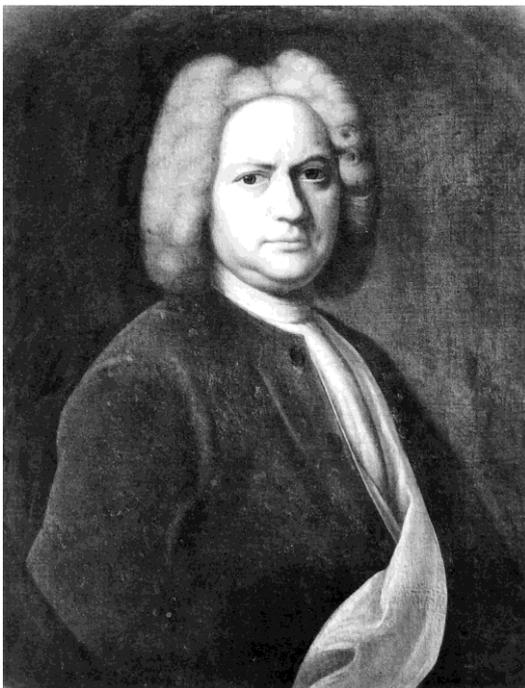
The musical score is presented in two columns. The left column contains measures 27 through 39, and the right column contains measures 40 through 51. The score is written for piano and bass, with a key signature of two flats and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *sf* (sforzando), *f* (forte), and *ff* (fortissimo), as well as performance instructions like 'con espressione' and 'cresc.' (crescendo). The notation includes treble and bass clefs, stems, beams, and various note values. Measure numbers 27, 33, and 40 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 51.



Versailles 1668, Gemälde von Pierre Patel



Park in Weimar, Ende 18. Jh.



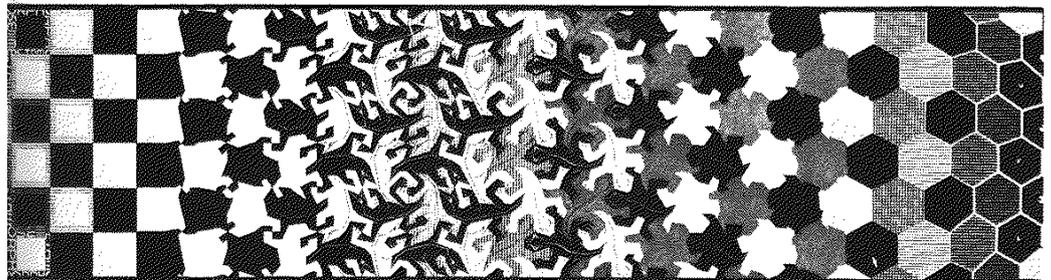
← Bach als Köthener Kapellmeister, Ölbild von Johann Jakob Ihle



Beethoven, Kreidzeichnung von August von Kloeber (1818) →

M. C. Escher: Der überraschende Übergang aus Metamorphose II

Maurits Cornelius Eschers Bild stellt einen Zyklus von Metamorphosen (Gestaltungswandlungen) dar. Es werden z. B. einfache geometrische Muster in Tiere verwandelt und umgekehrt. Die Übergänge sind kontinuierlich gestaltet



