

Fr. Chopin: **FANTAISIE - IMPROMPTU** um 1834 Op. 66

Allegro agitato. (d. M4.)

Measures 1-21 are shown. The score includes dynamic markings like *f*, *mf*, *p*, and *pp*, and performance instructions such as *dimin.* and *ritm.* Fingerings and articulation are clearly indicated throughout the piece.

Measures 25-47 are shown. The score includes dynamic markings like *p*, *sempre cresc.*, and *poco dim.*, and performance instructions such as *Largo.* and *Moderato cantabile.* The tempo changes to *Moderato cantabile.* at measure 43. The piece concludes with a *ritm.* marking at measure 47.

51 *a tempo*

55

59

63

67

71

74

77

80 *riten.*

83 *Presto.* *dim.* *p* **USW.** = T. 5 - 40

119

121

125 *poco a poco anim.*

128 *poco a poco più tranquillo*

131 *r. molto marcato*

134 *riten.*

Ludwig van Beethoven: Sonata quasi una Fantasia, op. 27, Nr. 2 (1801)

Presto agitato.

1
4
7
10
13
16
19
22

26
29
32
36
39
42
47
52

Musical score system 1, measures 83-112. The system contains ten staves of music. Measure numbers 83, 86, 90, 97, 103, 106, 109, and 112 are indicated at the beginning of their respective staves. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *mf*, *f*, *decresc.*, and *sfz*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Musical score system 2, measures 56-80. The system contains ten staves of music. Measure numbers 56, 60, 64, 67, 70, 73, 77, and 80 are indicated at the beginning of their respective staves. The music continues with complex rhythmic patterns and rests. Dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, *sfz*, and *decresc.*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Jim Samson:

Das Fis-Dur-Impromptu wurde aus formalen Gründen heftig kritisiert, und man kann sicherlich darüber diskutieren, ob seine Konzeption allein wegen ihrer Neuartigkeit Beachtung verdient. Der Reiz und die Vielfalt dieses Werks übertrifft jedenfalls die anderen drei Impromptus, die alle in einfachere dreiteilige Anlagen einmünden. Fast wie in einigen von Schuberts bekannteren Impromptus, von denen sie möglicherweise angeregt wurden, wird in ihnen die Welt der »Etüde« und des »Nocturnes« heraufbeschworen. Das erste ist das sogenannte **Fantasie-Impromptu op. 66**, das 1834 komponiert, jedoch von Chopin selbst niemals zur Veröffentlichung freigegeben wurde. Es wurde eines seiner beliebtesten Stücke, doch seine Wirkung wird durch eine beharrliche, offene viertaktige Phrasierung und durch die monotone Wiederholung seiner unveränderten Bestandteile ein wenig beeinträchtigt. Ihm fehlen die veredelnden Details des **As-Dur-Impromptus op. 29**, das Chopin drei Jahre später 1837 schrieb. Es wurde ja schon mehrfach erwähnt, daß alle vier Impromptus rein formal sehr ähnlich sind. Die Figurierung in Opus 29 hält sich an die gleiche $1(a) + 1(a) + 2(b)$ Anlage wie Opus 66, und die Konturen von a und b sind in beiden Werken ähnlich. Die Baßlinie jedoch ist in Opus 29 viel mehr zielgerichtet, und das Schema umfaßt einige beachtenswerte harmonische Parallelen. Auch die zentrale Liedfigur ist reichhaltiger. Sie wird in der Wiederholung aufwendig variiert und durch einige faszinierende tonale Abschweifungen in Schwung, gebracht
Frédéric Chopin. Reclams Musikführer, Stuttgart 1991, S. 137

Heinrich Bessler:

"Mit der Klassik erreicht das aktiv-synthetische Hören des 18. Jahrhunderts seinen Gipfel. Der Hörer, jetzt nicht mehr nur Subjekt, sondern Individuum und Person, schließt durch Synthesis in der Regel eine Achttaktperiode zusammen und vollzieht so Schritt für Schritt den Aufbau. Gleichzeitig versteht er das den Sonatensatz beherrschende Hauptthema als einen Sinngehalt, der mit dem Wort Charakter umschrieben werden kann. Die Einheit der Form und die Einheit des Sinns, beides Merkmale der Klassik, beruhen auf einer zusammenfassenden Kraft beim Hörer.

Diese Kraft des Empfangenden, die musikalisch nachweisbar ist, besteht auch anderwärts und gibt der Epoche einen aktiven Grundzug. Man hat im 19. Jahrhundert als Vermächtnis der Klassik vor allem den Persönlichkeitsbegriff herausgestellt, wobei der Blick auf den schöpferischen Künstler und Denker gerichtet ist. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, daß jenes Schaffen aktiv-eigenständige Hörer und Leser voraussetzt...

Richtet man den Blick auf das 19. Jahrhundert, so enthält seine Musik offenbar auch Züge, die von den klassischen Kategorien her nicht zu verstehen sind. Es gibt erstaunlich früh Äußerungen, mit denen die Aktivität des Hörens überhaupt bekämpft und das Gegenteil zum Ideal erhoben wird: eine völlige passive Hinnahme des Gehörten. Der Sprecher war kein beliebiger, sondern der früh verstorbene Wilhelm Heinrich Wackenroder. Mit ihm erklang zum erstenmal jener neue Ton, der bald den Namen "Romantik" erhielt.

Wackenroder schrieb am 5. Mai 1792 in einem Brief: "Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und deren Fortschreibung: in der völligen Hingebung der Seele in diesen forttreibenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzu lange aushält ... Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlußwinkel. Es ist sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten über Musik als Ästhetiker nachdenken kann, wenn ich Musik höre: Es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen, die das Tonstück einflößt, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell und deutlich vor die Seele stellen."

Der Hörer faßt das Werk nicht mehr als einen Gegenstand, der sich vor ihm aufbaut, sondern erlebt es unmittelbar. Er wird gewissermaßen identisch mit der Musik. Es handelt sich also nicht mehr um Synthesis nach der Art des 18. Jahrhunderts, sondern um mystische Versenkung in das Werk...

Das romantische Lied geht auf Franz Schubert zurück. Er war es, der 1814 mit Gretchen am Spinnrad das entscheidende technische Mittel fand: die Spielfigur in (der) Klavierbegleitung. Ihr Rhythmus, vom ersten bis zum letzten Takt wiederholt, gibt dem Werk eine neue Eindringlichkeit. Zunächst nur eine Technik neben anderen, rückt die Spielfigur 1820/21 in den Mittelpunkt. Der Grund liegt in Schuberts endgültiger Wendung zum Lyrischen, zum Naturlied und zur Naturstimmung. Charakteristisch für diese Werke ist der einheitliche Rhythmus, der durch die ostinaten Begleitmotive und Figuren erzeugt wird.. Es handelt sich um einen neuen >Einheitsablauf< ...

Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker, auch für Maler wie Caspar David Friedrich. Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand. Sie ist eine bestimmte Gesamtfärbung des Daseins, bei der das Leibliche und Seelische, auch das Innere und Äußere im Sinne von Mensch und Natur, gleichsam auf denselben Ton >abgestimmt< sind ...

Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen >Stimmung< werden lassen. Schubert fand mit der Spielfigur ein Mittel für das gleichartige rhythmische Pulsieren. Dieser Strom des Rhythmus ist es, von dem sich der Hörer nun tragen läßt...

Bei Schubert auf gewisse Weise und Werkschichten beschränkt, steht dieses Hören im Widerspruch zur Synthesis, die nach wie vor den Formaufbau zusammenschließt. Aber die junge Generation setzte den Weg in derselben Richtung fort. Für sie wird um 1830 das Klavier zum Hauptinstrument. Wie anderwärts dargelegt, ist die klaviermäßige Spielfigur für Frédéric Chopin geradezu das Fundament, auf dem er seine Kunst errichtet. Dasselbe gilt für Robert Schumann, der das überlieferte klassische Motiv mit dem Rhythmus der Spielfigur zu beleben weiß... Der Musikstrom erhält um 1830 auf dem Klavier die Gestalt des >Motivstroms<. Das musikalische Hören der Neuzeit. In: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, Verlag Philipp Reclam jun., S. 150ff.

Michael Stegemann:

"Wollte man in den Werken Frédéric Chopins die melodietragenden Stimmen auf ihre für die Stabilität des musikalischen Gerüsts hinreichende Substanz reduzieren, so bliebe - von wenigen Ausnahmen abgesehen - nur ein verhältnismäßig grober Canevas (franz.: Stickgaze, Entwurf) zurück. Syntaktisch und semantisch wäre die Phrase zwar nach wie vor verständlich, gleichsam als objektive Aussage eines thematischen Tatbestands, doch erst in der Subjektivierung durch das >Adjektiv< des Ornaments erweist sich die

Tonsprache des Komponisten als unverwechselbar. Überhaupt ist die mathematische Lösung für die kürzeste Verbindung zweier (melodischer) Punkte bei aller Funktionalität künstlerisch unbefriedigend: die schöpferische Idee erfüllt sich nicht im direkten, von Tonhöhe zu Tonhöhe geradlinig fortschreitenden Weg, sondern in dessen mehr oder weniger reicher Auszierung gemäß einer Tradition, die sich bis in die Frühzeit nicht nur der abendländischen Musik zurückverfolgen läßt.

Auf dem Feld der Instrumentalmusik steht Chopin an einem entscheidenden Wendepunkt dieser Tradition: mit ihm vollzieht sich die Emanzipation der Verzierung vom bloß akzidentiellen Beiwerk einer melodischen Linie (ohne unmittelbaren Einfluß auf ihre Aussagekraft) zum integrierenden Bestandteil der Komposition. In demselben Maße, in dem der Spannungsverlauf einer Intervallfolge an Identität verlor, gewann die ornamentale Gestaltung des melodischen Raums an Bedeutung...

Das Ornament entspringt einem Gestaltungswillen der Interpreten, der als aufführungspraktische Eigenart seinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gefunden hatte. In Ausnahmen mögen dabei affektive Erwägungen ausschlaggebend gewesen sein, in der Regel aber verstand man die >ausgesetzten< (und häufiger noch improvisierten) >Manieren< als zulässiges Mittel, den Effekt eines musikalischen Textes zu steigern...

Als dann aber im 19. Jahrhundert das Zeitalter der Virtuosen anbrach, kam es zu einer verhängnisvollen Verlagerung der Schwerpunkte, zur Eskalation des ornamentalen Gebarens der Vokalistinnen und - in ihrer Folge - der Instrumentalisten. Die virtuose Willkür nahm keinerlei Rücksicht auf die musikalische Grammatik eines Werkes: die Ornamente wurden wichtiger als die Melodie, wucherten aus, umrankten jeden Pfeiler der sie tragenden Intervalllinie und drohten schließlich, sie zum Einsturz zu bringen. Zugleich veränderte sich aber auch das Verhältnis der Komponisten zu ihrem Werk: sie entzogen es der gestalterischen Freiheit ihrer Interpreten, präzisierten den Notentext und pochten auf seine Integrität. Der erste, der das ad libitum zum obligatum erhob, war Giacchino Rossini, >indem er seine Melodien gleich so üppig auskräuselte, daß die Sängerinnen kaum einen weiteren Schnörkel mehr hinzuthun konnten< (Riehl 1875)...

Für Chopin waren die italienische Oper im allgemeinen und das Œuvre Rossinis im besonderen ein primäres schöpferisches Movens; er hatte durch Aufführungen am Warschauer Nationaltheater schon früh Zugang zu diesem Repertoire erhalten und seine eigene musikalische Sprache an ihm geschult...

... Über die beiden *Nocturnes* op. 37 ... schrieb Robert Schumann 1841 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: >Sie unterscheiden sich von seinen früheren wesentlich durch einfacheren Schmuck, durch stillere Grazie. Man weiß wie Chopin sonst sich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen übersät. Er ist schon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es ist der innigere, hinter dem der Adel der Dichtung um so liebenswürdig durchschimmert.<

Im Urteil Schumanns offenbart sich bereits das tiefe Mißverständnis, das das Bild Chopins bis in unsere Zeit hinein verzerrt hat, die Trennung von Inhalt und Form, von Musikalität und Technik, von Geist und Materie, von Künstler und Virtuosen, >der, klassischer Gestaltung im Grunde fern, dort brilliert, wo, prosaisch gesprochen, möglichst viele Noten in möglichst kurzer Zeit bewältigt werden müssen< (Alfred Brendel 1977)...

Die Verzierung also als artifizielle Übersteigerung eines Affekts, bei der sich Sensibilität in Sentimentalität verkehrt, oder ein schillerndes, sich stets erneuerndes Blendwerk, hinter dem sich >die unendliche Tiefe der Leere< (Rahel Varnhagen) verbirgt... Für Robert Schumann jedenfalls steht ganz außer Frage, daß die Verzierungen Chopins (wie natürlich auch - und mehr noch - die anderer Virtuosen) ihre Existenzberechtigung nicht so sehr einer werkimmanenten Idee verdanken, sondern der Reverenz vor einem philiströsen, gegen subtile Reize abgestumpften Publikum. >Einer Komposition auf den Grund zu kommen, entkleide man sie vorher allen Schmucks. Dann erst zeigt sich ob sie wirklich schön geformt, dann erst, was Natur ist, was die Kunst dazu tat. Und bleibt dann noch ein schöner Gesang übrig, trägt ihn auch eine gesunde, edle Harmonie, so hat der Komponist gewonnen und verdient Beifall.<

Es ist vielleicht dieses strenge Festhalten an weitgehend schmucklosen Phrasen und Formen, in dem sich die deutsche Romantik grundlegend von der französischen unterscheidet. Ein Cantus firmus-Ideal, das die Intervallfolge als absolute Größe versteht und in jedem Hinzufügen a priori eine künstliche (und nicht künstlerische) Gestaltung des >natürlichen< melodischen Raums sieht, kann das Ornament nie als substantiell begreifen. Die Diskrepanz zwischen einem neutralen Material und seiner Verzierung einerseits und der Verzierung als integrierendem Bestandteil des Materials andererseits wird in Deutschland schon früh zu einem Streitpunkt der musikalischen Wertästhetik; die Haltung E. T. A. Hoffmanns zu dieser Frage darf als repräsentativ gelten: >Was hilft aller Prunk, aller Schimmer, aller Glanz, wenn er nur dazu dienen soll, einen toten Leichnam zu umhüllen.< ...

... Zeitgenössische Zeugnisse und die handschriftlichen Nachträge - von Chopin selbst oder, mutmaßlich auf seine Anweisungen hin, von fremder Hand - in den Druckausgaben seiner Schülerinnen und Schüler beweisen, daß der Komponist den (notabene dem Manuskript folgenden) edierten Text seiner Werke keineswegs als definitiv und sakrosankt ansah, und daß er gerade hinsichtlich der Ornamentik dem Interpreten weitaus mehr Freiheiten zugestand, als man sich heute - im Zeitalter blinder Werktreue und Urtext-Gläubigkeit - zu nehmen wagte. In besonderem Maße scheint dies für seine *Nocturnes* und *Mazurken* zu gelten, die er selbst mit improvisierten Verzierungen vorzutragen pflegte, wie Zeugen seines Spiels zu berichten wissen."

Immanenz und Transzendenz. Chopin, Skrjabin, Szymanowski und die pianistische Ornamentik. In: Musik-Konzepte 45, Fryderyk Chopin, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1985, edition text + kritik, S. 80ff.

Willi Kahl:

"Charakterstück, auch lyrisches Stück, seltener Genrestück, nennt man vor allem im Bereich der Klaviermusik ein in knapper, übersichtlicher Form gehaltenes, an keinen Rahmen einer zyklischen Form gebundenes Einzelstück. Wird sein Charakter auch sehr oft durch eine Überschrift ausgedrückt, so ist die Gattung als solche doch grundsätzlich gegen jede Programmmusik abzugrenzen, deren Absicht die musikalische Nachbildung außermusikalischer Gegenstände und Vorgänge im Sinne der Tonmalerei ist. Gerade für das Charakterstück ist zu fordern, was Beethoven etwa mit seiner *Pastoralsinfonie* hat geben wollen, *"mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei"*. Die Welt des lyrischen Klavierstücks ist nicht das Gegenständliche, sondern das Zuständliche, seine Aufgabe nicht Darstellung einer Entwicklung oder Handlung, sondern stets nur ihrer Wirkung im Bereich des Seelischen. So hat man die Entstehung des lyrischen Klavierstücks der Romantik, in der das Charakterstück zum erstenmal seine vollgültige Ausprägung erfährt, mit Recht aus dem Bedürfnis jener Zeit abgeleitet, *"für die geheimsten Regungen eines gesteigerten Empfindungslebens und die magischen Bilderkreise phantastischer Vorstellungen adäquate Ausdrucksmittel zu finden"* (Hugo Riemann, *Hdb. d. Mg.*, II, 3, 1913, 233), wie ja dann auch das durch Überschriften mehr oder weniger angedeutete Poetisieren das Gesicht des lyrischen Charakterstücks weithin bestimmt hat..."

MGG 2, 1094

G. Rossini: Kavatine der Rosina

Aus „Der Barbier von Sevilla“ (1816)

G. Rossini

Andante

dolce

p *pp* *f*

Frag ich mein bekommn. nes Herz, wer so süß es hat be. wegt, daß es
U - na vo - ce po - co fa - qui nel cor mi ri - suo - nò, il mio

in - der Lie - he Schmerz im - mer seh - nen. der sich regt, ja dann
cor - fe - ri - to è già, e - Lin - dor - fu che il pia - gò, si Lin -

heißt es, in dies Herz, hat Lin - do - ro Brand - ge - legt, ja dann
do - ro - mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce - rò, si Lin -

heißt es, in dies Herz, hat Lin - do - ro Brand - ge - legt.
do - ro - mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce - rò.

dolce

Sagt der Vormund grämlich nein! hat doch mei. ne Lie - be
Il tu - tor ri - cu - se - rà, io tin - d'igno a - gus - se.

Mut, mein Lin - do - ro, und ich sein, trotz' ich der Gewalt und
si, al - la fin s'inc. che - rà, e contenta to re - ste.

Wut, mein Lin - do - ro, e - wig mein, er mir alles, Glück - und
ro, si Lin - do - ro - mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce -

Gut, mein Lin - do - ro, e - wig mein, er mir alles, Glück und Gut.
ro, si Lin - do - ro - mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - ce - rò.

Allegro moderato

dolce

Sanft lenkt des Wei - bes Sinn, Lie - be und Mil - do,
lo so - no - do - ce - le, son ri - spet - to - so,

bin wie das Lämm - chen im Tal ge -
wo - no ob - be - dien - te, dol - ce a - mo -

fil - de, folgt es der Lie - be nur durch die. ses Le - bens Flur, liebt le. bens
ro - sa, mi la. scio reg - ge - re. mi la. scio reg - ge - re, mi fo gut.

lang, was es - um - schlang, doch läßt vom Teu - ren nicht, das es im
dar, mi - so - gut - dan, ma se mi toc - ca - no, dov'è il mio

Her - zen liebt, es wird auch stark - und kühn, und al. lo
de - do - lo, sa. rò u. na vi - pe - ra - sa - rò, e cen - to

Kraft - zerstört, Lie. be bleibt Sie - ga. rin in ih. rer Macht, in - ih - rer
trap - po - le prima di ce - de. re. sa. rò gio - car - fa - rò - gio -

Richard Wagner: Tristan und Isolde: Einleitung

Langsam und schmachkend.