und bleiben auch deshalb unscharf, weil mit dem für unsere Wahrnehmung grundlegenden Figur-Grund-Mechanismus 'gespielt' wird. In einem gerahmten Raum verweist eine Figur (positiver Raum) den restlichen Raum in die Rolle des Hintergrundes. Dieser hat aber eigentlich als negativer Raum auch in gewisser Weise Figurcharakter, der allerdings durch die positive Figur restlos bestimmt wird, da er nur die verbleibende Restmenge darstellt. Dieses Wechselspiel gestaltet Escher nun bewußt so aus, daß die Unterscheidung zwischen Figur und Hintergrund schwierig wird, weil der negative Raum in positiven Raum umschlägt oder weil beide in der Balance gehalten werden. Trotz dauernder Veränderungen findet unser Auge aber auch Halt, indem es ihm möglich gemacht wird, homogene Felder als "Superzeichen" auszumachen: Schachbrettmuster, zwei Bienen in einer Art Spinnennetz, Vogel- und Fischformationen u. ä. Die formale Geschlossenheit wird erreicht durch Symmetrie schaffende Verfahren: die Entwicklung kehrt zum Anfang zurück, bestimmte Felder werden (unverändert oder verändert) wiederholt. Die Spannungskurve des Ablaufs ist abwechslungsreich gestaltet, denn neben mehr gleichmäßig "fließenden", Muster multiplizierenden Passagen gibt es überraschende, ereignishaft Zuspitzungen, z. B. in der Mitte der letzten Zeile, kurz vor dem Schluß. (Man ist fast an die Kadenz eines Konzertsatzes erinnert.)

LK Musik 11/II 2. Klausur 12. 5. 1997**Thema: Beethoven op. 2 Nr. 1, 1. Satz, T. 1 - 26****Aufgaben:**

1. Beschreibe die motivische Struktur des 1. Themas (T. 1 - 8) und seinen Ausdrucksverlauf. Beginne dabei mit der grafischen oder farblichen Kennzeichnung der Motive im Notentext.
2. Beschreibe in gleicher Weise das 2. Thema (T. 20/21 - 25) und vergleiche es mit dem 1. Thema. (Unterschiede? Gemeinsamkeiten?)
3. Wie gestaltet Beethoven den Übergang vom 1. zum 2. Thema?
4. Vergleiche die Gestaltungsprinzipien der Beethoven-sonate mit denen, die Bach in seiner Invention 8 anwendet.

Arbeitsmittel:

- Toncassette
- Notentexte (Bach: Invention 8, Beethoven: f-Moll-Sonate)

Zeit: 3 Stunden**Lösung:****1. Thema:**

a-b bilden zunächst eine Einheit, dennoch sind sie gegensätzlich:

a: aufw., stacc, akk., „hart, drängend“

b: (überwiegend) abw., leg., skalisch, „leicht, nachgebend“

Der Gesamtverlauf der Periode hat die gleiche Tendenz: Aufwärtsdrängen (Spitzentöne as-b-as-b-c) bis T. 7, dann Fallen.

Die ungeheure Energie dieses Drängens kommt zum Ausdruck

- in der Sequenzierung der T. 1-2 in T. 3-4, dem nochmaligen energischen (sf!) Ansetzen in komprimierter Form (T. 3-4) und dem Durchbruch in T. 10,
- in der diesem Ausdruckverlauf entsprechenden Dynamikprofil (p-(sf)-cresc-ff-decresc-p),
- in der motivischen Verdichtung von a (kurze Vorschläge in T. 5 und 6, Arpeggio in T. 7),
- in der Asymmetrie der Periode (Dominanz des Aufwärtsdrängens) und ihrem dominantisch-offenen Schluß,
- in der treibenden Kraft der (ebenfalls aufwärts strebenden) Staccatoakkorde in der Begleitung. (Sie fangen das Nachgeben des Motivs b ab und drängen auftaktig zur nächsten „1“.

Am Ende der Periode ist die von a ausgehende Energie verbraucht. Nach dem Höhepunkt in T. 7 wird der 'Aufstieg' in der über 6 Töne hin abfallenden skalischen Linie zurückgenommen - die Vorschlagfigur als Umkehrung des b-Motivs belegt, daß das Ganze eine verlängerte und augmentierte Form von b darstellt -, dem fallenden Trend widerspricht nur noch (zaghaf!) die Begleitung. Die Fermate signalisiert eine gewisse Ratlosigkeit.

Deutlich wird dieser Umschwung auch beim Vergleich von Anfang und Schluß: dort die kräftig anspringende Signalquart c-f, hier die Seufzerekunde f-e (Quartvorhalt).