Liebesmotiv

Todesmotiv

Seufzermotiv

Sehnsuchtsmotiv

Richard Wagner

(am 19. 12. 1859 an Mathilde Wesendonck über das Tristan-Vorspiel):

"Ein altes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europa nachgedichtetes Ur-Liebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als Braut seines Herrn folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige Liebesgöttin rächt sich: den, der Zeitsitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten von der vorsorglichen Mutter der Braut bestimmten Liebestrunk läßt sie durch ein erfindungsreiches Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch seinen Genuß in hellen Flammen auflodernd, plötzlich sich gestehen muß, daß nur sie einander gehören. Nun war des Sehnsens, des Verlangens, der Wonne und des Elends der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft - alles wie wesensloser Traum zerstoben; nur eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrwerden! Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigensten, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unmöglich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis, der zartesten Hingezogenheit an, durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrliehen Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, ja jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung des Erreichens höchster Wonne aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischer Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtliche Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Efeu und eine Rebe in inniger UmSCHlingung einst auf Tristans und Isoldes Grabe emporwachsen?"

Zit. nach: Attila Csampai/Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde, Reinbek 1983, S. 157f.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1796/98)

Allegro molto e con brio (♩ = 69)

Sonate Nr. 5

Schelle: [in der Wiener »Presse« vom 13. Juni 1865]

"Die Musik (zum Tristan) selbst gewährt den Eindruck einer wüsten Orgie zur Feier des Sinnengenusses; sie wirkt durch den Stimulus der Chromatik, in der sie sich vorzugsweise bewegt, durch die Aufregung, in der uns die endlosen Ketten von Modulationen, Trugschlüssen, Vorhalten und dissonierenden Tonverhältnissen fortwährend hält, prickelnd auf das Nervensystem, und hält dieser Stimulus nicht mehr her, dann greift der Meister zu materiellen Lärmeffekten, um die abgestumpften Sinne zu neuen, homogenen Eindrücken aufzurütteln. Die Phantasie, welche dieses Werk hervorbrachte, hat bereits die Empfänglichkeit für ideale Eindrücke verloren; sie ist krank und dem Dämon des Unorganischen verfallen; in diesem Zustand kann sie nur Krankhaftes schaffen." Zit. nach: Werner Klüppelholz und Hermann Josef Busch (Hg.): Musik gedeutet und gewertet, München 1983, S. 156

Deutsche Musiker-Zeitung (1860 Karlsruhe) über das Vorspiel zu Tristan:

"In der Tat eine grauenvolle Musik. Der Eindruck läßt sich schwer beschreiben, den dieses chaotische Tongewirr von herzerreißenden Akkorden, dieses Meer von sich dahinwühlenden Dissonanzen ohne einen gesunden melodischen Faden, der das verletzte Ohr einigermaßen wieder versöhnen könnte, dieser Rattenkönig unaufgelöster, sich selbst mordender Tonfolgen auf den verblüfften Zuhörer gemacht haben. So ungefähr mag die Musik lauten, womit in der ewigen Verdammnis musikalische Bösewichte zur Strafe gepeinigt werden. Wer aber hier schon die Hölle durchmacht, der mag dort frei ausgehen oder ist wenigstens auf die seiner wartenden Qualen gehörig vorbereitet. Mich ergriff ein heimliches Grausen, als die dumpfen Schauertöne des Vorspiels meinen armen Kopf wie einen Schraubstock einklemmten und folterten: es war mir zumute, wie wenn jemand mich an den Haaren eine Leiter hinauf und hinunterzöge." Ebda S. 157

Eduard Hanslick (Aus dem Konzertsaal, Wien 2/1886, S. 251):

"Über die in einer Wohltätigkeitsakademie aufgeführte Instrumental-Einleitung zu R. Wagners »Tristan und Isolde« wollen wir nach einmaligem Anhören und ohne Kenntnis des Ganzen nicht urteilen. Günstig war der Eindruck durchaus nicht, welchen diese ruhelos wogende, unterschiedslose Tonmasse mit ihrer unaufhörlichen Wiederholung desselben Motivchens machte. Das Ohr findet nirgends einen Ruhepunkt oder Abschluß, was ungefähr dieselbe peinliche Empfindung erregt, als müßten wir eine lange Reihe von Vordersätzen vorlesen hören, deren Nachsätze wegbleiben. Unwillkürlich fielen uns jene französischen Gerichtsurteile ein, die einem kurzen Schlußsatz seitenlange »considéré que« vorausschicken. Das Publikum blieb mehrere Sekunden nach dem Schlußakkord vollkommen still, dann wurde (vielleicht in Folge einer raschen Abstimmung) applaudiert." Ebda. S. 159

Hector Berlioz (1860 nach der 1. Aufführung des Tristan-Vorspiels in Paris):

"Ich muß gestehen, daß ich noch nicht den geringsten Begriff davon habe, was der Komponist damit gewollt hat." Zit. nach: Attila Csampai/Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde, Reinbek 1983, S. 270

Friedrich Nietzsche (1888):

"Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des >Tristan< gab - mein Kompliment, Herr von Bülow! - war ich Wagnerianer. Die älteren Werke Wagners sah ich unter mir - noch zu gemein, zu >deutsch< - ... Aber ich suche heute noch nach einem Werk von gleich gefährlicher Faszination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der >Tristan< ist - ich suche in allen Künsten vergebens. Alle Fremdheiten Leonardo da Vincis entzaubern sich beim ersten Tone des >Tristan<." Zit. nach: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde, Reinbek 1983, S. 179

Friedrich Nietzsche:

"Womit kennzeichnet sich jede literarische décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz heraus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite. Die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen - das Ganze ist kein Ganzes mehr... Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. - Bei Wagner steht am Anfang die Halluzination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik. Will man ihn bewundern, so sehe man ihn hier an der Arbeit: wie er hier trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, her austreibt, sichtbar macht. Aber darin erschöpft sich seine Kraft; der Rest taugt nichts. Wie armselig, wie verlegen, wie laienhaft ist seine Art zu >entwickeln<, sein Versuch, das, was nicht auseinander gewachsen ist, wenigstens durcheinander zu stecken!... Daß Wagner seine Unfähigkeit zum organischen Gestalten in ein Prinzip verkleidet hat, daß er einen >dramatischen Stil< statuiert, wo wir bloß sein Unvermögen zum Stil überhaupt statuieren, entspricht einer kühnen Gewohnheit, die Wagner durchs ganze Leben begleitet hat;... Nochmals gesagt: bewundernswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Details, - man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unseren größten Miniaturisten der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße drängt. Sein Reichtum an Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbenden Lichts verwöhnt dergestalt, daß einem hinterdrein fast alle andern Musiker so robust vorkommen... War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas anderes mehr: nämlich ein unvergleichlicher histrio, der größte Mime, das erstanlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, Szeniker par excellence... Wagner war nicht Musiker von Instinkt. Das bewies er damit, daß er alle Gesetzmäßigkeit und, bestimmter geredet, allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nötig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken. Wagner dürfte uns hier als Erfinder und Neuerer ersten Ranges gelten - er hat das Sprachvermögen der Musik ins Unermeßliche vermehrt -: Er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache. Immer vorausgesetzt, daß man zuerst gelten läßt, Musik dürfe unter Umständen nicht Musik, sondern Sprache, sondern Werkzeug, sondern ancilla dramaturgica sein. Wagners Musik, nicht vom Theater-Geschmacke, einem sehr toleranten Geschmacke, in Schutz genommen, ist einfach schlechte Musik, die schlechteste überhaupt, die vielleicht gemacht worden ist. Wenn ein Musiker nicht mehr bis drei zählen kann, wird er >dramatisch<, wird er >wagnerisch<Das Elementarische genügt - Klang, Bewegung, Farbe, kurz die Sinnlichkeit der Musik. Wagner rechnet nie als Musiker, von irgendeinem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will nichts als die Wirkung."

In: Ders.: Der Fall Wagner, München 1964, S. 20ff.

Friedrich Nietzsche:

"Die Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark, aber undeutlich, >unendliche Melodie< genannt wird, kann man sich dadurch klar machen, daß man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll schwimmen. In der älteren Musik mußte man ... etwas ganz anderes, nämlich tanzen. Das hierzu nötige Maß, das Einhalten bestimmter gleich wiegender Zeit- und Kraftgrade erzwang von der Seele des Hörers eine fortwährende Besonnenheit, - auf dem Widerspiele dieses kühleren Luftzuges, welcher von der Besonnenheit herkam, und des durchwärmten Atems der Begeisterung ruhte der Zauber aller guten Musik. - Richard Wagner wollte eine andre Bewegung, - er warf die physiologische Voraussetzung der bisherigen Musik um. Schwimmen, Schweben, - nicht mehr Gehen, Tanzen... Vielleicht ist damit das Entscheidende gesagt. Die >unendliche Melodie< will eben alle Zeit- und Kraft-Ebenmäßigkeit brechen, sie verhöhnt sie selbst mitunter - sie hat ihren Reichtum der Erfindung gerade in dem, was einem älteren Ohre als rhythmische Paradoxie und Lästerung klingt. Aus einer Nachahmung, aus einer Herrschaft eines solchen Geschmacks entstände eine Gefahr für die Musik, wie sie größer gar nicht gedacht werden kann - die vollkommene Entartung des rhythmischen Gefühls, das Chaos an Stelle des Rhythmus ... Die Gefahr kommt auf die Spitze, wenn sich eine solche Musik immer enger an eine ganz naturalistische, durch kein Gesetz der Plastik beherrschte Schauspielerei und Gebärdenkunst anlehnt, die Wirkung will, nichts mehr ... Das espressivo um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde - das ist das Ende..."
 In: Ders.: Wagner als Gefahr, München 1964, S. 132

Thomas Mann:

"Er saß neben ihr, vornübergebeugt, die Hände zwischen den Knien gefaltet, mit gesenktem Kopfe. Sie spielte den Anfang mit einer ausschweifenden und quälenden Langsamkeit, mit beunruhigend gedehnten Pausen zwischen den einzelnen Figuren. Das Sehnsuchtsmotiv, eine einsame und irrende Stimme in der Nacht, ließ leise seine bange Frage vernehmen. Eine Stille und ein Warten. Und siehe, es antwortet: derselbe zage und einsame Klang, nur heller, nur zarter. Ein neues Schweigen. Da setzte mit jenem gedämpften und wundervollen Sforzato, das ist wie ein Sich-Auffraffen und seliges Aufbegehren der Leidenschaft, das Liebesmotiv ein, stieg aufwärts, rang sich entzückt empor bis zur süßen Verschlingung, sank, sich lösend, zurück, und mit ihrem tiefen Gesange von schwerer, schmerzlicher Wonne traten die Celli hervor und führten die Weise fort ...

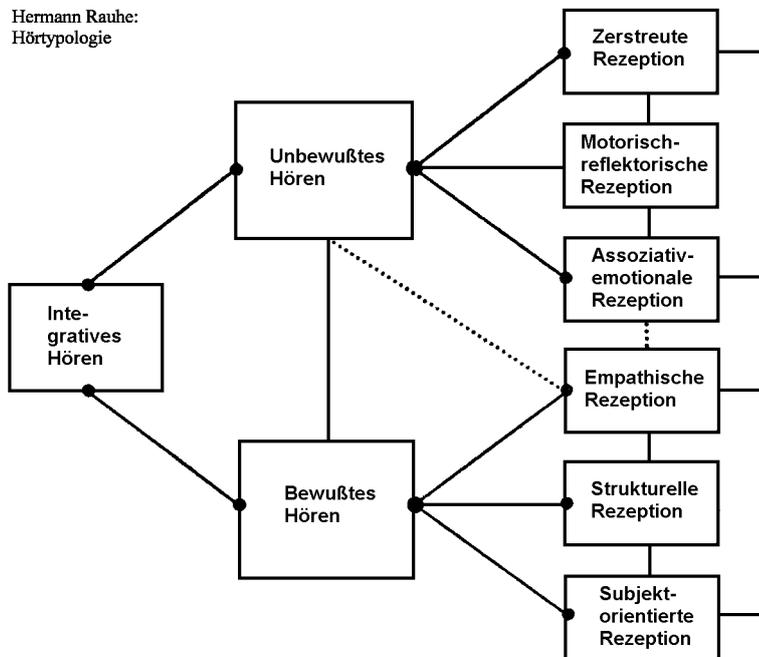
Nicht ohne Erfolg versuchte die Spielende, auf dem armseligen Instrument die Wirkungen des Orchesters anzudeuten. Die Violinläufe der großen Steigerung erklangen mit leuchtender Präzision. Sie spielte mit präziöser Andacht, verharrte gläubig bei jedem Gebilde und hob demütig und demonstrativ das Einzelne hervor, wie der Priester das Allerheiligste über sein Haupt erhebt. Was geschah? Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten ... Das Vorspiel flammte auf und neigte sich. Sie endigte da, wo der Vorhang sich teilt, und fuhr dann fort, schweigend auf die Noten zu blicken.

Unterdessen hatte bei der Rätin Spatz die Langeweile jenen Grad erreicht, wo sie des Menschen Antlitz entstellt, ihm die Augen aus dem Kopfe treibt und ihm einen leichenhaften und furchteinflößenden Ausdruck verleiht. Außerdem wirkte diese Art von Musik auf ihre Magennerven, sie versetzte diesen dyspeptischen (schwer verdauenden) Organismus in Angstzustände und machte, daß die Rätin einen Krampfanfall befürchtete.

>Ich bin genötigt, auf mein Zimmer zu gehen<, sagte sie schwach.> Leben Sie wohl, ich kehre zurück ...<

Damit ging sie. Die Dämmerung war weit vorgeschritten. Draußen sah man dicht und lautlos den Schnee auf die Terrasse herniedergehen. Die beiden Kerzen gaben ein wankendes und begrenztes Licht."
 Tristan (1902). In Thomas Mann: Sämtliche Erzählungen, Frankfurt 1971, S. 192f.

Hermann Rauhe:
 Hörtypologie



Frédéric Chopin: Nocturne op. 9, Nr. 3

The image displays ten systems of musical notation for Frédéric Chopin's Nocturne op. 9, Nr. 3. Each system consists of a piano (p) and bass (b) staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics used include *p* (piano), *schierz.* (scherzando), *dolciss.* (dolcissimo), *leggierissimo*, *espress.* (espressivo), and *f* (forte). The tempo is marked *Allegretto. (♩ = 66.)*. The key signature is one sharp (F#). The score is numbered 3 at the beginning of the first system. The systems are arranged in two columns of five systems each.

Hans Zender: Klassik und Romantik

Nach der Lektüre von Charles Rosens "The Romantic Generation"

Zu den grundlegenden Vorverabredungen über die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts gehört es, die einzelnen Werke dieser Zeit in das große Dreierschema "Barock - Klassik - Romantik" einzuordnen. Dabei nimmt die Klassik einen in jeder Hinsicht zentralen Platz ein, denn "klassisch" wird auch als qualitativ wertender Begriff benutzt. Ein Klassiker soll ja nach dem allgemeinen Sprachgebrauch ein Künstler sein, welcher etwas überindividuell Gültiges in seinem Werk verwirklicht hat, das als Vorbild nicht nur für seine eigene Epoche gelten kann; ein Künstler, der seine Individualität mit etwas "Allgemeinem" - was immer das sein mag - in harmonische Beziehung gebracht hat. Ein "Romantiker" dagegen gilt als ein Künstler, der den Ausdruck seines Ich über allgemeinverbindliche Normen stellt und sich schon insofern in der Gefahr befindet, eine abschüssige Bahn zu betreten, die ihn in anarchische oder pathologische Abgründe schleudern könnte. Daß der Ausdruck "Barock" ursprünglich ein Synonym für "zopfiger Schwulst" war, sei nur am Rande erwähnt.

Insbesondere das Werk Beethovens - und bei diesem wiederum die Kompositionen seiner mittleren Zeit - haben den normativen Charakter der Klassik bis heute behalten; auch Schönberg und die sich von ihm herleitenden Musiker haben sich mit Recht immer auf Beethoven berufen. Fragen wir nach Gründen für diese einzigartige Stellung eines Musikers in unserer Kultur, so müssen wir antworten, daß sich bei Beethoven allerhöchste, ans Wunderbare grenzende schöpferisch-inspirierte Kraft mit einer ebenso mächtigen formenden Intelligenz verbunden hat. Um dem Vulkan seines Innern feste Gestaltungen abzurufen, mußte Beethoven eine äußerst scharfsinnige, bis ins kleinste Detail seiner Werke funktionierende, kompositorische Systematik ausbilden, die immer wieder mit der Dialektik der Hegelschen Philosophie verglichen worden ist. Daß nun die Komponisten nach Beethoven trotz aller Anstrengung niemals mehr so perfekte Sonatensätze wie Beethoven schreiben konnten, lag vielleicht weniger daran, daß sie als "Romantiker", durch ihren Individualismus verführt, nicht mehr die Kraft des Allgemeinen hatten, als vielmehr an der einfachen Tatsache, daß die Sonatenform für sie nicht die adäquate Art und Weise war, sich auszudrücken. Durch die Riesenfigur Beethoven war jedoch das Prestige dieser Form so groß geworden, daß bis hin zu Mahler fast jeder bedeutende Komponist des 19. Jahrhunderts sich darum mühte, als Krönung seines Schaffens einige Symphonien vorzulegen. So trugen die Romantiker selbst dazu bei, daß im allgemeinen Bewußtsein die Überlegenheit der klassischen Epoche über Barock und Romantik nie in Frage stand.

Dabei gibt es eine alternative Sicht auf die Dinge, für die - gerade im Hinblick auf die Entwicklung der Moderne aus der Spätromantik - gute Gründe sprechen. Die Bewegung, welche den musikalischen Barock, in dem tatsächlich noch ein "überindividueller" Geist Form und Technik bestimmte, in revolutionärer Haltung überwinden wollte, war der "Sturm und Drang". In dieser Bewegung stand der Ausdruck des Subjektes, standen anti-architektonische Formen (manchmal könnte man geradezu von "Informel" sprechen!) bis hin zu improvisatorisch anmutenden Kunstformen im Mittelpunkt des Interesses - Aspekte von Musik, die nicht nur in der Frühromantik sondern vor allem auch in der Moderne sehr wichtig wurden. Sieht man hier eine langfristige Bewegung am Werk, welche gegenüber der stark strukturell-formalistischen Architektonik des Barock den dynamisch-unmittelbaren Aspekt von Musik betont, so erscheint plötzlich die Klassik - gerade in ihren exemplarischen Werken - als ein retardierendes Moment auf diesem Wege, und die Romantik - auch in ihren subjektivistischsten Bildungen - als die eigentliche Vorform einer in die radikale Individuation mündenden Moderne.

In seinem Buch "The Romantic Generation" zeigt Charles Rosen solche antiklassischen Haltungen bei Musikformen auf, die zwischen Beethovens Tod und der Mitte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Rosen hat ein feines Gespür dafür, daß eine antiklassische Haltung immer auf eine antisystematische Ausrichtung hindeutet. Er beobachtet, wie in diesen dreißig Jahren alle wesentlichen gegen den klassischen Stil gerichteten Tendenzen auftauchen, welche dann den Rest des 19. Jahrhunderts - und wie man hinzufügen muß, auch die Moderne - bestimmen. Die ungewöhnlichste und sicherlich auch fruchtbarste These von Rosen heißt, daß diese dreißig Jahre in einem radikalen Sinne viel fortschrittlicher waren als die folgenden Jahrzehnte der Spätromantik. Die Spätromantik erscheint vielmehr in entscheidenden Aspekten als Restaurationsbewegung, welche das Ideal der klassischen Formarchitektur wieder neu belebt und, etwa bei Wagner und Bruckner, ins Monumentale steigert. Eine solche Sichtweise widerspricht der üblichen Genealogie der Neuen Musik, die sich daran gewöhnt hat, in der Erbfolge Beethoven - Brahms - Schönberg - Webern - Boulez die eigentliche Linie des "Fortschritts" zu sehen, und alle übrigen Stile als marginale oder reaktionäre Abwege abzuqualifizieren.

Die beherrschende Rolle in Rosens Exposition des Antiklassischen spielt Robert Schumann, und zwar vor allem der frühe Schumann. Rosens Analysen der "Davidsbündler", des "Carneval" und mancher Schumann-Lieder weisen als das Zentrum der Bewegung eine Tendenz nach, die weg von der großen gebauten Form hin zum musikalischen "Augenblick" führt. Sie wird mit dem Hang der zeitgenössischen Literatur zum Fragment, vor allem bei Friedrich Schlegel und Novalis, verglichen. In Schumanns Werken finden sich zum Beispiel Modelle einer ausdehnungslosen Musik: einer Musik, die in sich selbst zurückläuft, das heißt zu einem unendlichen Zirkel ohne Anfang und Ende wird. Berühmtestes Beispiel: das erste Lied der "Dichterliebe". Das Problem der Form stellt sich dadurch völlig neu. Nicht die organische Verbindung aller Einzelmomente wird, wie in der Beethovenschen Sonate, zum Ziel, sondern die Autonomie der Einzelgestalt. Schlegel beschreibt seine Fragmente als "Igel" - also als Formen, welche sich gegenseitig abstoßen, statt sich zu einer Kette zu verbinden.

Hat man diese Beschreibung Rosens einmal in sich aufgenommen, so hört man nicht nur die Frühwerke Schönbergs und Weberns neu: man versteht vor allem blitzartig die verborgene Verbindung zwischen Schumann und Debussy; denn was tut Debussy anderes, als jene Tendenz zum Augenblickshaften, zum Einmaligen noch weiter zu entfalten? Man weiß, daß der späte Debussy mit dem Gedanken gespielt hat, noch die letzten Spuren von Wiederholungen in seinen Pattern-Strukturen aufzugeben. Dagegen hat Schumann in seinen reiferen Jahren manche seiner frühen wiederholungslosen Miniaturen mit Wiederholungszeichen versehen - ganz offenbar aus "Angst vor der eigenen Courage". Dieses Detail zeigt einmal mehr, wie sehr das Bewußtsein der "Romantic Generation" noch von der klassischen Aesthetik dominiert war, und wie stark sich, fast gegen den Willen der Autoren, die kreativen Kräfte aus dem Unbewußten auf ganz andere Ziele richteten.

Rosen entdeckt noch andere zukunftsweisende Eigenschaften bei Schumann - so die eigentümliche Webtechnik seiner Polyphonie, die, obwohl sehr stark von Bach inspiriert, zu völlig neuen Klangwirkungen führte. Hier erscheint zum ersten Mal das Thema "Form und Farbe", welches bis zum jetzigen Moment eines der beherrschenden des kompositorischen Denkens geblieben ist. - Und dann die seltsame Sippschaft der "negativen" Klänge bei Schumann, reine Resonanzen etwa oder Strukturen, welche durch sukzessive Ausblendung der Teiltöne eines gegebenen Akkordes entstehen. Auch in solchen scheinbaren Extravaganzen kündigen sich Tendenzen der Moderne an.

.....

Neben Schumann diskutiert Rosen natürlich auch noch andere Figuren der Zeit. Bei Hector Berlioz zum Beispiel diagnostiziert er genau in jenem Punkt eine Ablösung von der europäischen Tradition, in dem Schumann und Chopin noch als an diese Tradition gebunden erscheinen - nämlich in der Frage der Beziehung von Harmonik und melodischer Linie. Die Kühnheit von Berlioz besteht nach Rosen darin, daß er eine Autonomie der Harmonik gegenüber der Linie etabliert. Dies führte Berlioz zu Strukturbildungen, die von konservativen Kritikern immer wieder als "dilettantisch" bezeichnet worden sind, die in Wirklichkeit aber in ihrer artifizialen Attitüde den Boden für Mussorgsky, Debussy und Messiaen bereitet haben.

Der Klassizist Mendelssohn kommt in Rosens Buch am schlechtesten weg. Er fungiert als der "Erfinder des religiösen Kitsches". Hier muß man bedauern, daß die vielleicht gelungensten Stücke Mendelssohns, seine Konzertouverturen, ganz außerhalb der Betrachtung Rosens bleiben. Ihre Analyse wäre der spannendste Beitrag zu Rosens Kapitel "Berge und Landschaften" geworden. Außerdem kann man bereits bei Mendelssohn eine weitere Errungenschaft der Romantiker zeigen, die Rosen erst bei Liszt findet: ich meine eine musikalische Mehrsprachigkeit, eine souveräne Verfügung des Komponisten über verschiedene Stile - die Loslösung also aus der klassischen Identität von Stil und Individuum. Über die positive Bewertung Meyerbeers und Bellinis, wie sie Rosen vornimmt, kann man ebenfalls verschiedener Meinung sein. Viel lieber hätte man an dieser Stelle eine Würdigung der einzigen lebensfähigen Oper aus dem Stilkreis der "Romantic Generation" - sieht man von Berlioz einmal ab - gelesen: Der "Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius ist trotz seines relativ späten Entstehungsdatums ganz aus dem Geist dieser Generation geboren und leistet durch seine Übertragung der Ghaselenform auf die Musik einen ganz eigenen Beitrag zur Integration "exotischer" Formen in das europäische Denken. Kein Geringerer als Franz Liszt bewunderte und förderte Cornelius, dessen liebenswürdiges Talent allerdings von dem Koloß Wagner fast erdrückt worden wäre - ein Schicksal, das eine Zeitlang Schumann, Mendelssohn und Berlioz mit ihm teilten.

Das Liszt-Kapitel ist neben den Schumann-Essays der bedeutendste Teil des Buches; ja es ist vielleicht überhaupt die bis heute klügste Würdigung dieses großen Mannes, der ebenso Virtuose wie Dirigent, Komponist wie Bearbeiter, Lehrer wie Kontemplativer war. Rosen entdeckt als das beherrschende Prinzip bei Liszt die Transformation von Klang in Gestus; aus diesem Ansatz entspringt die Quelle von Liszts unermüdligen Paraphrasierungen eigener und fremder Werke. Rosen diagnostiziert, daß Liszt hierbei gar nicht die Qualität des von ihm paraphrasierten Materials im Auge hat sondern nur dessen Eignung zu einer gestischen Umformung. Liszt kennt weder Verachtung anonymer Musik noch falsche Ehrfurcht vor Meisterwerken - wie seine Don-Giovanni-Paraphrase zur Genüge beweist. Die Lisztschen Paraphrasen sind "written performances", und Rosen spürt als Antrieb für diese Werke "the real sympathy and understanding for another composer's ideosyncrasy". Unaufhörlich fließen bei Liszt die Erfahrungen seiner eigenen Interpretation zurück in sein kompositorisches Schaffen; sie führen zu vielen verschiedenen Ausformungen gleicher Ideen und letzten Endes zu der Einsicht, daß zwischen schöpferischer Interpretation und Komposition ein fließender Übergang besteht. Auch hier hat Rosen, ohne das allerdings jemals auszusprechen, einen Aspekt herausgearbeitet, der essentiell für das Verstehen der Musik unseres Jahrhunderts ist, in dem eine ganz neue Gattung von Musik entstanden ist, welche man als "Musik über Musik" bezeichnet hat.

Obwohl Rosens Buch selbst nicht den geringsten Versuch macht, irgendeine Beziehung zur Moderne herzustellen, führen seine Thesen, wenn man sie weiterdenkt, auch zu einem veränderten Blick auf das 20. Jahrhundert. Wir erkennen plötzlich, daß manche "orthodoxen" Anschauungen der Avantgarde auf den gleichen Voraussetzungen beruhen wie die bisherige Unterbewertung der "Romantic Generation" gegenüber der Klassik. Verhält sich nicht die zweite Generation der Moderne - Messiaen, Scelsi, Cage - trotz ihrer Uneinheitlichkeit ähnlich heterodox zur zweiten Wiener Schule, wie sich die Romantiker zu den Klassikern verhielten? Wird nicht im Stil-Pluralismus Messiaens, in der Radikalisierung des musikalischen Augenblicks bei Cage, in der totalen Amalgamierung von Linie und Harmonik bei Scelsi die Revolution der Romantiker weitergeführt? Und ist hier nicht die - von der ersten wie der zweiten Wiener Schule durch Systematisierung vorübergehend beruhigte - Fortschrittsbewegung in ihren wahren Konsequenzen neu aufgenommen und radikal fortgeführt worden? Die gewohnten Perspektiven auf die geschichtlichen Vorgänge beginnen zu verschwimmen.

Man könnte nach den hier ausgebreiteten Gedanken auf die Idee kommen, es ginge darum, die Klassik gegenüber der Romantik abzuwerten beziehungsweise die Schönberg-Schule gegenüber jüngeren Strömungen der neuen Musik für weniger wichtig zu erklären. Diese Vermutung wäre allerdings ein totales Mißverständnis. Man sollte vielmehr in dem, was hier "klassisches" beziehungsweise "anti-klassisches" Denken heißt, die beiden Grundtendenzen jeder Art von Musik wiederfinden: die Tendenz zur Makroform, zur Peripherie, und die komplementäre Tendenz zur kleinsten Einheit, zum konzentrierten Augenblick. Gelungene Musik hat immer ein Gleichgewicht zwischen diesen Polen gefunden; und Komponieren ist immer eine Art Ringkampf zwischen ihnen. Stets von neuem muß sich der menschliche Geist aus den Stricken überkommener Ordnungssysteme befreien. Doch kaum fühlt er sich frei, scheint er kein wichtigeres Ziel zu kennen, als sich neue zu erfinden. Klassik und Romantik als geschichtliche Konkretisierungen der Pole "architektonische Zeitgestaltung" und "Erlebnis des gegenwärtigen Augenblicks" sind begreifbar als "gegenstrebige Fügung": ihre Gegensätze sind nicht gegeneinander aufzurechnen; sie tragen einander. Gefährlich wäre lediglich die bewußte Isolation eines der beiden Pole. Und wenn wir in die aktuelle Musikszene schauen, so erkennen wir, daß es sich bei unseren Überlegungen keineswegs um bloß historische Probleme handelt. Auf der einen Seite begegnet man Musikformen, die sich derart dem rechnerischen Kalkül beziehungsweise der programmierten Systematik des Computers ausliefern, daß die entstehenden Gebilde jede Beziehung zu organischem Zeiterleben einbüßen und in einer perfekten Eiseskälte erstarren. Auf der anderen Seite tobt sich die Popkultur in ungehemmtem Irrationalismus aus und produziert Lärm anstelle von Vitalität, Gefühlskitsch anstelle von natürlichem dynamischem Fluß der Empfindungen.

So trifft das Fragment Friedrich Schlegels, das Rosen als Motto für sein Buch benutzt, auch heute noch gleichermaßen Komponisten wie Interpreten und Musikologen: "Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden."

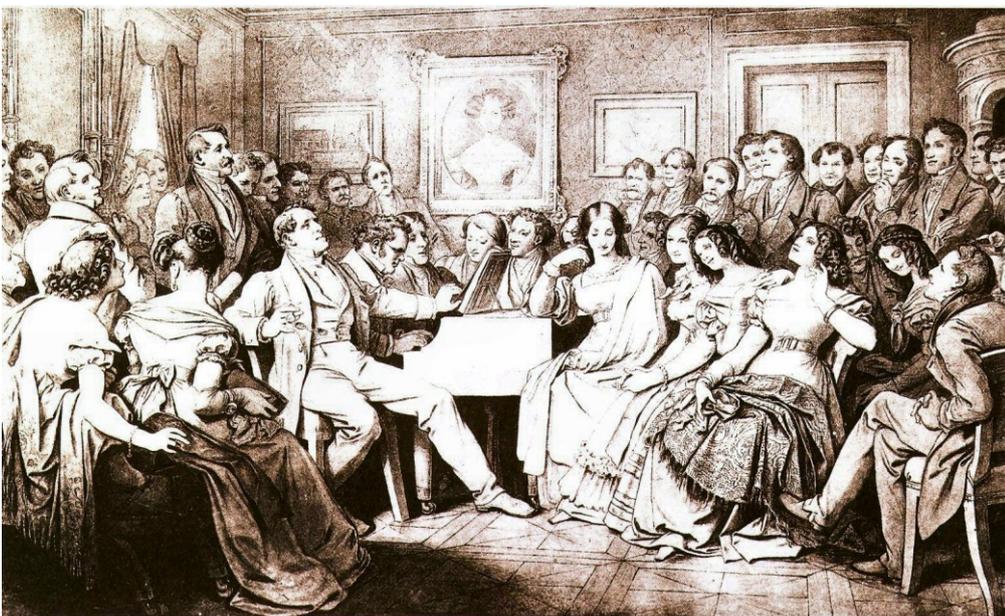
Wir steigen niemals in denselben Fluß, Freiburg 1996 (2/1998)



Familie Remy in Bensdorf. Gemälde von Januarius Zick (1776). – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



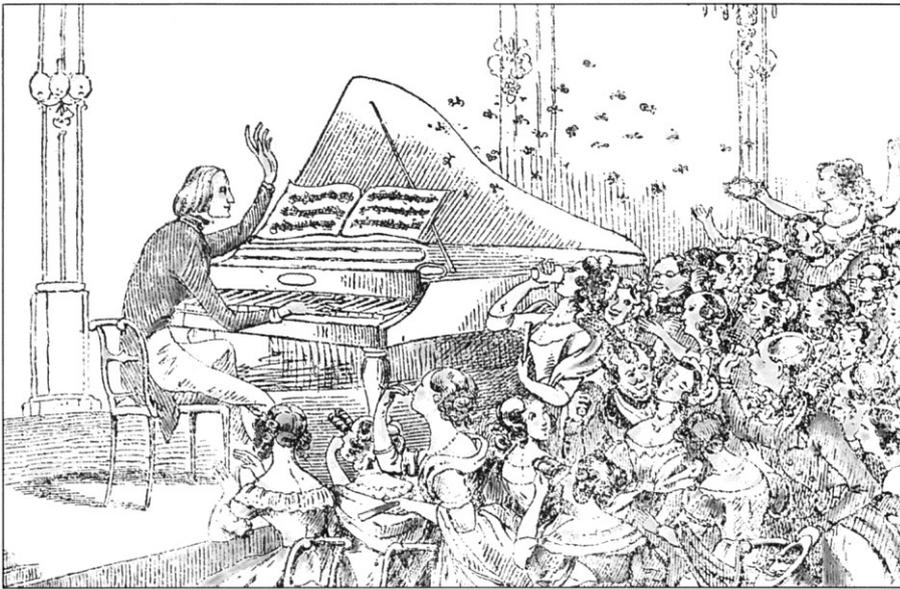
A Brockmann: Beethoven beim Dirigieren im Palais Razumowsky



Ein Schubertabend bei Ritter von Spaun Sepia-Zeichnung (1868)



Josef Danhauser (1805–45), *Liszt at the Piano*, 1840, oil on canvas. Staatsbibliothek, SMPK, Berlin



Liszt-Karikatur (Gr.Komp.12-293)



Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faun (1892)

I 'Exposition'

'1. Thema'

Fl. solo

Melodie wie oben

12

9

II 'Durchführung': 2 x '1. Thema, dann:

'2. Thema'

Ob. solo

III Mittelstück:

1. Element

2. Element (vgl. '2. Thema')

IV Durchführung: '1. Thema' in Vergrößerung (Augmentation), dann:

Variante des '1. Themas':

tr
p sf p sf

V Re-Exposition: '1. Thema (mit Elementen des '2. Themas' gekoppelt)

VI Coda:

Harfe 2 gedämpfte Hörner Fl.

ppp tiefe Violinen

4 4

Johann Sebastian Bach: Präludium Es-Dur für Orgel

A musical score for an organ prelude in E major by Johann Sebastian Bach. The score is written on two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece features a variety of textures, including single-note lines, chords, and arpeggiated figures. There are several dynamic markings, including *mf* and *ff*, and articulation marks like slurs and accents.

Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune

A musical score for the first movement of Claude Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un faune'. The score is written on two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Molto moderato'. The score includes dynamic markings such as *p* and *dolce e espressivo*, and features complex textures with triplets and various articulations like slurs and accents.

Claude Debussy:*(La Revue blanche, 1. Juli 1901.)*

"... Die Musik ... ist eine Summe unterschiedlicher Kräfte. Man macht daraus ein spekulatives Geschwätz! Mir sind die paar Noten lieber, die ein ägyptischer Hirte auf seiner Flöte bläst - er ist eins mit der Landschaft und hört Harmonien, von denen sich eure Schulweisheit nichts träumen läßt ... Die Musiker hören nur die Musik, die von geschulten Händen geschrieben wurde, die der Natur eingeschriebene hören sie nie. Den Sonnenaufgang betrachten ist viel nützlicher, als die Pastoral-symphonie hören. Was nützt denn eure kaum verständliche Kunst? Solltet ihr nicht all die charrotzerischen Kompliziertheiten ausmerzen, die an den raffinierten Mechanismus eines Geldschrankschlosses gemahnen? ... Man muß die Zucht in der Freiheit suchen und nicht in den Formeln einer morschen Philosophie, die nur mehr für Schwächlinge taugt. Hören Sie auf keines Menschen Rat, sondern auf den Wind, der vorüberweht und uns die Geschichte der Welt erzählt."

(April 1902, a.a.O. S. 66)

". . . Frühere Erkundungsgänge im Bereich der Instrumentalmusik hatten bei mir eine Abneigung gegen die klassische Durchführungstechnik hervorgerufen, deren Schönheit rein technischer Art ist und außer den Mandarinen unserer Kaste keinen Menschen interessiert. Ich strebe für die Musik eine Freiheit an, die sie vielleicht mehr als jede andere Kunst in sich birgt, eine Freiheit, die nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte."