2. Thema:

Im Gegensatz zum 1. Thema könnte das 2. zunächst strukturell als statisch erscheinen:

- Ein 2taktiges Motiv c-d wird 3x (beim dritten Mal verkürzt) wiederholt und mündet in eine rasante Entwicklung.
- Die Bewegungsrichtung von c verläuft abwärts.
- Der Baß verharrt auf einem repetierten Bordunton.
- An die Stelle von Moll (f-Moll) tritt As-Dur - der Baßton „es“ ist Dominantton zu As-Dur -.

Doch bei genauerem Hinhören und Hinsehen zeigen sich Zusammenhänge mit dem 1. Thema:

- Das durch das sf hervorsteckende Seufzermotiv des-c (T. 21, 22) und die fallende kleine Sekunde fes-es am Beginn von Motiv c erinnern an den Schluß-Seufzer des 1. Themas.
- Motiv c-d ist im Tonhöhenverlauf eine genaue Umkehrung der Anfangskonstellation a-b.
- Dabei sind allerdings die Gewichte von a und b vertauscht: die anspringende Quarte steht jetzt am Schluß, der Seufzer am Anfang, der gebrochene Akkord (Es7) wird nun legato gespielt.
- Die 'statischen' Momente sind nicht spannungslos, sondern beinhalten im Gegenteil einen 'Stau' (= Spannungsaufbau), der den Ausbruch vorbereitet: die aufwärtsdrängende (sequenzierte) Dreitonfigur (T. 26ff.) führt die Energie der Aufwärts-Quarte (vgl. Ende von c-d) fort und verbindet sie mit der fallenden Sekunde. Rhythmisch stellt diese Figur eine Diminution der Begleitakkorde des Anfangs dar, mit dem Unterschied, daß der auftaktige Ansatz zunächst seine „1“ nicht findet, sondern 'atemlos', 'hechelnd' weiterstürmt.

Überleitung:

Die Entwicklung beginnt hier nach dem 'Atemholen' in T. 7/8 sozusagen von vorn, erscheint aber geschwächt (tiefe Lage, fehlende Begleitung).

So wundert es nicht, daß b die Überhand gewinnt: Die Triolenfigur gleitet leicht (mit angedeuteter durchbrochener Arbeit) auf einem sanften, ruhigen Akkordteppich abwärts. Die Spitzentöne (es-des-c) kehren die Bewegungsrichtung der Spitzentöne des 1. Themas (as-b-c) um bzw. setzen die Abwärtsbewegung der Takte 7/8 fort.

In der 2. Phase der Überleitung (T. 15ff.) geht der Abwärtstrend weiter (c-b-as-g). Diese Abwärtslinie wird ab T. 16 auf 6 Töne (es-des-c-b-as-g) verlängert und entpuppt sich so als Variante der Linie aus T. 7/8, als verdichtete Wiederholung der Abwärtslinie von T. 12-16 und als Vorstufe zu Motiv 2 im 2. Thema.

Gleichzeitig wachen allerdings (T. 16) die Gegenkräfte auf:

- Im Baß tritt eine 3tönige chromatische Aufwärtsfigur auf (vgl. Spitzentöne im 1. Thema).
- Die 6tönige Abwärtslinie wird 2x wiederholt (=Vorbereitung des 2. Themas!), der Abwärtstrend also gestoppt.
- die Abwärtsfigur erscheint in neuer Ausdrucksqualität: an die Stelle der leichten Triolen treten Synkopen, die gegen das haltlose Fallen 'opponieren'.
- Die Oktavierung und das f am Schluß verstärken den Widerstand.

Von hier aus fällt auch ein neues Licht auf das 2. Thema. Es erscheint als Fortsetzung der verbissenen Auseinandersetzung, bei der unauffällig (in umgekehrter Form) a wieder aufkommt. Es entsteht für einen Moment ein Gleichgewicht der Kräfte, bis dann in T. 26 die nach oben drängenden Kräfte von a eruptiv ausbrechen.