(Musica, Oktober 1902, a.a.O. S. 69)

"Was der französischen Musik am dringlichsten zu wünschen wäre, ist die Abschaffung des Studiums der Harmonielehre, wie man es an den Musikschulen betreibt: Eine pompösere und lächerlichere Art, Klänge zusammenzufügen, läßt sich nicht denken. Sie hat überdies den großen Fehler, den Tonsatz dergestalt über einen Leisten zu schlagen, daß bis auf wenige Ausnahmen alle Musiker in der gleichen Weise harmonisieren."

(Gil Blas, 12. Januar 1903, a.a.O. S. 71)

"Ich werde versuchen, in den Werken die vielfältigen Antriebe aufzudecken, aus denen sie entstanden sind, und das, was sie an innerem Leben besitzen; ist das nicht viel interessanter als das Spiel, sie auseinanderzunehmen wie eine kuriose Art von Taschenuhren? - Man kann wohl sagen, daß eine merkwürdige Zwangsvorstellung die zeitgenössische Musikkritik dazu reizt, das Geheimnis oder ganz einfach die Gefühlsbewegung eines Werkes zu erklären, auseinanderzunehmen und kaltblütig zu ertönen."

(Gil Blas, 16. Februar 1903, a.a.O. S. 99)

"Die Volkstümlichkeit der Pastoral-symphonie beruht auf einem ziemlich weit verbreiteten Mißverständnis der Menschen gegenüber der Natur. Sehen Sie sich die Szene am Bach an: Es ist ein Bach, aus dem allem Anschein nach Kühe trinken (jedenfalls veranlassen mich die Fagottstimmen, das zu glauben), ganz zu schweigen von der Nachtigall im Wald und dem Schweizer Kuckuck, die beide besser in die Kunst von Jaques de Vaucanson passen als in eine Natur, die diesen Namen verdient. All das ist sinnlose Nachahmerei oder rein willkürliche Auslegung.

Um wieviel tiefer drücken doch andere Partiturseiten des alten Meisters die Schönheit einer Landschaft aus, ganz einfach weil es keine direkte Nachbildung mehr gibt, sondern gefühlsmäßige Übertragung des >Unsichtbaren< in der Natur. Faßt man das Geheimnis eines Waldes, indem man die Höhe seiner Bäume mißt? Regt nicht vielmehr seine unergründliche Tiefe die gestaltende Phantasie an?"

(Musica, Mai 1903, a.a.O. S. 179)

"Die Musik ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben. Sie lebt in der Bewegung der Wasser, im Wellenspiel wechselnder Winde; nichts ist musikalischer als ein Sonnenuntergang! Für den, der mit dem Herzen schaut und lauscht, ist das die beste Entwicklungslehre, geschrieben in jenes Buch, das von den Musikern nur wenig gelesen wird: das der Natur. Sie schauen in die Bücher der großen Meister und rühren dort mit frommer Ehrfurcht den alten Klangstaub auf. Gut so; aber die Kunst ist hier vielleicht nicht so nah!"

(Gil Blas, 1. Juli 1903, a.a.O. S. 183)

"Man kann sich nur schwer die Verfassung vorstellen, in der sich selbst das robusteste Hirn beim Anhören der vier Ring-Abende befindet. Die Leitmotive tanzen da eine Quadrille, bei der sich als kurioses Paar das Leitmotiv des >Siegfriedhorns< und das der >Wotanslanze< gegenüberstehen, während wiederum das >Fluch-Motiv< sich lästige Kavaliere vom Hals hält.

Das ist mehr als Zudringlichkeit - das ist vollständige Inbeschlagnahme. Sie sind nicht mehr Herr Ihrer selbst, sie sind nur noch ein handelndes, wandelndes Leitmotiv in den Gefilden der Ring-Szenerie ...

Oh, Mylord, wie unerträglich werden doch diese Leute in Helm und Tierfellen am vierten Abend! Stellen Sie sich vor, daß sie nie ohne Begleitung ihres verdammten Leitmotivs erscheinen; manche singen es sogar! Sie gleichen gelinden Narren, die Ihnen eine Visitenkarte überreichen und gleichzeitig den Text wie ein Gedicht deklamieren! Ein Effekt, der schon lästig genug ist, auch noch doppelt angewendet..." (S. 185) "... Nach Minuten der Langeweile, in denen man wirklich nicht mehr weiß, woran man sich halten soll, an die Musik oder an das Drama, kommen plötzlich unvergeßlich schöne Stellen, vor denen jede Kritik verstummt. Sie sind ebenso unwiderstehlich wie das Meer. Manchmal dauern sie kaum eine Minute, oft länger."

(S.I.M., 15. Februar 1913, a.a.O. S. 230)

"... Vor allem: Nehmen wir uns vor Systemen in acht, die nichts anderes sind als >Fuchseisen für Dilletanten<.

Es hat liebenswerte kleine Völker gegeben- ja es gibt sie sogar heute noch, den Verirrungen der Zivilisation zum Trotz - die die Musik so leicht lernten wie das Atmen. Ihr Konservatorium ist der ewige Rhythmus des Meeres, ist der Wind in den Bäumen, sind tausend kleine Geräusche, die sie aufmerksam in sich aufnehmen, ohne je in tyrannische Lehrbücher zu schauen. Ihre Traditionen bestehen nur aus sehr alten Gesängen, mit Tänzen verbunden, zu denen jahrhundertlang jeder ehrerbietig seinen Beitrag lieferte. So gehorcht die javanische Musik einem Kontrapunkt, gegen den derjenige Palestrinas ein reines Kinderspiel ist. Und wenn man ohne europäischen Dünkel dem Reiz ihres Schlagwerks lauscht, kommt man nicht um die Feststellung herum, daß das unsrige nur ein barbarischer Jahrmarktslärm ist."

(S.I.M., 15. Februar 1913, a.a.O. S. 231)

"Die Schönheit eines Kunstwerks wird immer ein Geheimnis bleiben, das heißt, man wird nie bis ins letzte ergründen können, >wie es gemacht ist<. Erhalten wir uns um jeden Preis diese geheimnisvolle magische Kraft der Musik. Sie ist ihrem Wesen nach offener dafür als jede andere Kunst."

(S.I.M., 1. November 1913, a.a.O. S. 245)

"... Nun ist aber die Musik gerade die Kunst, die der Natur am nächsten steht, sie am subtilsten einfängt. Trotz ihres Anspruchs, vereidigte Übersetzer zu sein, können uns die Maler und Bildhauer von der Schönheit der Welt nur eine ziemlich freie und immer bruchstückhafte Darstellung geben. Sie erfassen und halten nur einen einzigen Aspekt, einen einzigen Augenblick fest; der Musiker allein hat das Vorrecht, die ganze Poesie der Nacht und des Tages, der Erde und des Himmels zu fassen, ihre Atmosphäre wiederzugeben und ihren gewaltigen Pulsschlag in Rhythmen auszuströmen."

(Excelsior, 11. Februar 1911, a.a.O. S. 304)

"Ich bin kein paktzierender Christ im kirchlichen Sinn. Ich habe die geheimnisvolle Natur zu meiner Religion gemacht... Fühlen, zu welch aufwühlenden und gewaltigen Schauspielen die Natur ihre vergänglichen und erschauernden Geschöpfe einlädt, das nenne ich beten."

(Excelsior, 11. Februar 1911, a.a.O. S. 305)

Wer wird das Geheimnis der musikalischen Komposition ergründen? Das Rauschen des Meeres, der Bogen des Horizonts, der Wind in den Blättern, ein Vogelruf hinterlassen in uns vielfältige Eindrücke. Und plötzlich, ohne daß man das mindeste dazutut, steigt eine dieser Erinnerungen in uns auf und wird zur musikalischen Sprache. Sie trägt ihre Harmonie in sich selbst. Welche Anstrengung man auch unternähme, man wird keine stimmigere finden und auch keine wahrere. Nur auf diese Weise macht eine Seele, die sich der Musik verschrieben hat, ihre schönsten Entdeckungen."

Zit. nach: Claude Debussy. Monsieur Croche, hrsg. von François Lesure, übersetzt von Josef Häusler, Stuttgart 1982, Reclam 7757, S. 55f.)

Thomas Mann beschreibt Debussy's „L'après-midi d'un faune“ in folgender Weise (Zauberberg, S. 897f):

Er pflegte sich auszuruhen von ihren Schrecken und Verklärungen bei einer zweiten Pièce, die kurzläufig, aber von konzentriertem Zauber war, - viel friedlicher ihrem Inhalt nach als jene erste, ein Idyll, aber ein raffiniertes Idyll, gemalt und gestaltet mit den zugleich sparsamen und verwickelten Mitteln neuester Kunst. Es war ein reines Orchesterstück, ohne Gesang, ein symphonisches Präludium französischen Ursprungs, bewerkstelligt mit einem für zeitgenössische Verhältnisse kleinen Apparat, jedoch mit allen Wassern moderner Klangtechnik gewaschen und klüglich danach angetan, die Seele in Traum zu spinnen.

Der Traum, den Hans Castorp dabei träumte, war dieser: Rücklings lag er auf einer mit bunten Sternblumen besäten, von Sonne beglänzten Wiese, einen kleinen Erdhügel unter dem Kopf, das eine Bein etwas hochgezogen, das andere darübergerlegt, - wobei es jedoch Bocksbeine waren, die er kreuzte. Seine Hände fingerten, nur zu seinem eigenen Vergnügen, da die Einsamkeit über der Wiese vollkommen war, an einem kleinen Holzgebläse, das er im Munde hielt, einer Klarinette oder Schalmey, der er friedlich-nasale Töne entlockte: einen nach dem anderen, wie sie eben kommen wollten, aber doch in geglücktem Reigen, und so stieg das sorglose Genäsel zum tiefblauen Himmel auf, unter dem das feine, leicht vom Winde bewegte Blätterwerk einzeln stehender Birken und Eschen in der Sonne flimmerte. Doch war sein beschauliches und unverantwortlich-halbmelodisches Dudeln nicht lange die einzige Stimme der Einsamkeit, Das Summen der Insekten in der sommerheißen Luft über dem Grase, der Sonnenschein selbst, der leichte Wind, das Schwanken der Wipfel, das Glitzern des Blätterwerks, - der ganze sanft bewegte Sommerfriede umher wurde gemischter Klang, der seinem einfältigen Schalmeyen eine immer wechselnde und immer überraschend gewählte harmonische Deutung gab. Die symphonische Begleitung trat manchmal zurück und verstummte; aber Hans mit den Bocksbeinen blies fort und lockte mit der naiven Eintönigkeit seines Spiels den ausgesucht kolorierten Klangzauber der Natur wieder hervor, - welcher endlich nach einem abermaligen Aussetzen, in süßer Selbstübersteigerung, durch Hinzutritt immer euer und höherer Instrumentalstimmen, die rasch nacheinander einfielen, alle verfügbare, bis dahin gesparte Fülle gewann, für einen flüchtigen Augenblick, dessen wonnevoll-vollkommenes Genügen aber die Ewigkeit in sich trug. Der junge Faun war sehr glücklich auf seiner Sommerwiese. Hier gab es kein "Rechtfertige dich!", keine Verantwortung, kein priesterliches Kriegsgericht über einen, der der Ehre vergaß und abhandeln kam. Hier herrschte das Vergessen selbst, der selige Stillstand, die Unschuld der Zeitlosigkeit: Es war die Liederlichkeit mit bestem Gewissen, die wunschbildhafte Apotheose all und jeder Verneinung des abendländischen Aktivitätskommandos, und die davon ausgehende Beschwichtigung machte dem nächtlichen Musikanten die Platte vor vielen wert. –

Stéphane Mallarmé:

Der Nachmittag eines Fauns

... Verding ich mich im Traum?
 Von Glut erstickt der frische Morgen ringt,
 Dann rauscht kein Quell, nur meiner Flöte Spiel verklingt,
 Den Hain mit Wohllaut übertauend; dem Doppelrohr
 Ein flüchtiger Wind entquillt, bevor
 Der Klang zerstäubt im sprühenden Regen,
 Es ist, am Horizont ohn jed Bewegen,
 Schaubar und kunstberufend heiter säuselnd
 Anhauch des Geistes, zurück zum Himmel kräuselnd.

...



Claude Monet (1840—1929) »Impression, soleil levant«, 1872 (Öl auf Leinwand, 48 x 63 cm. Musée Marmottan, Paris)

Karin Sagner-Düchting:

Am 15. April 1874 war es dann soweit, daß in den acht Räumen des Photographen Nadar am Boulevard des Capucines Arbeiten von insgesamt dreißig unabhängigen Künstlern gezeigt werden konnten. Neben vielen heute zu Unrecht vergessenen Künstlern waren anwesend: Monet, Boudin, Cézanne, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, Gautier, Berthe, Morisot und Félix Bracquemond.

Die Ausstellung dauerte einen Monat, bis zum 15. Mai. Der Journalist Edmond Renoir, ein Bruder des Malers, hatte die Gestaltung des Katalogs übernommen. Monet war mit neun Bildern vertreten, neben drei Pastellarbeiten und einer Hafensicht von Le Havre mit dem *Mohnfeld*, dem *Boulevard des Capucines* und der *Impression, Sonnenaufgang*. Es kamen 3500 Besucher, deren Gelächter und Gespött wie das der konservativen Presse groß war. Begeisterte Kritiker fanden sich vorwiegend im Freundeskreis der Künstler. Berühmt geworden ist vor allem die Kritik Louis Leroys, eines Schriftstellers, der sich selbst auch als Landschaftsmaler betätigte. Er beschrieb am 25. April 1874 in dem satirischen Blatt >Charivari< unter dem Titel >Ausstellung der Impressionisten< ein fiktives Gespräch zweier Besucher: „Ach, es war ein anstrengender Tag, als ich mich in Begleitung des Landschaftsmalers Joseph Vincent... in die erste Ausstellung am Boulevard des Capucines wagte. Nichts Böses ahnend war er dort hingegangen. Er glaubte, er fände dort gute wie schlechte Malerei, wohl eher schlechte als gute, jedoch nicht solche Verstöße gegen die Kunst, die alten Meister und die Form. Tja, Form und Meister! Die haben ausgedient, mein armer Freund! Dafür haben wir gesorgt! ... Monet war es vorbehalten, ihm den letzten Schlag zu versetzen. >Ach, da ist er ja<, entfuhr es ihm vor dem Bild Nr. 98. Unverkennbar, der Liebling von Papa Vincent! Aber was ist dargestellt? Schauen Sie mal im Katalog nach.< >Impression, Sonnenaufgang<, sagte ich. >Impression, wußte ich es doch; denn ich bin impressioniert, also muß es sich um eine Impression handeln... Welche Freiheit! Welche Leichtigkeit des Handwerks! Eine Tapete im Urzustand ist ausgearbeiteter als dieses Seestück! <“

Der Titel dieses Gemäldes Monets, der von Renoir in den Ausstellungskatalog gesetzt worden war, sollte sehr bald der Malerei dieser Gruppe den Namen geben. Leroy hat sich später - nach der allgemeinen Anerkennung des impressionistischen Stils - gerühmt, er habe dieser Bewegung erst den Namen gegeben. *Impression, Sonnenaufgang* war 1873 während Monets Aufenthalt in Le Havre von einem Hotelfenster aus entstanden. In blaugrauem und orangefarbenem Dunst taucht schemenhaft im Hintergrund die Hafenanlage von Le Havre auf. Das Licht der aufgehenden Sonne, die als orangefarbener Ball am Horizont auftaucht, spiegelt sich im Wasser und verzaubert die nüchterne Umgebung des Hafens zu einer einzigartigen vergänglichen Erscheinung. Zuschauer dieses Naturschauspiels sind die silhouettenhaften Gestalten in dunklen Booten, die sich im Gegenlicht vom übrigen Grund abheben. Das Bild ist völlig flächig gehalten, und der Eindruck von räumlicher Distanz ergibt sich im wesentlichen nur noch durch die diagonale Reihe kleiner Boote, die das Auge in den Bildmittelgrund lenkt. Die Behandlung der auf wenige Pinselstriche reduzierten Dinge ist unglaublich frei. Details erscheinen angesichts der Thematik eines sich rasch wandelnden Naturspektakels wie auch der dadurch beschworenen Stimmung fehl am Platz. Es geht um den Gesamteindruck. Die Farbe ist stellenweise so dünn aufgetragen, daß der Leinwandgrund durchscheint, nur die Spiegelung des orangefarbenen Sonnenlichts hebt sich pastos ab.

Im Vergleich zur *Regatta in Argenteuil* ist dieses Bild nicht wirklich revolutionär, eher untypisch für die Zeit in Argenteuil, denn es läßt relativ wenig von der neuartigen Auffassung des Lichts und des Freilichts ahnen, die den Ruhm dieser neuen Bewegung ausmachen sollte. Die Arbeit ist tonal weitgehend reduziert und steht eher der Tradition Turners nahe, wie sie auch den Aquarellen Jongkinds Anregungen verdankt. Doch nimmt Monet auch hier eines der in Argenteuil favorisierten Themen der Wasserspiegelungen auf. Kritisiert wurde bei den Arbeiten der Ausstellung auch deren alltägliche, um nicht zu sagen banale Thematik. Dies geschah im Vergleich zu den oft wirklichkeitsfernen Bildhandlungen konventioneller Malerei. Vor allem aber war es die Technik dieser relativ kleinformatigen Bilder, die ins Auge fiel. Sie wurden in ihrer Ausführung als skizzenhaft betrachtet. Die Flächigkeit und die formauflösende freie Behandlung der Gegenstände, weniger die oft ungewöhnlich starke und helle Farbigekeit als der Verzicht auf das modellierende Helldunkel, waren die immer wiederkehrenden Ansatzpunkte der Kritik. Wie wir gesehen haben, erkannte man darin bei den Impressionisten die Eigenschaften der Skizze, die lediglich Vorstufe zum fertigen Werk war. So blieb in diesen Werken der skizzenhafte Arbeitsprozeß sichtbar, teilweise schienen noch die Leinwandgründe durch, und der grob vereinheitlichende Pinselstrich blieb nur andeutend stehen, so daß das Interesse des Betrachters vom eigentlichen Thema auf die Bildoberfläche gelenkt wurde. Die Farbe trat in den Vordergrund, und eine Helldunkelmodellierung im traditionellen Sinne gab es nicht mehr.

Die Palette dieser Bilder war vielmehr licht und klar, und da man helles Licht mit natürlichem Licht im Freien verband, war eine >Schule der hellen und klaren Farben< nur die logische Folge. Um diese gewünschte Helligkeit und Klarheit zu erzielen, wurde weitgehend mit reinen, starken Farbkontrasten und einer hellen Ton-in-Ton-Malerei gearbeitet, wobei man die Farben teilte und in Tupfen, Flecken oder Strichen getrennt auftrug. Daß dabei helle Grundierungen bevorzugt wurden, war daher folgerichtig, wenn diese auch nicht, wie häufig behauptet wurde, durchgängig weiß waren. Vermißt wurden in diesen Bildern auch die betonten Umrißlinien. Statt dessen wurden Figur und Grund durch offene Konturen und verwandte Farbwerte eingesetzt. Wie in den Bildbeispielen aus Argenteuil zu sehen ist, wurden die Formen jetzt eher durch die Wechselwirkung von Farben beschworen. Eine Folge war, daß die sinnliche Natur der Dinge wuchs, während ihre kompositionsbildende Funktion abnahm. Raumangaben wurden dabei mehr suggeriert als durch illusionistische, linearperspektivische Mittel erreicht. Erprobt waren dafür die Verkürzung der Gegenstände im Hintergrund des Bildes sowie die Verwendung hoher Horizontlinien.