Vergleich mit Bach:

Beethovens Stück ist strukturell viel 'zerklüfteter', uneinheitlicher als Bachs einheitlich ablaufende Invention (vgl. Noten-Bild).

An die Stelle der Affekteinheit tritt ein wechselnder Gefühlsablauf, was sich auch äußerlich in der Schwelldynamik und der extremen Dynamikentwicklung auf engstem Raum (1. Thema) zeigt.

Beide Stücke gehen von der durchaus vergleichbaren Motivkonstellation a-b aus. Während bei Bach aber bei allen wechselnden Konstellationen und Veränderungen die Motive im wesentlichen ihre Identität (in Struktur und Ausdruck) wahren, durchlaufen sie bei Beethoven verschiedene Zustände (s.o.).

Die Polyphonie Bachs unterstützt das gleichbleibende Kreisen, weil ja das Material in den Imitationen vertikal vervielfältigt (wiederholt) wird. Beethovens Satztechnik ist im Kern homophon und dadurch für eine horizontal-entwickelndes Komponieren geeigneter. Gleichzeitig ist sie sehr abwechslungsreich und reicht vom einfachen (galanten) Klangteppich (2. Thema) bis zur durchbrochenen Arbeit (Überleitung).

Das Verhältnis von Einzelnem und Ganzem hat sich (analog der Wandlung vom Obrigkeitsstaat zur Demokratie) geändert: Bei Bach ordnen sich alle Details dem 'Gesamtinteresse' unter, keine Stelle fällt aus dem Rahmen. Bei Beethoven hebt sich jedes Teilstück charakteristisch von seiner Umgebung ab. Oberflächlich betrachtet folgt immer wieder Neues, Anderes.

Bei genauerem Hinhören/Hinsehen zeigt sich allerdings, daß Beethoven sich ähnlich wie Bach um den Zusammenhang des Ganzen bemüht, indem er die charakteristischen Einzelzüge des Werks durch die Metamorphosentechnik miteinander in eine quasi logische Abfolge bringt. Nicht nur die gegensätzlichen Themen, sondern auch die 'Verbindungsstücke' beruhen auf dem gleichen Material.

Vergleich Original / Skizze:

Schärfung der Charakteristik in Artikulation und Dynamik. Der in der Tonhöhenstruktur angelegte Spannungsbogen wird dadurch intensiviert. Wichtig ist der Auftakt, der die auffahrende Geste verlängert und ihr mehr Schwung gibt.

Schärfung des vorwärtsdrängenden Gestus durch die Aussparung der 1 in T. 2, 4, 5, 6, 7. Dadurch entsteht ein auftaktartiges Drängen auf die 1 der nächsten Phrase (T. 3, 4 usw.). Daß die auftaktige Dreiergruppe ab T. 5 nicht mehr in die 1 mündet, sondern in eine weitere auftaktige Dreiergruppe, und daß diese in Takt 7 sogar selbst noch durch die Pause auf 3 zerhackt wird, verleiht auch der rhythmischen Ebene eine ähnliche Stringenz und Zielgerichtetheit wie der Tonhöhenstruktur.

Überhaupt ist der einheitliche Zug des fertigen Werks der Hauptunterschied zur lockeren Skizze. Die Begleitung hat nur noch die repetierten Akkorde als Material (Prinzip der Ökonomie) und diese werden zwingend auch hinsichtlich der Tonhöhenordnung geführt: Der melodischen Zuspitzung auf den Höhepunkt in T. 7 hin entspricht der – nach kurzem Ausholen nach unten –unbeirrt Stufe um Stufe nach oben geführte Baßgang, der diesen Bewegungszug sogar bis zum Schluß der Periode (T. 8) fortsetzt, während die Oberstimme bereits kraftlos zurückfällt. Der sechstönige Baßgang aufwärts (e f g as b c) ist die Umkehrung des Abwärtsgangs in T. 7-8 (c b as g f e).