Claude Monet, Köln 1990, S. 74ff.

Paul Brandt:

Gehen wir vom Figurenbild zur Landschaft über, so läßt sich an dieser das Wesen des Impressionismus und seine Weiterbildung zum Pointillismus leichter als an jenem verfolgen. Bezeichnenderweise stammt auch der Name der neuen Schule von daher, denn *"Impression"* hatte Monet eines seiner Bilder, die aufgehende Sonne im Nebel auf der See, benannt. Monets fein organisiertes Auge löste das Freilicht auch bei blendendster Helle in seine feinsten leuchtenden Bestandteile auf, und diese Erkenntnis führte ihn zu einer ganz neuen malerischen Technik. Statt der Mischung auf der Palette, die stets eine Trübung zur Folge hat, setzte er die Farben in ungebrochenen Tönen strichweise nebeneinander. So reizen sie die Netzhaut und vermischen sich dort optisch zu einem flimmernden Lichteindruck voll unerhörter Intensität. Auch stellte sich Monets Auge ein auf die Veränderungen des Lichts im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, ja er malte e i n Motiv, sei es einen Heuschaber oder die Kathedrale von Rouen, ein dutzendmal unter den verschiedensten atmosphärischen Bedingungen und lernte so, auch die flüchtigsten Licht- und Farbeindrücke zu erfassen. An Stelle der plastischen Tiefe tritt die malerische Fläche, an Stelle der Linie die in Flecken und Strichen neberreinanderluesetzte Farbe. Damit war der Zauber des Lichts in noch nie dagewesener Helligkeit auf die Leinwand gebannt. Sehen und Erkennen, Leipzig 1929, S. 422

Claude Debussy: Pagodes

Modérément animé
pp m.d.
m.f.
piano

délicatement et presque sans nuances

2 *rit.*
 4 *a Tempo*
 7 *a Tempo*
 10 *p*
 13 *p*

Rit.
Rit.
Rit.

16 *p*
 19 *Animez un peu*
 22 *Toujours animé*
 25 *pp*

Balinesische Musik (Reichow, Bsp. 1)

1
 5
 10
 15
 20

Mozart: Die Zauberflöte, 1791

Papageno

1. Der Vo - gel - fän - ger bin ich ja, stets
 2. Der Vo - gel - fän - ger bin ich ja, stets
 3. Wenn al - le Mäd - chen wä - ren mein, so

lu - stig hei - ßa hop - sa - sa! Ich Vo - gel - fän - ger bin be - kannt bei
 lu - stig hei - ßa hop - sa - sa! Ich Vo - gel - fän - ger bin be - kannt bei
 tausch - te ich brav Zu - cker ein: die, wel - che mir am lieb - sten wär, der

Alt und Jung im gan - zen Land. Weiß
 Alt und Jung im gan - zen Land. Ein
 gäb ich gleich den Zu - cker her. Und

mit dem Lo - cken um - zu - gehn und mich aufs Pfei - fen zu ver - stehn. (pfeift)
 Netz für Mädchen möch - te ich, ich fing sie dut - zend - weis für mich!
 küß - te sie mich zärt - lich dann, wär sie mein Weib und ich ihr Mann.

Drum kann ich froh und lu - stig sein, denn al - le Vo - gel
 Dann sperr - te ich sie bei mir ein, und al - le Mäd - chen
 Sie schlief an mei - ner Sei - te ein, ich wieg - te wie ein

sind ja mein. (pfeift)
 wä - ren mein.
 Kind sie ein. [38]

(Pfeift, will nach der Arie nach der Pforte gehon)

G. Orch.
 vi.
 p
 Hr.
 G. Orch.
 Str.
 Hr.
 Hr.
 G. Orch.
 Hr.



Papageno, Schinkel 1816

W. A. Mozart:
Klavierkonzert Nr. 21, KV 467 (1785)
2. Satz

5

Fl. Ob. Fag. Cor. (F)

Andante

Con Sordino

Con Sordino

Con Sordino

p

p

p

p

f

10

15

20

SOLO

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

VI. Vla. Vic. e Cb.

VI. Vla. Vic. e Cb.

Prinzipien der Gestaltbildung

- Prägnanz:** "Figuren" heben sich (in der Tondauernordnung, in der Tonhöhenordnung, in der Klangfarbe, in der Dynamik u. a.) vom "Grund" (z. B. dem amorphen Zeitverlauf, dem gleichbleibenden Klangfluß) plastisch ab.
- Kohärenz/Homogenität:** Die Elemente ordnen sich zu Gruppen, diese zu übergeordneten Gruppen usw. (Musterbildung, Gruppenbildung, Superzeichenbildung).
Die Zahl der Elemente ist begrenzt und der Kapazität des aufnehmenden Subjekts angepaßt (Prinzip der Wiederholung und Variantenbildung, Prinzip der Redundanz).
Die Anordnung der Elemente folgt Prinzipien wie: Einfachheit, Geschlossenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, partielle Voraussehbarkeit.
- Übersummativität:** Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile.

György Ligeti:

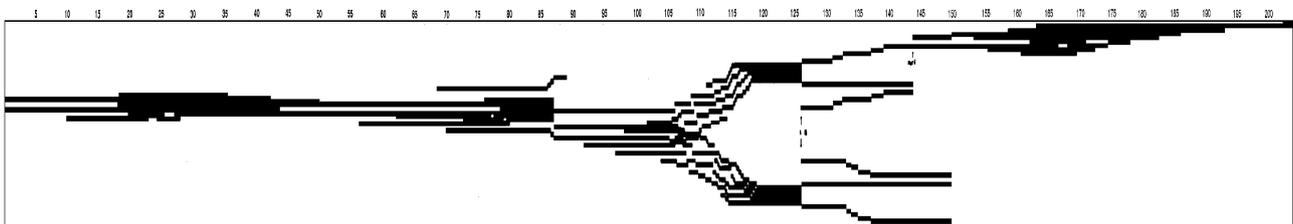
"Die >Apparitions< (>Erscheinungen<) für Orchester (1958/59) bestehen aus zwei Sätzen: >Lento< und >Agitato<. Der zweite Satz ist eine freie Variation des ersten. Beim Komponieren der >Apparitions< stand ich vor einer kritischen Situation: mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung in der Harmonik auf: der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferenter. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren, oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit. Durch die Beseitigung der Intervallfunktion wurde der Weg frei zum Komponieren von musikalischen Verflechtungen und von Geräuschstrukturen äußerster Differenzierung und Komplexität. Formbildend wurden Modifikationen im Inneren dieser Strukturen, feinste Veränderungen der Dichte, der Geräuschhaftigkeit und der Verwebungsart, das Einanderablösen, Einanderdurchstechen und Ineinanderfließen klingender >Flächen< und >Massen<. Zwar verwendete ich eine strenge Material- und Formorganisation, die der seriellen Komposition verwandt ist, doch war für mich weder die Satztechnik noch die Verwirklichung einer abstrakten kompositorischen Idee das Wichtigste. Primär waren Vorstellungen von weitverzweigten, mit Klängen und zarten Geräuschen ausgefüllten musikalischen Labyrinthen."

Kommentar zur Uraufführung seiner "Apparitions" (1960): Zit. nach: Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, Carl Schünemann, S. 260f.

György Ligeti:

"In >Atmosphères< versuchte ich, das >strukturelle< kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände; keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum; und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden - von den musikalischen Gestalten gelöst - zu Eigenwerten. Der neuen formalen Denkweise entspricht ein neuer Typus des Orchesterklangs. Dieser wird aber nicht durch neuartige instrumentale Effekte hervorgebracht, sondern durch die Art, wie die Instrumentalstimmen miteinander verwoben sind: es entsteht ein so dichtes Klanggewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und ihre Individualität vollkommen einbüßen. Damit werden die Instrumentalklänge, deren jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst wieder zu Teiltönen eines komplexeren Klanges."

Kommentar zur Uraufführung seiner "Atmosphères" Zit. nach: Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, Carl Schünemann, S. 262



György Ligeti **Continuum** 1968

Prestissimo *

* *Prestissimo* = extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem *Continuum* verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn das Stück (ohne die Schluß-Pause) weniger als vier Minuten dauert. Die vertikalen punktierten Striche sind keine Taktstriche (Takt bzw. Metrum gibt es hier nicht), sondern dienen nur zur Orientierung.

30

35

40

45

50

55

Albert Jakobik:

"Die unerhörte Farbigkeit der Musik Debussys erweckt bei einem genaueren Hinhören den Eindruck des Geordneten. Man ahnt eine Gesetzlichkeit, 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 fis 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.

PRÉLUDES 2^e LIVRE

I

Claude Debussy
(1862-1918)

Modéré gemäßig
extrêmement égal et léger äußerst gleichmäßig und leicht
La m.g. un peu en valeur sur la m.d. die linke Hand etwas deutlicher als die rechte

Musical score for the first system of the first prelude, measures 1-5. The right hand (RH) plays a melody with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 3). The left hand (LH) plays a bass line with slurs and fingerings (3, 2, 3). The dynamic is *pp*. A *(sine)* marking is present at the end of the system.

Musical score for the second system of the first prelude, measures 6-8. The RH continues the melody with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 3). The LH continues the bass line with slurs and fingerings (3, 2, 3). The dynamic is *pp*.

Musical score for the third system of the first prelude, measures 9-11. The RH continues the melody with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 3). The LH continues the bass line with slurs and fingerings (3, 2, 3). The dynamic is *pp*. A *(m. d.)* marking is present at the end of the system.

Musical score for the fourth system of the first prelude, measures 12-14. The RH continues the melody with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 3). The LH continues the bass line with slurs and fingerings (3, 2, 3). The dynamic is *pp*.

Musical score for the fifth system of the first prelude, measures 15-17. The RH continues the melody with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 3). The LH continues the bass line with slurs and fingerings (3, 2, 3). The dynamic is *pp*.

Musical score for the sixth system of the first prelude, measures 18-20. The RH continues the melody with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 3). The LH continues the bass line with slurs and fingerings (3, 2, 3). The dynamic is *pp*.

Musical score for the seventh system of the first prelude, measures 21-23. The RH continues the melody with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 3). The LH continues the bass line with slurs and fingerings (3, 2, 3). The dynamic is *pp*.

Musical score for the eighth system of the first prelude, measures 24-26. The RH continues the melody with slurs and fingerings (3, 5, 3, 2, 3). The LH continues the bass line with slurs and fingerings (3, 2, 3). The dynamic is *pp*.

27 (8)

28

29

30

16

nachgeben, Tempo verringern
Cédcz

più pp

Mouvt im Tempo

ein wenig hervorheben
pp un peu en dehors

20

pp

22

pp

25 (8)

pp

37

Un peu retenu

38 Mouvt

p un peu marqué
ein wenig betont

42 Cédez. // Mouvt, en rétenant et en s'effaçant

langsam und erbsiehend
Cédez. // Mouvt, en rétenant et en s'effaçant

46

Presque plus rien
fast nichts mehr zu hören

49

(...Brouillards) Nebel

32

Un peu retenu

33

34

35

36

Un peu retenu

Béla Bartók: Melodie im Nebelbrauen, Mikrokosmos IV 1939

Tranquillo, $\text{♩} = 48$

107

5

10

15

20

25

30

35

40

[1 min. 10 sec.]

Rolf Urs Ringger:

"Auch für ein potentiell Publikum ist das nicht mehr Musik zum Hinhören, sondern zum Weghören - in der Praxis: zum flüchtigen oder zum Überhören. Musik wird zum Background, zum Zusatz, im günstigsten Fall zum (entbehrlichen) Dekor. Aus Saties Vorstellung einer >Musique d'ameublement< entstanden einige Stücke für kleine Besetzungen: Die >Trois petites pièces montées< von 1919 wurden seine bekanntesten und haben sich inzwischen im Konzertsaal etabliert. Die Interpreten sollten sich an verschiedenen Orten im Saal aufstellen und ein Stück ohne Unterbrechung wiederholen, während das Publikum schwatzte, umherging, konsumierte, ohne auf diese Hintergrundmusik zu achten. Dadurch durfte sie keinen anderen Stellenwert mehr haben als etwa Möbel, Bilder, Teppiche, eben: >Ausstattungsmusik<."-

Von Debussy bis Henze, München 1986, Serie Piper 502, S. 55f.

Nicole Geeraert:

"Jahrhundertlang hatte das Prinzip der Entwicklung das Fundament der abendländischen Kunstmusik gebildet. Jedes Element eines Werkes muß verarbeitet, durchgeführt, variiert werden, vom ersten zum letzten Takt verläuft ein Kompositionsprozeß, der den zeitlichen Ablauf und seine Dauer immanent bedingt. Die >Kunst< beruht nicht auf der Erfindung des musikalischen Materials, sondern auf dem, was der Komponist daraus macht. Saties Gymnopédies dagegen sind starr, entwicklungslos und schlicht bis an die Grenzen der Monotonie und Monochromie. Ihre Form entsteht nicht durch Fortspinnung der Gedanken, sondern aus ihrer Reihung, Anfangs- und Endpunkt sind willkürlich gesetzt, das traditionelle Prinzip von Spannung und Entspannung ist im Großen radikal aufgegeben. Die Uniformität geht sogar so weit, daß die drei Stücke sich ihrem Material und ihrer Struktur nach kaum voneinander unterscheiden. In alldem ist Satie dem Zeitgeist zumindest ein Jahr voraus (- und nahezu ein Jahrhundert, wenn man bedenkt, daß die Kompromißlosigkeit dieser Textur in den Werken John Cages und der Minimalisten zu einem Grundprinzip der Avantgarde erhoben wird -): erst durch die Konzerte balinesischer Gamelan-Orchester im Rahmen der Pariser Weltausstellung von 1889 lernte man in Europa eine Musik kennen, die bei allem Reichtum der Klangfarben so gut wie ohne Varianz der melodischen, rhythmischen und harmonischen Parameter abließ; und erst aufgrund dieser - für Komponisten wie Debussy, Ravel oder Charles Koechlin essentiellen - Erfahrung begann man, an der Gültigkeit des abendländischen Evolutionsgedankens zu zweifeln."

Erik Satie: 3 Gymnopédies, NZ 4/85, S. 33

Erik Satie: Three Gymnopédies (Ceremonial choral dances performed at ancient Greek festivals)

1

Lent et douloureux

The musical score for Erik Satie's 'Trois Gymnopédies', No. 1, 'Lent et douloureux', is presented in a piano arrangement. The score is in 3/4 time, D major, and consists of 75 measures. It features a piano accompaniment with a simple, repetitive harmonic structure in the bass and a melodic line in the treble. The dynamics range from pp to f. The piece is marked 'Lent et douloureux'. The score is divided into four systems, with measures 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, and 75 marked at the beginning of each system. The piece concludes with a final cadence in the bass line.

ERIK SATIE (1866 bis 1925)

»Ich bin sehr jung in einer sehr alten Zeit zur Welt gekommen«, meinte Erik Satie, Verfasser von »Schlappen Präludien«, »Unappetitlichen Chorälen«, »Ausgetrockneten Embryos«. Kindheit und Jugend des »Hofmusikers der Dadaisten« verlief nach seinen eigenen Angaben völlig normal. »Es gab keine Augenblicke, die es verdient hätten, in einem seriösen Bericht erwähnt zu werden« - nicht seine amouröse Affaire mit einem Dienstmädchen, die dazu führte, daß er von zu Hause türmte und sich am Montmartre ansiedelte, nicht seine Pianisterei im Kabarett »Chat Noir«, nicht seine Erstveröffentlichung: Ein ganz gewöhnlicher Walzer mit der hochstaplerischen Opuszahl 62. Seinen Ruf als Montmartre-Exzentriker pflegte Satie wie seinen Bart. Eine kleine Erbschaft hatte ihn vorübergehend »reich« gemacht - was er zunächst dazu benutzte, zum Schneider zu gehen und sich ein Dutzend gleicher Anzüge aus grauem Cord machen zu lassen. Sie begleiteten ihn bis ans Ende seines Lebens. Eine Zeitlang sympathisierte er mit dem mystisch-okkultistischen Orden vom Tempel »La Rose + Croix«, gründete eine eigene Religion und gab eine Zeitschrift heraus, in der er unter erfundenen hochtrabenden kirchlichen Titeln und Pseudonymen die Exkommunikation mißliebiger Musikkritiker forderte. Würdevoller Abschluß eines solchen Angriffs: »Ich befehle Entfernung aus Meiner Gegenwart, Trauer, Stille, schmerzhaftes Nachdenken«.



1895 veröffentlichte Satie auf eigene Kosten ein »Christliches Ballett« und schickte es dem Direktor der Opéra. Als keine Antwort kam, betrachtete er sich als beleidigt und sandte seine Sekundanten. Der Direktor hatte Mühe, aus dieser ungemütlichen Situation herauszukommen.

Die Gegensätzlichkeit seiner Werke - »Messe der Armen«, »Distinguierte Walzer eines präziösen Angeekelten«, »Sokrates« (ein symphonisches Drama), »Unangenehme Aussichten« und andere - brachten seine Kritiker ins Schlingern. War er ein Scharlatan oder ein »Vorläufer als solcher«, der die französische Musik vom Wagner-Dunst und von jeder Bedeutsamkeitssucht befreite? Ein Clown oder der Schöpfer einer »lebendigen, wachen, klaren, scharfen, genau konstruierten Musik, deren ironische Art schamhaft ihre Schleier breitet über unendlich viel Zartheit« (Milhaud)?

Saties Bedeutung als Phonometrograph

»Jeder wird Ihnen sagen, daß ich kein Musiker bin. Das stimmt. Von Anfang an habe ich mich unter die Phonometrographen eingereiht. Meine Arbeiten sind die reinsten Phonometrie. Man nehme die Fils des Etoiles, Morceaux en forme de poire, En habit de Cheval oder die Sarabandes, und man sieht, daß keine musikalische Idee der Schöpfung dieser Werke vorausgeht. Es ist der wissenschaftliche Gedanke, der vorherrscht.

Übrigens macht es mir mehr Freude, einen Ton zu messen, als ihn zu hören. Mit dem Phonometer in der Hand arbeite ich begeistert und sicher... Als ich das erste Mal ein Phonoskop anwandte, untersuchte ich ein mittelgroßes B. Nie habe ich, das versichere ich Ihnen, eine abstoßendere Sache gesehen. Ich rief meinen Diener, damit er es sehe. Auf der Phonowaage erreicht ein gewöhnliches, ganz gebräuchliches Fis ein Gewicht von 93 kg. Es kam von einem dicken Tenor, den ich wog...

Ich glaube sagen zu können, daß die Phonologie über der Musik steht. Sie ist abwechslungsreicher. Der finanzielle Verdienst ist größer. Ihm verdanke ich mein Vermögen. Jedenfalls, mit dem Motodynamophon kann ein mittelmäßig geübter Phonometer in derselben Zeit und mit derselben Anstrengung mehr Klänge notieren als der geschickteste Musiker. Deshalb habe ich so viel geschrieben.

Über Kritik

»Diejenigen, die dieses Werk (»Sokrates«) nicht begreifen, werden von mir gebeten, sich als unterlegen und völlig minderwertig betrachten zu wollen.«

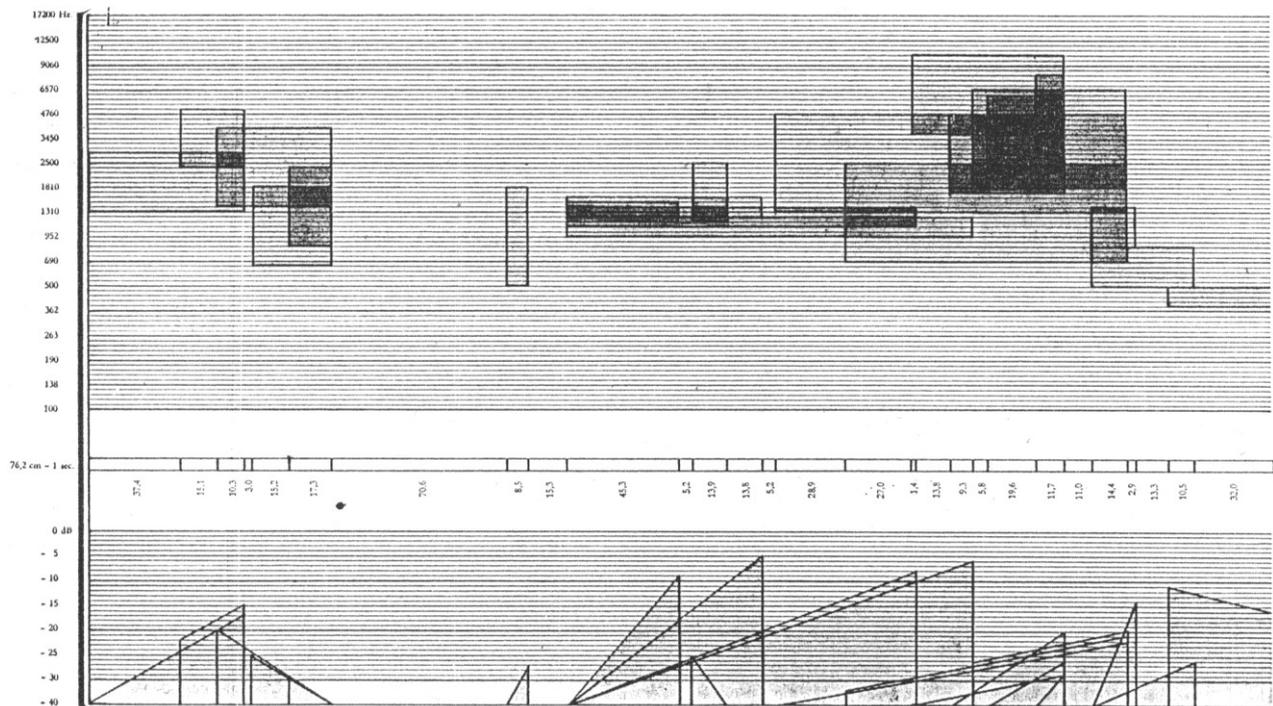
Tageslauf eines Musikers

Ein Künstler muß sein Leben ordnen. Hier ist mein präziser Tagesplan. Ich stehe um 7.18 auf; Eingebungen habe ich von 10.30 bis 11.47. Das Mittagessen nehme ich um 12.11, und um 12.14 verlasse ich den Tisch. Ein gesunder Ausritt auf meinem Besitz von 13.19 bis 14.35. Eine weitere Folge von Eingebungen von 15.12 bis 16.07. Von 17.00 bis 18.47 verschiedene Beschäftigungen (Fechten, Nachdenken, Unbeweglichkeit, Besuche, Kontemplation, Körperbewegung, Schwimmen etc.).

Das Abendessen wird um 19.16 aufgetragen und ist beendet um 19.20. Nachher von 20.09 bis 21.59 laute symphonische Lektüre. Ich gehe regelmäßig um 22.37 zu Bett. Einmal in der Woche wache ich mit einem Ruck um 3.14 auf. (An Dienstagen.)



*Etude pour un buste
de H. ERIK SATIE
peint par lui-même,
avec une pensée:
Je suis venu au monde
très jeune dans un temps
très vieux...*



Die sogenannte elektronische Partitur entsteht als für den Tontechniker bestimmtes dreiteiliges Diagramm, das im oberen System eine 81stufige Frequenz-Skala mit der konstanten Intervall-Einheit $^{25}\sqrt{5}$ von 100 Hertz an aufwärts, im unteren System eine 31stufige Intensitäts-Skala mit der konstanten Intervall-Einheit von 1 Dezibel und im mittleren die Zeitangabe in Zentimetergrößen enthält, die der Länge des Tonbandes bei 76,2 cm/sec. Bandgeschwindigkeit entsprechen. – Im Original trägt nur die erste Seite die hier beigegebenen Zahlengrößen. Partitur Seite 10 von Stockhausens Studie II.

NZfM 5/98, S. 22ff. (zu Josef Anton Riedls *Musique Concrète – Studie II* (1951))

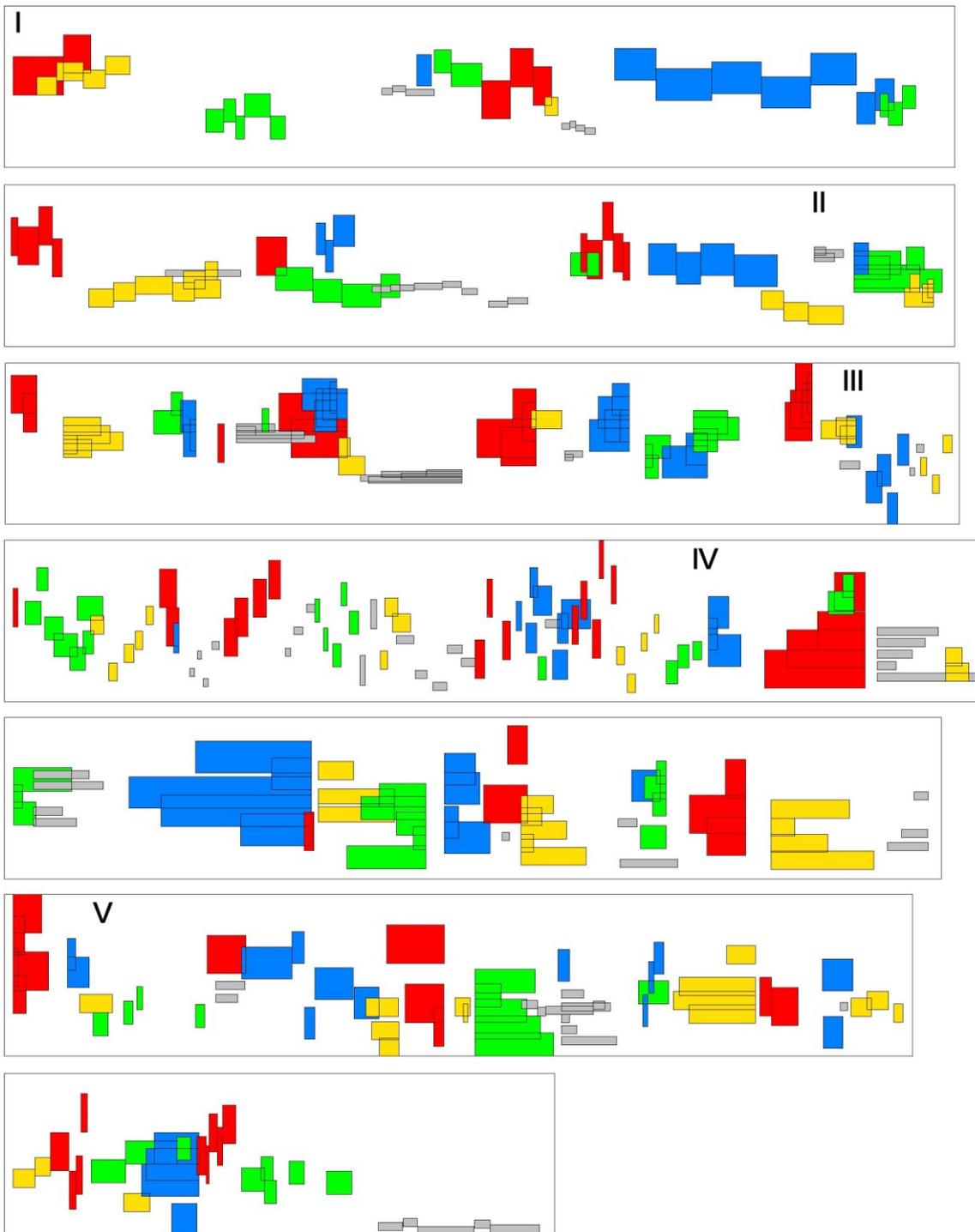
«Experimentieren» mit dem Tonband heißt für Riedl «z. B. mit beiden Händen eine Tonbandaufnahme einen bestimmten Ausschnitt lang über den Wiedergabeknopf der Bandmaschine ruckartig, accelerierend, rubato etc. vorwärts (rechts) oder/und rückwärts (links) ziehen, die von dem Vorgang gemachte Tonbandaufnahme in Teile zerschneiden und sie in anderer Reihenfolge wieder zusammenkleben oder Teile auswählen, sie in eine Reihenfolge kleben und die restlichen Teile unverwendet lassen. So geschehen in *Musique concrète - Studie I* und *II* und später in *Kommunikation für konkrete und elektronische Klänge* von 1961.»

Bereits in *Musique Concrète - Studie I und II* manifestiert sich Riedls kaleidoskopartige Methode der variablen Kombination, wenn er umgruppierte Sequenzen (Gruppen von Klängen und Einzelklänge) aus der *Studie I* in der etwas kürzeren *Studie II* wiederverwendet. Als Klang- und Geräuschmaterial liegen der *Studie II*, einem sehr frühen Beispiel sprachverarbeitender Tape-Musik, mechanische Geräusche sowie als objets trouvés vorgefundene Harfenklänge («Tropfen» von Harfenklängen) und Sprachlaute zugrunde. Über den Produktionsprozeß dieses 1956 in München uraufgeführten Tonbandstücks merkt Riedl an: «In *Musique concrète - Studie II* wurde ein nur einige Sekunden langes Mini-Lautgedicht einbezogen. Tonbandschnipsel, auf den Boden eines Studios gefallen, las ich auf und hörte sie durch. Die entdeckte Sprachaufnahme reizte mich zur Verarbeitung. Ich vereinzelte Laute und verkürzte sie so sehr, daß fast nur noch besonders gefärbte Geräusche wahrgenommen werden können, umgeben voll unterschiedlich dauernden Stillen.

Mehrere Klänge und Geräusche aus der *Musique Concrète - Studie I* wurden in der *Musique concrète - Studie II* neu miteinander verbunden wieder verwendet. Das Ergebnis wies, ungefähr in der Mitte liegend, eine lange Stille auf. Beim Durchhören von Tonbandresten eines Studios des Bayerischen Rundfunks begegnete mir die Aufnahme einer Wortfolge und einer Harfentoppassage, die entgegen ursprünglicher Absicht, die *Studie II* nur mit anders gereihten Klängen, Geräuschen und Stillen (teilweise addiert zu langer Stille) der *Studie I* zu bestreiten, für einen Ausbau der *Studie II* sehr interessierten.

Ausgewählte Laute der Folge beschnitt man vorne und hinten fast bis zur Unkenntlichkeit, eine ausgewählte 4-Lautgruppe («ihfs») schnitt man vom Ende eines Wortes der Folge ab und versah sie mit ausgedehntem Hall, ausgewählte Töne der Passage entfernte man durch Schnitt den vom Raum der Aufnahme herrührenden Hall. Ich brachte Laute und Lautgruppen sowie Töne der Passage jeweils in eine neue Reihung und fügte jeweils den Geräuschen verschieden lang bis sehr lang dauernde sowie den Klängen kurz bis sehr kurz dauernde Stillen an. Über die lange Stille und den Teil nach ihr wurde der autonome Ablauf mit Einzellauten und der 4-Lautgruppe der Wortfolge sowie über diesen Teil noch der autonome Ablauf mit Tönen der Harfentoppassage gesetzt».

Studie II kann somit insgesamt als eine Art «Dekomposition» beschrieben werden, in der vorgefundenes Material unter dekontextuierender Neuordnung und auch zeitlicher Umstrukturierung seiner Komponenten mit selbstproduzierten mechanischen Geräuschen in Beziehung gesetzt wird.

Karlheinz Stockhausen: Studie II (1954)

grau: Tongemisch I
 gelb: Tongemisch II
 grün: Tongemisch III
 blau: Tongemisch IV
 rot: Tongemisch V

Texturen:

I: zur ‚Linie‘ verbundene Einzel-Tongemische, lange Dauern, kleine Abstände

II: ‚Akkorde‘, kurze Dauern, kleine Abstände

III: ‚punktuelles‘ Klangfeld aus Einzel-Tongemischen, sehr kurze Dauern, große Abstände, zerklüftet

IV: ‚Akkorde‘, sehr lange Dauern, ‚weiter‘ Klang, große Abstände

V: Elemente aus I-IV gemischt: ‚Reprise‘/Zusammenfassung

The Unanswered Question

CHARLES E. IVES
(1908)

I Flutes (or Oboe) III
II (or Clarinet) IV

Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello (8va Contrabass)

Largo molto sempre (for strings & trumpet) (about 50-)

ppp con sordini

ppp con sordini

ppp con sordini

ppp con sordini

I Flutes (or Oboe) III
II (or Clarinet) IV

Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello (8va Contrabass)

10

actual notes

18

I Flutes (or Oboe) III
II (or Clarinet) IV

Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello (8va Contrabass)

Adagio

Adagio

Adagio

Adagio

23

I Flutes (or Oboe) III
II (or Clarinet) IV

Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello (8va Contrabass)

Andante

Andante

Andante

Andante

44

Allegro molto

I
II
III
IV

Flutes
(or Oboe)

(or Clarinet)

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(&va Contrabass)

50

Allegro-accel. to Presto

I
II
III
IV

Flutes
(or Oboe)

(or Clarinet)

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(&va Contrabass)

29

Allegretto

I
II
III
IV

Flutes
(or Oboe)

(or Clarinet)

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(&va Contrabass)

36

Allegro

I
II
III
IV

Flutes
(or Oboe)

(or Clarinet)

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(&va Contrabass)

CHARLES IVES

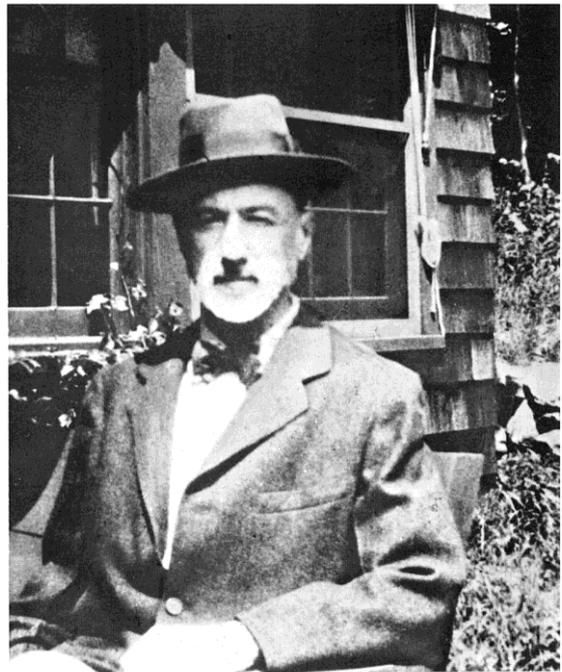
geboren 20. Oktober 1874 Danbury (Connecticut). Erste musikalische Ausbildung im Elternhaus. 1894-98 Besuch der Yale-University (Schüler von Horatio Parker und Dudley Buck). Tritt nach Abschluß der Studien als Schreiber in eine Versicherungsgesellschaft ein und gründet 1907 mit einem Teilhaber zusammen eine Versicherungsagentur, deren geschäftliche Entwicklung ihn finanziell unabhängig macht. 1919 Beginn einer schweren Herzkrankheit, zu der später noch Diabetes hinzukommt, so daß er 1930 zum Austritt aus dem Geschäft gezwungen ist. Ives komponierte in den Nebenstunden, die ihm seine Tätigkeit als Versicherungskaufmann ließ. Seine wesentliche schöpferische Arbeit fällt in die Jahre zwischen 1900 und 1915. Danach hat er - teils als Folge der Krankheit, teils auf Grund eines seelischen Schocks, den der Ausbruch des ersten Weltkrieges verursachte - nur noch wenig, ab 1927 überhaupt nichts mehr geschrieben. Lebte seit 1930 in Neu-England und New York, wo er am 19. Mai 1954 starb.