Garten/Park

Die "Natur" der Menschen wurde getreu den Spielregeln beschnitten. Sichtbarer Ausdruck dieser Absichten des höfischen Absolutismus waren Parks und Gärten der europäischen Höfe. Die Gärten wurden durch hohe Mauern von der "wilden Natur" abgetrennt, die Parks demonstrierten hingegen die großartige Fähigkeit des Monarchen, die "wilde Natur" zu bändigen. Bäume, Sträucher, Hecken, Wiesen, Blumen wurden in geometrische Muster gepreßt, der individuelle Wuchs der einzelnen Pflanze durch dauerndes und sorgfältiges Beschneiden in einheitliche Formen gebracht. Diese "französischen" Gärten und Parks entsprachen dem Ideal der höfischen Gesellschaft. Sie zeigten die disziplinierte, kontrollierte und "geregelt" Natur - so wie der höfische Mensch auch sein sollte. Der "englische" Landschaftspark, der seit Beginn des 18. Jahrhunderts den "französischen" zu verdrängen begann, stellte keinesfalls eine Rücknahme dieses Ideals dar, sondern eher seine Vervollständigung. Denn die Verwilderung des englischen Gartens war nur vorgetäuscht. Diese Parks und Gärten spielten Natur, ohne Natur zu sein. Ihre "Wildheit" beruhte auf kunstvollen, höchst raffinierten Arrangements, deren Hauptzweck darin bestand, die regulierende, ordnende Hand zu verbergen. Entsprechend begann der höfische Adel sich in dieser "Natur" auf die "natürlichste" Weise zu bewegen. Er spielte Hirt und Hirtin, Gärtner und Gärtnerin, in einem Wort: er spielte "Volk". Wie der Park hatte dieses Volk mit der Wirklichkeit nichts zu tun. Natur und Volk wurden für die höfische Gesellschaft in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu Idealen der Einfachheit, Unverdorbenheit und der wahren Tugend. Tatsächlich handelte es sich aber bei diesem Ideal nur um eine Variante der höfischen Spiele nach einer langen und strengen Herrschaft der komplizierten Etikette. Das Zeitalter des Barock ging damit ins Rokoko über. Große Komponisten und ihre Musik, Band 28, Stuttgart 1983, S. 681ff

Helga de la Motte:

Als Gegensatz zum Schönen wurde vielfach nicht das Häßliche, sondern das Erhabene begriffen. Es war im 17. Jahrhundert in der ästhetischen Diskussion aufgegriffen worden. Grundlegend wurde Burkes Abhandlung von 1757. Unzufrieden mit der niedlichen und zierlichen Rokokokunst stellte Burke dem Schönen das Erhabene gegenüber. Der sinnlich erfahrbare Schrecken und die Überwältigung durch das Prachtige, die er in einer Systematik beschrieben hat, übten tiefen Einfluß aus auf Kant. Das Erhabene, das Kant mit dem Anblick des Ozeans veranschaulichte und das ihn zu hymnischen Beschreibungen über den Sternenhimmel veranlaßte, ist ein Geistgefühl. Es vergegenwärtigt das dem Verstand nicht Faßbare. Das Erhabene ist auch bei Kant als der eigentliche ästhetische Gegensatz des Schönen konzipiert. Durch das Erhabene kann dem Schönen nach Kant ein «übersinnliches Substrat» beigelegt werden, das das Schöne vom Verdacht befreit, nur das Gefällige zu sein. Anmut und Würde, um Schillers bekannte Formulierung für den Gegensatz von Schömem und Erhabenem zu bemühen, können diese Synthese eingehen. Das Schöne & das Häßliche. In: Neue Zeitschrift für Musik 6, 1994, S. 15.