1891: Johannes Brahms und Anton Bruckner sind noch am Leben, Claude Debussy arbeitet an seinem »Prélude ~ l'après-midi d'un faune«, Gustav Mahler schreibt seine erste Sinfonie und Richard Strauss die Tondichtung »Tod und Verklärung«. Igor Strawinsky und Bela Bartók sind Knaben von neun und zehn Jahren; in der amerikanischen Kleinstadt Danbury komponiert ein Siebzehnjähriger, Oberschüler noch, seine erste konsequent bitonale Arbeit, eine Liedvariation, deren kontrapunktische Zweistimmigkeit in verschiedenen Tonarten (F-Dur und Des-Dur) läuft. Charles Ives, der damit eine Entwicklung vorausnahm, die in Europa erst Jahrzehnte später Aufsehen machte und Konzertsandale hervorrief, war nicht von ungefähr auf diese Kühnheit gestoßen. Das musikalische Experiment gehörte in seinem Elternhaus gewissermaßen zum alltäglichen Tun. Sein Vater, selbst Musiker, wandte seine ganze Freizeit an Versuche mit Vierteltönen und Musikapparaten und vererbte seinem Sohn neben einer starken Dosis geistiger Unabhängigkeit ein ständig waches, gänzlich unakademisches Interesse an lebendigen, ungewohnten, ja abseitigen Phänomenen des Klangs. Daneben gab er ihm eine gründliche Kenntnis des klassischen Repertoires. Auch lernte Charles Ives durch den Rheinbergerschüler Horatio Parker die Satzkunst streng nach akademischen Regeln. Die Unvereinbarkeit dessen, was Ives als sein Sprach- und Ausdrucksbedürfnis erkannte, mit dem, was damals die offizielle künstlerische Linie war, veranlaßte ihn, einen Brotberuf zu ergreifen. Die damit verbundene Notwendigkeit, das Komponieren als Nebentätigkeit zu betrachten, fand er durch die Möglichkeit eines in jeder Beziehung unabhängigen Schaffens wettgemacht. Er arbeitete ohne Kontakt mit der Außenwelt und wurde so zu einem der interessantesten, merkwürdigsten Vorboten der Neuen Musik. Freilich läßt sich diese Feststellung erst aus der Rückschau treffen: Ives' Musik ist zu seinen Lebzeiten so gut wie nie aufgeführt worden. Sein Schaffen zeigt die Vorwegnahme aller wichtigen Phänomene der Neuen Musik: Bitonalität (ab 1891), Polytonalität (1894), Atonalität (an einigen Stellen des 1907 begonnenen 2. Streichquartetts und später), Tontrauben (in der 1909 begonnenen 2. Klaviersonate, aber schon die 1903-14 geschriebenen »Three Places in New England« zeigen im Orchestersatz clusterartige Bildungen), Polymetrik (in den »Three Places«; bei der 4. Sinfonie zur Gleichzeitigkeit von 6/8, 5/8, 3/4 und 2/4 erweitert), Zufallselemente (im Zusammenspiel von Streichern und Bläsern bei der Orchesterkomposition »The unanswered question«), Raumkonzeption durch Aufgliederung des Orchesters in verschiedene Instrumentalgruppen und ihre unterschiedliche Aufstellung im Raum (Second Orchestral Set 1912/15). Da seine rhythmische Phantasie die überkommenen Normen sprengt, verzichtet Ives zuweilen auf Taktstriche (in Sätzen der »Concord«-Sonate zum Beispiel). Die Form wird aus der Verbindlichkeit des Schemas entlassen: sie entsteht für jedes Werk neu, ist damit über den Einzelfall hinaus unwiederholbar und findet Gestalt und Prägung durch die freie Assoziation der Gedanken (3. Sinfonie).

Diese Kühnheiten der Faktur sind häufig das Ergebnis eines Strebens nach realistischer und impressionistischer Schilderung, die vor allem auf Landschaft und Menschen Neu-Englands gerichtet ist: religiöse Feste und patriotische Feierlichkeiten, Erinnerungen an ländliche Tanzmusik und Festzüge mit durcheinanderspielenden Blaskapellen, Dorforgeln und Kirchenglocken. Aus klanggewordenen Naturstimmen gewinnt Ives ein oft wunderliches Destillat. Volkslied- und Choralzitate verdeutlichen das Programm) das den meisten Kompositionen zugrunde liegt. Es ist charakteristisch, daß Ives die amerikanische Folklore nicht im Sinn einer glättenden Bearbeitung verwendet, sondern ihre eigentümlichen, von der Norm abweichenden Charakteristiken bewußt ausprägt und überhöht, somit also ein Verfahren praktiziert, das auch für Bartóks Stilbildung entscheidend wurde. Ebenso wichtig wie Folklore und Landschaftskolorit ist für Ives ein Zug zu pantheistisch-spekulativem Philosophieren, das im Einklang mit den Anschauungen der von ihm hochverehrten Schule der Transzendentalisten steht und in seinem Schaffen deutliche Spuren hinterlassen hat, am bemerkenswertesten in der berühmten 2. Klaviersonate (Concord-Sonate) und in dem Orchesterwerk »The unanswered question«.

Ives hat nie versucht, eine Schule zu begründen oder seine klanglichen Entdeckungen zu einem System auszubauen. Das bedeutet Vorzug und Schwäche in einem. Denn einerseits blieb er davor bewahrt, in wie auch immer geartete Manierismen zu verfallen, andererseits erklärt sich daraus die in vielerlei Qualitätsbrechungen schillernde Physiognomie seiner Partituren. Die Assimilierung des Mannigfaltigen, das neben äußerst zahlreichen amerikanischen Ingredienzien die Anleihe bei der Sinfonik Beethovens und Tschairowskys, die Reminiszenz an Schumann und Brahms keineswegs verschmäht, führt zur Buntheit. Nicht nur, was Palette und Faktur betrifft, sondern auch in Haltung und Aussage. Konventionelle diatonische Harmonik steht neben chromatischen Wagnissen, komplizierte rhythmische Gebilde werden von einfachsten metrischen Verhältnissen abgelöst, Tiefsinn schlägt in Banalität, Erhabenes in Platitüde um. Freilich bewahrt diese Musik meist auch noch im Banalen eine gewisse Originalität; sie weist damit auf eine Tugend hin, die dieser Mann auch sonst in seinem Leben besaß; ein Mann, der die auf eigene Kosten gedruckten Kompositionen an jeden Interessenten verschenkte, sich so gut wie nie um eine Aufführung mühte, kaum Konzerte besuchte, nie einen Radioapparat besaß, mit 71 Jahren immer noch kein einziges seiner Werke von einem vollen Orchester gehört hatte und - darin Satie verwandt - die Partituren mit ironischen Randbemerkungen versah. Sein Schaffen, soweit es bis heute der Öffentlichkeit zugänglich wurde, bewegt sich in unregelmäßigen Pendelschlägen zwischen Anspruchslosigkeit und Gedankentiefe, Höhenflug und Plüschsofa, prophetischer Vision und Scheidemünze.

Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, S. 237-40



IVES. Charles. amerikanischer Komponist (1874-1954).

Musik ohne Anfang und Ende

Von Stefan Woldach

Als Jean Michel André Jarre 1983 seine "Musik für Supermärkte" in einer Auktion von einer Radiostation ersteigern ließ und nach der einmaligen Ausstrahlung die Originalbänder vernichtete, verdeutlichte er damit seine Auffassung von Kunstbesitz. "Ich wollte der Musikindustrie klarmachen, daß allein der Künstler entscheidet, wer über sein Werk verfügen soll". Äußerungen wie diese betonten vor allem den kreativen Schaffenswillen, der für Jarre wichtigste Motivation als Musiker ist. Als Künstler möchte ich universell, und dennoch so menschlich sein, daß einen selbst Chinesen oder Marsmenschen verstehen."

Als Student des Pariser Konservatoriums ließ sich Jarre von den Kompositionen Schönbergs, Vareses und Stockhausens inspirieren, bevor er an das Pariser Zentrum für elektronische Musik wechselte, um sich im studentenbewegten Frankreich Ende der 60er Jahre mit anderen Kommilitonen der damals noch verschmähten Gattung der elektronischen Musik zu widmen. "Wir verstanden Musik nicht nur als Noten und Harmonien, sondern vor allem als Sound.

Das Konzept war damals noch völlig neu. Wir haben einfach nur Geräusche von der Straße gesammelt und Songs daraus gemacht." Als 1976 sein Album "Oxygene 1-7" erschien, wurde er von den Medien zur "Persönlichkeit des Jahres" gekürt, sein Album als "französische Revolution in der Rockmusik" gefeiert. Jarre gelang der Sprung an die Spitze der internationalen Charts. Über eine Million Menschen besuchten sein Open-air-Konzert auf dem Pariser Place de la Concorde.

Weltruhm erlangte er vor allem durch seine ungewöhnlichen Produktionen, wie die multimedialen Abenteuer zum 50. Geburtstag der Nasa oder die Arbeiten zum Frankreichbesuch von Papst Johannes Paul II. Ob am Matterhorn oder auf dem Roten Platz in Moskau, überall brach Jarre Besucherrekorde. Dafür ernannte ihn die Unesco zum "Botschafter für Toleranz und Jugend".

Jarre, der "Neugier und Humor" zu den erstrebenswertesten menschlichen Eigenschaften zählt, vergleicht seine Musik gerne mit Malerei, der er sich in seiner wenigen Freizeit widmet: "Ich habe die gleiche Herangehensweise an Musik wie ein Maler an seine Kunst", erklärt der jung gebliebene Lyoner, "ein Stück beginnt mit einer Skizze, die sich dann langsam immer weiterentwickelt. Ich schätze künstlerische Evolution." Diese bewies Jarre unlängst, als er zu seinem letzten Album Diskjockeys aus aller Welt zu Remixen einlud. So sieht sich der Musiker, der am 24. August 50 wurde, noch lange nicht am Ende seines künstlerischen Weges. "Ich liebe David Lynch", meint er, "sein Film ‚Lost Highway‘ funktioniert ein wenig wie meine Musik: Es gibt keinen definierten Anfang und kein Ende. Deshalb würde ich meine Arbeit auch mit einem Lost Highway (verlorene Autobahn) vergleichen."

Kölnische Rundschau 4. 9. 1998

Offen für neue musikalische Herausforderungen gibt sich der französische Pionier der elektronischen Pop- und Rockmusik, Jean Michel Jarre. Der 50jährige Künstler wurde von der Unesco zum "Botschafter für Toleranz und Jugend" ernannt. Als Künstler möchte er universell und menschlich sein. Foto: Sony Music



Bild: Aus dem Booklet der CD „Oxygène“ (Sauerstoff) (1976,1997)

Friedrich Neumann: Sauerstoff für die Musikwelt. Mit "Oxygene" zu den Ursprüngen von Techno (MuB 3/97)

Unter den vielen Cover-Versionen alter Hits, befindet sich zur Zeit in der Hitparade auch ein äußerst erfolgreiches Techno-Remake des Synthesizer-Klassikers "Oxygene IV" von Jean-Michel Jarre. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß es keineswegs Zufall ist, daß ausgerechnet ein Discjockey sich für dieses Stück interessiert, um davon eine Techno-Version zu produzieren. Natürlich spielt die eingängige und erfolgssichere Melodie dabei eine große Rolle, aber ganz nebenbei erhellen sich so auch die Ursprünge von Techno, einer Musikgattung, die man so gern für absolut neu hält und nicht selten sogar mit Hip-Hop und Dancefloor in einen Topf wirft. Es wird deutlich, daß Hip-Hop und Techno, trotz gelegentlicher klanglicher Parallelen, grundverschiedenen Ursprungs sind. Wo aber kommt Techno her?

Techno ist nicht einfach plötzlich dagewesen, sondern nur der momentane Stand einer Entwicklung, die in den späten 60er Jahren begann. Zu dieser Zeit erschütterten Studentenunruhen, Hippiebewegung und Rockmusik in Westeuropa und den USA die kleinbürgerliche Welt festgefahrener Normen und Wertvorstellungen. Auf der Suche nach musikalischen Ausdrucksformen, die von

der Norm abweichen, entdeckten Musikgruppen und Komponisten die Elektronik als kreatives Klangmedium. Der New-Yorker Transsexuelle Walter Carlos - später Wendy Carlos - interpretierte auf dem soeben entwickelten Moog-Synthesizer Bachs Branderiburgische Konzerte und verschaffte sich damit weltweite Aufmerksamkeit. In Köln taten sich die beiden Experimentalmusiker und Stockhausen-Schüler Holger Czukay und Irmin Schmidt mit dem Rock-Gitarristen Michael Karoh und dem Jazz-Drummer Jaki Liebezeit zusammen und schufen unter dem Gruppennamen Can eine Verbindung aus Elektronik, Rock, Avantgarde und Jazz, die sie zu einer der im Ausland bekanntesten deutschen Gruppen werden ließ. Im selben Jahr formierten sich in Berlin Tangerine Dream und in Düsseldorf Kraftwerk. Beide Gruppen spielten ausschließlich mit elektronischen bzw. elektronisch stark verfremdeten Instrumenten. Im Gegensatz zu W. Carlos ging es ihnen nicht um die Imitation klassischer Naturinstrumente wie vielleicht Geige oder Flöte, sondern um die Kreation vollkommen neuer und andersartiger Klänge. Dazu gehörte auch die Möglichkeit, musikalische Abläufe und Instrumentalparts zu automatisieren. Der daraus resultierende Maschinen-Sound fand dann seine Entsprechung in Titeln wie "Computerliebe", "Roboter" oder "Radioaktivität". Als makaberen Höhepunkt organisierten sie 1978 eine Konzerttournee, bei der sie gleichzeitig in Paris und New York auftraten. Sie ließen sich auf der Bühne von robotisch gesteuerten Puppen vertreten und mischten sich unerkannt unters Publikum. Der Berliner Klaus Schulze erarbeitete sich Mitte der 70er Jahre ein Konzept, seinen gesamten Maschinenpark im Live-Konzert wie eine Begleit-Band spielen zu lassen - damals eine futuristische Sensation, heute musikalischer Alltag.

Eine Sonderstellung nimmt dabei der Franzose Jean-Michel Jarre ein. Er war der erste Elektroniker, dem ein riesiger Charterfolg gelang. Mit dem Stück "Oxygene IV" verschaffte er sich 1976 weltweite Bekanntheit, spülte gewaltige Geldmengen in sein Portemonnaie und handelte sich unter seinen - sicherlich auch ein bißchen neidischen - Zunftkollegen Schelte als kommerzversessener musikalischer Weichspüler ein. Wie kein anderer vor ihm verstand es der Franzose, Musiktechnologie auf allerhöchstem Niveau mit geschmackvollen und eingängigen Melodien zu verbinden. Eine Besonderheit war auch die Tatsache, daß Jarre alte Instrumente einer Langspielplatte allein im Mehrspurverfahren eingespielt hatte, was zuvor nur sehr wenigen Musikern wie z. B. Mike Oldfield ("Tubular Bells") oder W. Carlos ("Switched on Bach") gelungen war. Auch Jarre hatte nicht vor, mit Synthesizern bekannte Instrumente mehr oder weniger gut zu imitieren. Sein Ziel war es, neue und eigenständige Klänge zu kreieren und eine Musik zu schaffen, die mit herkömmlichen Instrumenten gar nicht realisierbar war. So hört man elektronische Schlaginstrumente, perlende Sequencer-Arpeggios, Sphärenklänge oder Geräuschhaftes. Mit dem Einzug des Computers in die Musikwelt in der Mitte der 80er Jahre setzt sich die Linie bei der Schweizer Computer-Popgruppe Yello fort. Avantgarde, Pop und Elektronik rücken hier nicht nur eng zusammen, sondern sind in der typischen Yello-Mischung immer auch tanzbar. Computer machen es plötzlich möglich, auch ohne Instrumental Ausbildung gute musikalische Ergebnisse zu erzielen, und eröffnen dadurch plötzlich dem "Nicht-Musiker" den Weg ins Tonstudio. Discjockeys, die bislang darauf angewiesen waren, im vorhandenen Musikrepertoire das zu finden, was die Tanzenden in Bewegung hält, sind auf einmal in der Lage, selbst Musik zu produzieren und sie exakt den Erfordernissen der Diskothek anzupassen. Als Instrumente kommen dabei natürlich ausschließlich Synthesizer und Sampler in Betracht, denn nur sie lassen sich per Computer fernsteuern. Damit ist Bezug zu den Synth-Pionieren in klanglicher Hinsicht hergestellt. Er verstärkt sich noch, wenn man bedenkt, daß analoge Synthesizer von Vorgestern in der Techno-Szene zu den begehrtesten Geräten gehören. Oberheim-, Moog- und Roland-Synthesizer, auf denen schon Tangerine Dream, J. M. Jarre und W. Carlos spielten, sind in jeder aktuellen Techno-Produktion zu hören.

Ein weiterer musikalischer Bezug besteht in der formalen Gestaltung der Musik. Im Techno wird genauso wie z. B. damals bei "Oxygene" patternorientiert gearbeitet, d. h. kurze ostinate Figuren wiederholen sich ständig. Der Grund dafür liegt in der computertypischen Arbeitsweise. Es ist ein Kinderspiel, eine kurze Phrase von ein bis vier Takten in den Rechner einzugeben, auch wenn es sich dabei um anspruchsvollste Rhythmen, sperrigste Melodien oder komplexe Arpeggios handelt. Das Tempo kann beliebig hoch eingestellt werden, und die Loop-Funktion wiederholt das eingespielte Pattern fehlerfrei - notfalls bis zum Stromausfall. Spätestens aber dann, wenn nicht bei jeder Wiederholung exakt dasselbe gespielt werden soll, wird die Arbeit am Rechner unangenehm, denn dann muß jedes Event mühselig neu programmiert werden. So bleibt es in den meisten Fällen bei einer patternbezogenen Arbeitsweise, bei der ein Pattern durch das zeitweilige Stummschalten einzelner Instrumente variiert wird. Genauso wurde auch in den Anfangstagen der Synthesizermusik gearbeitet, denn die damaligen analogen Sequenzer erlaubten nur die Eingabe weniger Tonschritte, so daß man sich zwangsläufig mit vielen Variationen desselben Patterns behelfen mußte.

Ein weiterer Vorteil für den produzierenden Discjockey ist das computergenaue timing, denn auf der Tanzfläche ist rhythmische Stabilität striktes Gebot. Aus diesem Grund hört man bei Musik, die zum Tanzen anregen soll, immer ein stark betontes Schlagzeug, am liebsten mit durchgehender Vierviertel-Bassdrum und einer Hi-hat im *off-beat* - nicht ohne Grund ist das der klassische Marschrhythmus.

Daß gleiche Arbeitstechniken zu ähnlichen Ergebnissen führen, ist deutlich zu hören, wenn man neue Techno-Produktionen mit Elektronik-Stücken aus der 70er Jahren vergleicht:

"Roboter" (Kraftwerk, 1978) - typisches Dance/Disco/Techno-Schlagzeug

"No Limit" (2 Unlimited, 1992) - ähnliches Schlagzeug wie Kraftwerk

"Cherokee Lane" (Tangerine Dream) - Zu einem Sequencer-Pattern wird improvisiert

"Children" (Robert Miles) - Techno-typischer Off-Beat-Bass; zu einem Sequencer-Pattern wird improvisiert.

Jean-Michel Jarre

Jarre wurde am 24.8.1948 in Kyon als Sohn des Filmkomponisten Maurice Jarre (Dr. Schiwago) geboren. Er studierte Literaturwissenschaft und Komposition und beendete beides mit akademischem Abschluß. Erste Erfahrungen mit elektronischer Musik sammelte er bei Pierre Schaeffer in der Group Recherches Musicales. Nach diversen kleineren Film- und Werbemusiken gelang ihm mit Oxygene IV ein Hit, der sich über sechsmillionenmal verkaufte. Auch wenn er diesen Erfolg nicht mehr wiederholen konnte, blieb er ständig im Blick der Öffentlichkeit. Dazu trug sicher auch sein Hang zu ausgefallenen Großereignissen bei: Im Juli 1979 spielte er allein - umgeben von einer gewaltigen Licht- und Tontechnik - vor einer Million Menschen auf dem Place de la Concorde in Paris. Weitere 100 Millionen Zuschauer verfolgten das Spektakel am Fernsehschirm. Einen Eintrag im Guinness Book of Records bescherte ihm sein Auftritt vor 1,3 Millionen Menschen anlässlich der 150-Jahr-Feier der Stadt Houston in Texas. 1986 gab er anlässlich des Papstbesuches in Lyon ein Konzert mit 60 Musikern und 120 Chorsängern vor der Kulisse der Fourvieres-Berge. (Quelle: Graf/Rausch: Rockmusik-Lexikon)

Oxigène IV (1976)

Music: Jean Michel Jarre

Cm

4

8

Gm_D

12

Cm

16

Gm_D F

1. / 2. / 4. / 5.