Beethoven:

"Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange, bis ich damit zufrieden bin; dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrunde liegende Idee niemals. Sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Gusse vor meinem Geist stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren." 1823 im Gespräch mit Louis Schlösser. (Dahlhaus: Beethoven, S. 183)

Berndt. W. Wessling:

Es war mehr als Bewunderung, was die ersten Hörer der drei Sonaten von 1795 (Opus 2) erfüllte. Sie waren erstaunt, erschüttert, hingerissen. Das Motorisch-Drängende in manchen Abläufen der »kleinen f-Moll-Sonate« ließ Moritz Lichnowsky »den Nerv aller Dinge« spüren. Die Musik machte ihn so nervös, daß er aufsprang und den Saal verließ. So erging es ihm später auch bei anderen Beethoven-Sonaten.

„Ich ertrage es nicht, diese übermenschlichen Werke durchzuhören. Sie haben etwas Tödliches in sich, das Gift der Wahrheit. Die Ideen Beethovens gehen auf die Entlarvung menschlicher Eigenschaften und Schwächen aus. Die Ideen sind wie seine Technik - und die ist die eines Dämons!“

So Lichnowsky wörtlich zu Ignaz Moscheles. Der Fürst erkannte in den Klaviersonaten seines Schützlings damals etwas, das wir heute als das Numinose bezeichnen. Er fährt fort:

„Es gibt nichts in der Musik unserer Zeit, welches ihnen gleicht. Gewiß, hier waltet nichts Menschliches mehr. Die Kunst Beethovens auf dem Klaviere ist so erschütternd, daß sie an die Grenzen des Erträglichen rührt. Hier waltet Göttliches. Jede Kritik muß kapitulieren. Das ist der Schritt zur heiligen Vollkommenheit!“

Beethoven. Das entfesselte Genie, München 1977, S. 71

Gedankensplitter

Das Ohr ist entwicklungsgeschichtlich das wichtigste und am feinsten ausgebaute Sinnesorgan des Menschen. Selbst im Schlaf ist es nicht ausgeschaltet wie das Auge. Es ist darauf gerichtet ankommende Signale wahrzunehmen und – das ist besonders wichtig – richtig zu deuten. Hören ist also von Anfang an eine kreative, schöpferische Tätigkeit, die Übung erfordert. Angesichts der Vielfalt des in der Welt Wahrnehmbaren besteht eine wichtige Leistung des Hörens darin, Wichtiges von Unwichtigem, Bekanntes von Unbekanntem zu unterscheiden. So wird eine notwendige Entlastung durch Routine möglich. Bezogen auf die Musik entsteht dabei die Gefahr, daß man in der gewohnten Umgebung sich wohl einrichtet und nicht mehr neugierig auf Neues ist. Hier liegt die Hauptaufgabe einer Hörerziehung: Wahrnehmungsmöglichkeiten zu eröffnen und damit ästhetische Erlebnisse anzubahnen. Wie das im Unterricht geschehen kann, wird Gegenstand der Veranstaltung sein. An konkreten Beispielen - von Debussys „Des pas sur la neige“ bis zu einem Rockhit der Gruppe „Die 3. Generation“ – werden unterrichtliche Strategien durchgespielt, die nicht vorschnell auf klassifizierende Begriffe abzielen, sondern die Schüler selbst stärker hörend und reflektierend mit der konkreten Musik in Kontakt bringen.

Das bezieht sich nicht nur auf „Kunst“-Musik im herkömmlichen Sinne, sondern genauso auf Rock und Popmusik, die bei einem analytischen Hören genauso viele Probleme aufwirft wie andere Musik.

Es gibt nichts Schöneres als Musik zu machen. Ein anderer Satz ist aber genau so wahr: Es gibt nichts Schöneres als Musik zu hören.

Gruhn:

Die Fähigkeit des Menschen nicht nur zum Empfang und zur Verarbeitung von Signalen, sondern zum Hören von Sinn weist seine Verankerung in der Kultur aus. Aber das Hören von Sinn ist ein Prozeß, der kulturell erworben werden muß und der sich nicht aus den klanglichen Signalen selber ergibt, eben weil das Erkennen von Sinn Sinnmodelle voraussetzt. Wer über die entsprechenden kognitiven Schemata nicht verfügt, ist allein auf physiologische, affektive und sensomotorische Reaktionen angewiesen. Das Gehörte (Musik) erscheint dann als die durch die Klänge ausgelöste Emotion, die selber wieder ein durch Sozialisation und Enkulturation erworbenes Interpretationsmodell darstellt. Hörerziehung und Gehör-Bildung stellen daher kulturelle Erziehungsaufgaben dar, die vom sensorischen Vernehmen bis zum Erkennenden und Verstehenden Wahrnehmen reichen. Nur - um eine gängige Redensart zu paraphrasieren - wer nicht hören kann, muß fühlen.

Durch Fokussierung auf Handlungsorientierung kam das Hören in Verruf als passive Haltung. Dabei ist Hören eine sehr intensive kreative Handlung. Wenn man nicht bloß Betroffener sein will, der automatisch reagiert (bloß vage fühlt etwa) muß man in ein dialogisches Verhältnis zu dem Gehörten eintreten. Das Wesen einer Handlung ist ja auch nicht deren sichtbare Außenseite, sondern die innere Steuerung. Das Ohr ist von Natur aus auf Bedeutungskonstruktion, also geistige Tätigkeit, hin angelegt. Auf Routine schaltet es herunter, wenn die Signale eingeordnet sind, und keiner weiteren Aufmerksamkeit bedürfen. Abschaltet tut auch der, der von den eintreffenden Signalen sich überfordert fühlt.

Kein System oder allgemeine Gedanken angeboten, sondern Erfahrungen an bestimmten Stücken gemacht, die natürlich auch Gelegenheit bieten, Allgemeines und methodisch Nützliches für den Unterricht zu finden.

Wenn ich Klavier spiele legt sich manchmal unsere alte Katze daneben. Sie hört die gleiche Musik wie meine Frau, die in ihrem Arbeitszimmer sitzt, aber trotzdem hört sie nicht dasselbe wie meine Frau. Kommt sie überhaupt, um die Musik zu hören? Wahrscheinlich eher aus Gründen des Dabeiseinwollens, oder... Immerhin könnte es sein, daß sie sich bei der Musik irgendwie wohler fühlt, als wenn sie fehlt. So geht es ja auch vielen Konsumenten von Musik, die auch nicht hinhören im Sinne eines wirklichen (d. h. schöpferischen) Musikhörens. Dennoch „hört“ sie die Musik. Aber ist das mehr als bloßes akustisches Bemerkens? Aber selbst hier ist die Katze eigentlich auch noch schöpferisch: sie erschafft aufgrund ihrer andersartigen Sinnesorgane wahrscheinlich ein spezifisches, von der menschlichen Wahrnehmung verschiedenes akustisches ‚Bild‘. Aber das akustische ‚Bild‘ ist noch nicht die Musik.

Die Musik als Musik entsteht erst in einem Hörer, der ‚verstehet‘, was er hört. Der die Sprachregeln kennt (gelernt hat). Wenn ich Chinesisch höre, ohne Chinesisch gelernt zu haben, verstehe ich immer noch mehr als die Katze von der Musik, weil ich konnotative Sprachebene verstehen kann? Ist der Sprecher wütend u. Ä.

zu Debussys Des pas...:

Geräusch: kopierte (gleichförmige) Schritte: weckt nur kurzfristig Interesse (Versuche: Wer ist das? ein Mensch... usw.), dann gleichgültiges Weghören, keine schöpferische Tätigkeit des Zusammenfassens o. ä.

Geräusche: sich nähernde Schritte → stehenbleiben: aufmerksames Verfolgen / Zusammenfassen zu einer formalen und semantischen Einheit (Bedeutung, Deutung). Erwartungshaltung: Was macht er jetzt? Warum bleibt er stehen? u. ä.

dto, Debussy:

1. Motiv (ohne Bordunton) repetiert: s. o.
2. Motiv (mit Bordunton repetiert, mit Beachtung der Vortragszeichen, Bedeutungsvermutung? (nicht loskommen?))
3. Motiv plus Sequenz repetiert: beziehendes Hören: dasselbe höher, dann s.o. (Versuche des Sichentfernens?)
4. + melodisches Motiv (T. 1-2), beziehendes Hören: andere Tonlage, „Melodie“, Verlängerung und rhythmische Dehnung des Anfangsmotivs
5. + T. 3-4: Gegenbewegung nach unten, weitausschwingender Bogen, legato, Gegenbewegung, Auflehnung gegen starres Muster der linken Hand / Resignation, Deutungen/Assoziationen: zackig – rund, Kälte – Wärme
6. T. 16-19: gleiche Konstellation, aber thematisch verdichtet durch hinzutretende Unterstimme (mit Dreitonmotiv)
7. T. 5-7: Neue Ebene: Harmonik, Umfärbung, weitere Augmentierung + Zerhackung der aufsteigenden Melodielinie

Diese Tätigkeit des Bemerkens, In-Beziehung-Setzens, Deutens, gespannten Erwartens ist ein ästhetisches Verhalten, der Hörer bleibt nicht Opfer seiner Wahrnehmung, sondern öffnet sich einem ästhetischen Gegenstand, einer ‚Botschaft‘. Er entwirft Deutungen und Erwartungen.

Das wäre (annähernd) hörend möglich. Aber ein ganzes Stück in der Genauigkeit zu erarbeiten ist unmöglich. Deshalb nach dem Lu-pen’blick’ nun der Weitwinkel:

Kälte – Wärme / starres Muster – freies Schweben o.ä.: Wo ist im Stück die Gegenposition (Wärme, Schweben) am deutlichsten?

Weghören, Abhaken = keine ‚musikalische‘ Einstellung einnehmen. Allerdings könnte man im Sinne von Selbstaussdruck sich zur Musik bewegen und dabei (schöpferisch) Varianten entwickeln, sogar pantomimisch eine Handlung suggerieren, also eine Bedeutung generieren.

Ausschreibungstext inkl. biographischer Angaben, soweit sie im Programm erscheinen sollen:

Ein aufmergendes, sich öffnendes Hören impliziert ganz wesentlich ein Gerichtetsein auf die Struktur bzw. die Detailstrukturen des Gegenstandes und zugleich die Fähigkeit zur Empathie (Einführung) in das Andere, Fremde. Hören im wohlverstandenen Sinne ist also ein schöpferisches Hören (W. Rihm). Dabei wird der Autofokus der Wahrnehmung, das bloße Bei-Sich-Sein, überwunden und ästhetisches Erleben und Erfahren erst möglich.

An folgenden Beispielen werden didaktisch-methodische Voraussetzungen und Wege zu diesem Ziel konkret reflektiert:

- Debussy: Des pas sur la neige
- Pascal Finkenauer: rückekehr zum haus (2004)
- Schubert: Der Lindenbaum (als Vergleichsgegenstand)
- Rachmaninow: Mildes Licht (aus: Vesper „Das große Abend- und Morgenlob" op.37)
- Wolf: Wie lange schon
- Fauré: Sanctus aus dem Requiem op. 48
- Schönberg, Klavierstück op. 19, Nr. 2
- Beethoven, Sonate op. 2, Nr.1, 1. Satz

Biographische Daten:

Wißkirchen, Hubert, geb. 1934, bis 1998 Fachleiter für Musik und Fachberater bei der Bezirksregierung in Düsseldorf, seit 1990 Lehrbeauftragter für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik in Köln.