19

F Cm Gm_D

3. / 6.

23

F Cm

1. / 2. / 4. et reprise ad lib. | 3.

3.

D. S.

5

Allerwelts-Version als Folie

À FERDINAND HILLER.

Nocturne.

F. CHOPIN. Op. 15, No 3.

6. Lento. (♩ = 60.)

p languido e rubato.

5

f dim. p

10

15

20

poco riten.

25 *a tempo.*

30

35

40

leggieriss.

f dim.

Novalis (1772-1801): Die Welt muß romantisiert werden

"Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ur(sprünglichen) Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit(ative) Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit(ative) Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselhöhung und Erniedrigung.

Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57)

op. 53, 3 (1841)

Presto agitato.

21.

The first system of the musical score consists of two staves. The right staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The tempo marking 'Presto agitato.' is placed above the first measure. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The left staff begins with a bass clef and contains a bass line with similar rhythmic patterns. Pedal markings (Ped.) are present below the left staff. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

The second system continues the piece with two staves. It includes dynamic markings such as 'cresc.', 'sempre cresc.', and 'dimin.'. The music maintains the 3/8 time signature and features various rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs. The third system begins with a 'dimin.' marking and continues the melodic and harmonic development. The fourth system includes a 'simile' marking. The fifth system features a 'cresc.' marking and a 'ritard.' marking. The sixth system concludes the piece with a final cadence and repeat signs.

LK 13/I Musik

1. Klausur

17. 9. 1998

Thema: Vergleichende Analyse:

- Mendelssohn-Bartholdy: "Venetianisches Gondellied" (Aus: „Lieder ohne Worte“) op. 19, Nr. 6, T. 1 - 25 (Schwerpunkt: T. 1 - 17)

- Debussy: "... Voiles", T. 1 - 36 (Schwerpunkt 1 - 22)

Aufgaben:

Beide Komponisten nehmen Bezug auf eine - in etwa vergleichbare - außermusikalische Situation. Arbeite die Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus.

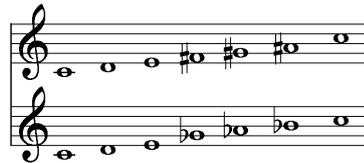
- Vergleiche dabei die beiden Stücke hinsichtlich Struktur und Ausdruck. Parameter:
 - "Grund"/"Figur"
 - Periodik, Melodik/Motivik/(Rhythmik/Metrik)
 - Dynamik/Artikulation (Vortragsbezeichnungen)
 - Tonalität
 - Harmonik/Satztechnik
- Kennzeichne die unterschiedlichen ästhetischen Positionen der beiden Komponisten. Nimm dabei Bezug auf die Art der beiden Titel und deren musikalische Umsetzung.

Arbeitsmaterial: Notentexte, Toncassette

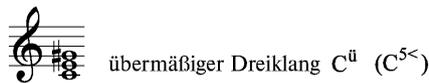
Zeit: 4 Stunden

Hilfe:

Debussys Stück basiert melodisch und harmonisch auf der Ganztonleiter:



Daraus ergeben sich als Zusammenklänge übermäßige Dreiklänge (mit 2 großen Terzen):



Felix Mendelssohn-Bartholdy: "Venetianisches Gondellied", op. 19, Nr. 6 (1830)

Aus: Lieder ohne Worte

6. Componirt 1830.
Andante sostenuto.
p
sf
dim.
sf
pp
ff

Claude Debussy: Prélude Nr. II (Heft 1)

Modéré (♩ = 88) (Dans un rythme sans rigueur et caressant) Nicht streng rhythmisch und schmeichelnd

(...Voiles)
= Segel (etwa einer Barke)

USW. →

Erwartungshorizont

<p>Mendelssohn: 1. Das Stück besteht aus zwei Schichten: deutliche melodische Konturen der Oberstimme heben sich vom "Grund", der gleichbleibenden Spielfigur der Begleitung, ab. Der flächenartige Charakter der Begleitung zeigt sich an stehenden Klängen (T. 1-2, 22-23) und an den Borduntönen (z.B. g in T. 6-14), wird aber immer wieder aufgebrochen durch harmonische Bewegung, die den melodischen Gesten folgt und diese verstärkt.</p>		<p>Debussy: Debussys Stück weist 3 Schichten auf: die gleitenden, parallel geführten Terzen-Figuren der Oberstimme, die oktavierte (gegen Schluß doppelt ausgeterzte) melodische Geste der Mittelstimme, den Bordunton im Baß. Diese 3 Schichten stehen aber nicht in einem Verhältnis von Figur und Grund – das könnte nur für den Bordunton gelten -, sondern werden relativ beliebig in den durch die Ganztonleiter gegebenen e i n e n Klangraum hineinprojiziert (ein- und ausgeblendet). Sie stehen also jede für sich und bilden zusammen eine in sich bewegte Fläche.</p>		
<p>Die Melodie ist periodisch gegliedert und zeigt klare motivische Entsprechungen: aa (8/9) - b (10/11) - aa (12/13) - c1 (14/15) - c2 (16/17) Als charakteristische Abweichung von der 8taktigen Periodennorm erscheint das zweimalige c, das beim ersten Mal (T. 16/17) als expressiver Ausbruch (langgezogener Achtelaufstieg, cresc., sf, Spitzenton a") in klarer Kontur deutlich inszeniert ist.</p> <p>Dieses expressive Moment scheint ganz wichtig zu sein, denn schon im Vorspiel, das sozusagen den "Teppich" für den Auftritt der Melodie auslegt, erscheint in der Oberstimme der melodische Schlußgestus von c2 (Töne: d-f-e-d) der Melodie in verlangsamer Form und mit der gleichen dynamischen Kurve (T. 3-5). Außerdem ist auch hier die Symmetrie gestört (7 Takte): läßt man den „Ausbruch“ (T. 3-5) weg, hat man ein normales 4taktiges Vorspiel.</p> <p>Eine motivische Beziehung besteht auch zu a. Dieses 4tönige Abwärtsmotiv hat, vor allem auch durch seine Abwärtssequenzierung, elegischen Charakter. Das folgende Motiv b hat dem trotz der zeitweiligen lebendigen (16tel) Aufwärtsbewegung nichts entgegenzusetzen, weil es sofort wieder in den Abwärtssoog gerät. Der NS beginnt wie der VS, bricht dann aber spektakulär aus, doch am Schluß steht auch hier wieder die Abwärtsbewegung von a.</p>	-	<p>Die periodische Gliederung ist von Anfang an fast durchweg unregelmäßig (T. 1-5/6 usw.) und zudem in den einzelnen Schichten gegeneinander versetzt.</p> <p>Die Vortragsanweisungen („nicht streng rhythmisch“ u. ä.) wollen diesen Charakter des „Durch-die-Zeit-Gleitens“ noch verstärken.</p> <p>Das Motiv der Oberstimme (a, T. 1-2), das 6x auf der gleichen Tonstufe wiederholt wird, ist in seinem Kopf (32-tel-Gleitfigur) stabil, die Fortführung ist dagegen variabel (Prinzip des assoziativen Weiterspinnens). Die vorhandenen Entsprechungen sind zusätzlich verunklart durch Verkehrung der Reihenfolge (die Takte 1-6 kehren ab T. 12 wieder, aber mit Umstellung der beiden Glieder) und Verschiebung im Taktgefüge (der Einsatz liegt anfangs auf 2, ab T. 12 auf 1). Die melodischen Gesten sind - bis auf die doppelt punktierte Figur - sehr uncharakteristisch und floskelhaft (Tonleiterbewegung abwärts).</p> <p>Die Melodie der Mittelstimme ist ähnlich unscharf. Ihre Konturen werden zusätzlich dadurch verwischt, daß sie durch die Vorwegnahme des Dreitonanstiegs (b, T. 7) unmerklich eingeführt wird und in der gleichen Geste - nun in der Form parallel geführter übermäßiger Dreiklänge - ausklingt.</p> <p>Unscharf ist auch die Abgrenzung der beiden Motive. Motiv b läßt sich als Umkehrung von a - vor allem von dessen augmentiertem Schlußfall in T. 4 - deuten. Das wird auch deutlich in T. 18ff., wo in der oberen Schicht eine im doppelt punktierten Rhythmus von T. 2 gespielte Umkehrung von a erscheint. Die abschließende ansteigende Dreitonfigur wirkt wie ein Nachklang des Dreitonmotivs b in der mittleren Schicht (T. 18). Auch der anfängliche Gegensatz von Hell (a) und Dunkel (b) wird zunehmend durch die Höherversetzung von b (T. 15ff. und 33ff.) verwischt</p> <p>Reiner Farbgrund ist die dritte Schicht, der Bordunton B. Seine rhythmische Struktur ist nur zeitweilig stabil, aber auch dann wegen der vertrackten Verschachtelung mit den anderen Stimmen nur andeutungsweise wahrnehmbar.</p>	-	
<p>Die Harmonik unterstreicht diesen Gegensatz von elegischem "cantabile" und expressivem Ausbruch:</p>		<p>Der Eindruck des Offenen, Flächenhaften wird vor allem durch die Tonalität bzw. Harmonik</p>		

<p>Normalerweise pendelt sie zwischen den Kadenzakkorden (g, D, c) - auch an der Stelle, wo im Baß der Bordunton G liegen bleibt -, aber an den expressiven Stellen weicht sie aus diesem Schema aus: in T: 3 zur Durparallele B, in T. 15-17 zur Dominanttonart d-Moll.</p> <p>Die Spannung wirkt in der folgenden (äußerlich glatten, symmetrischen 8taktigen) Periode nach: Das zweitaktige Motiv kombiniert a und dessen Umkehrung – a^u - (die dem Aufwärtsgestus von c entspricht). Dabei stockt die anfängliche Bewegung in der Wiederholung von a^u. Dem entspricht wieder die harmonische Bewegung, die nach der modulatorischen Übergang nach c-Moll (G-c) stagniert. Der NS (T. 22-25) steht zunächst auf dem Krisenakkord Dv und fällt dann über g und Es zur Dominante zurück. Auch die Melodik staut sich in dem fallenden Tritonus und löst sich dann in eine Variante der Abwärtsbewegung von a auf.</p>	<p>-</p> <p>-</p> <p>-</p> <p>-</p> <p>-</p>	<p>hervorgerufen. Die Ganztonleiter hat wegen des fehlenden Leittons keine eindeutige Gerichtetheit (Grundton), und die aus ihr gebildeten Dreiklänge stehen in keiner funktionalen Beziehung wie das bei Mendelssohn der Fall ist (Kadenz). Wenn trotzdem ein Grundtonempfinden sich anbahnen könnte, z. B. möglicherweise in T. 7 (c/e = C-Dur?), wird es durch den durchgehenden Bordunton b in der Unterstimme sofort wieder in Frage gestellt.</p> <p>Dadurch daß die Themen und Motive immer auf der gleichen Tonstufe auftreten wird zusätzlich jeder Gedanke an Entwicklung und expressiven Selbstausdruck unmöglich. Alles ist von zarten, verfließenden Farben bestimmt (vgl. die Vortragsanweisungen und die ganz zurückgenommene, aber in sich fein nuancierte Dynamik (pp - p).</p> <p>Der 2. Abschnitt (T. 23ff.) modifiziert das Material: der Bordunton ist rhythmisch jetzt noch unprofiliert (Ganze Noten), die Oberstimme ist eine lebendigere, verspieltere Variante von a. Die Mittelstimme, eine 6x wiederholte Wiegefigur, ist neu.</p> <p>Ab T. 29 zerfasern die Elemente mehr und mehr und kommen dann wieder zum „Stehen“ in der neuen Fläche ab T. 31, in der die Melodie der Mittelstimme wieder den 1. Abschnitt aufgreift. Jetzt ist die Oberstimme neu (kreisende 16tel, die sich das d-e aus T. 31 weiterspinnen).</p>	<p>-</p> <p>-</p> <p>-</p> <p>-</p>
<p>2. Tonmalerisch realistisch interpretierbar sind die Schaukelfiguren und Borduntöne der Begleitung (schwankende Gondel, Wasserfläche). Diese äußerlich-situativen Elemente dienen aber – wie in Schuberts Liedern - als Spiegel innerer Befindlichkeit und mehr als Hintergrund und Einstimmungsmittel für die melodische Äußerung, die zwischen terzen- bzw. sextensseligem Wiegen im Rhythmus der Gondel und schmerzvoller Sehnsuchtsgeste schwankt. Wie der Titel schon andeutet kommt es Mendelssohn auf das (vom Gondoliere gesungene oder vom lyrischen Ich in das Bild hineinprojizierte) "-lied" an, also auf die menschlich-subjektive Äußerung.</p> <p>Mendelssohns Musik ist poetische Musik im Sinne der Romantik, „überhöht“ das reale Bild und ermöglicht eine lyrische Innenansicht, ist subjektive Ausdruckskunst.</p>	<p>-</p> <p>-</p> <p>-</p> <p>-</p>	<p>Tonmalerisch realistisch interpretierbar sind der Bordunton (schwankende Barke auf der ruhenden Wasserfläche) und die Wiegefigur (schwankende Segel). Die außermusikalische Anregung ist für Debussy aber nicht Folie für eine subjektiv-musikalische Äußerung, sondern wird in eine musikalische Impression transformiert, die den Eindruck des Leichten, Gleitenden, Schwankenden, den die Vorstellung der Segel hervorruft, in Musik übersetzt. Die Art der Titelformulierung und -platzierung (in Klammer, ..., am Schluß des Stückes) unterstreicht diesen katalysatorischen Charakter des Sujets. Die Musik orientiert sich nicht, wie Mendelssohns Stück, an tradierten Kompositionsstandards (Kadenz, Periodik, Liedform u. a.) sondern läßt sich durch die äußeren Anregungen zu ganz neuartigen („freien“) musikalischen Formulierungen führen.</p> <p>Die neuartige Ganztonleitertonalität ist dafür ein beredtes Zeugnis</p>	<p>-</p> <p>-</p> <p>-</p> <p>-</p>
		Darstellung	6
		Punkte	50
		Prozente	100

Pietro Mascagni: Cavalleria rusticana (1890)

Inhalt:

Bevor der junge Sizilianer Turiddu sein Heimatdorf verließ, um im nördlichen Italien seinen Militärdienst zu leisten, hatte er dem Mädchen Lola die Ehe versprochen. Während seiner Abwesenheit heiratete Lola jedoch den fleißigen und wohlhabenden Fuhrmann Alfio. Aus Rache und gekränkter Eitelkeit knüpfte Turiddu nach seiner Rückkehr eine Liebesbeziehung mit der Bäuerin Santuzza an, ohne allerdings die Leidenschaft zu Lola überwunden zu haben. Die häufigen und langen Abwesenheiten Alfios haben eine erneute Annäherung der einstigen Verlobten begünstigt.

Turiddu bringt Lola an einem Ostersonntag vor Tagesanbruch ein Ständchen. Er beteuert, um der Liebsten willen den Tod nicht zu scheuen und ohne ihre Gesellschaft das Paradies verschmähen zu wollen.

Beginn der Oper

Die Handlung spielt in einem sizilianischen Dorf am Ostermorgen.

VORSPIEL

Siziliana

<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 tuovo a ttia, mancu ce trasu. Ah!</p>	<p>TURIDDU (<i>hinter dem Vorhang</i>) O Lola, rosenleich 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>
--	--

(Tempo I, con anima, stringendo e rinforzando sempre - Sostenutissimo - Allegro - Un poco meno allegro - Andante con un poco di moto - Sostenuto e grandioso – Largamente sostenuto)

AUFZUG

Hauptplatz des Dorfes. Im Hintergrund, rechts, eine Kirche mit offenem Tor, links das Wirtshaus und das Haus von Mutter Lucia. Anfangs ist die Bühne leer. Morgendämmerung.



Cavalleria rusticana

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.

FUTURISMUS

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.

Hermann Danuser:

"Die lebenspraktische Orientierung der Avantgardebewegungen hatte zur Folge, daß sich das Interesse vom Artefakt auf die künstlerische Aktion verschob. Anders als unter den Bedingungen der Originalitätsästhetik war der Zwang zum stets Neuen, welcher der Absicht entsprang, das Publikum zu schockieren, der Entwicklung eines Oeuvre entgegengesetzt. 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. Der Überführung von Kunst in Lebenspraxis historiographisch gerecht zu werden, kann aber nichts anderes bedeuten, als die >werk-< durch die >ereignisorientierte< Konzeption ablösen, unter deren Voraussetzungen auch die Veröffentlichung provozierender Manifeste zu den geschichtlich einschlägigen Fakten gerechnet werden muß.

Gegen den perspektivenreichen Hintergrund des vom Avantgardismus erschlossenen Innovationspotentials wirken die frühen Zeugnisse des musikalischen Futurismus seltsam blaß..."

(S. 101) "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, Laaber-Verlag, S. 98ff.

Paul Bekker (1925):

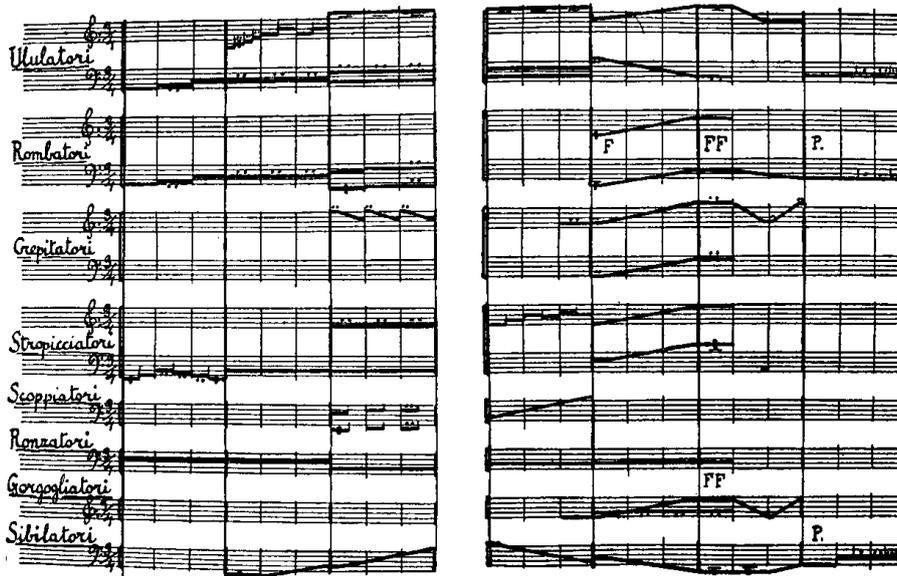
"Hierin nun liegt wohl der tiefe Gegensatz der heutigen Musikauffassung überhaupt zu der jüngst vergangenen: daß sie eine absolut und bewußt anti-metaphysische Musikauffassung ist, anti-metaphysisch in dem Sinne, daß sie die materielle Substanz der Kunst nicht zum Gegenstand metaphysischer Spekulationen macht."

Wesensformen der Musik, 1925, in: ders., Organische und mechanische Musik, Berlin 1928, S. 67 (Mf 1976, S. 137)

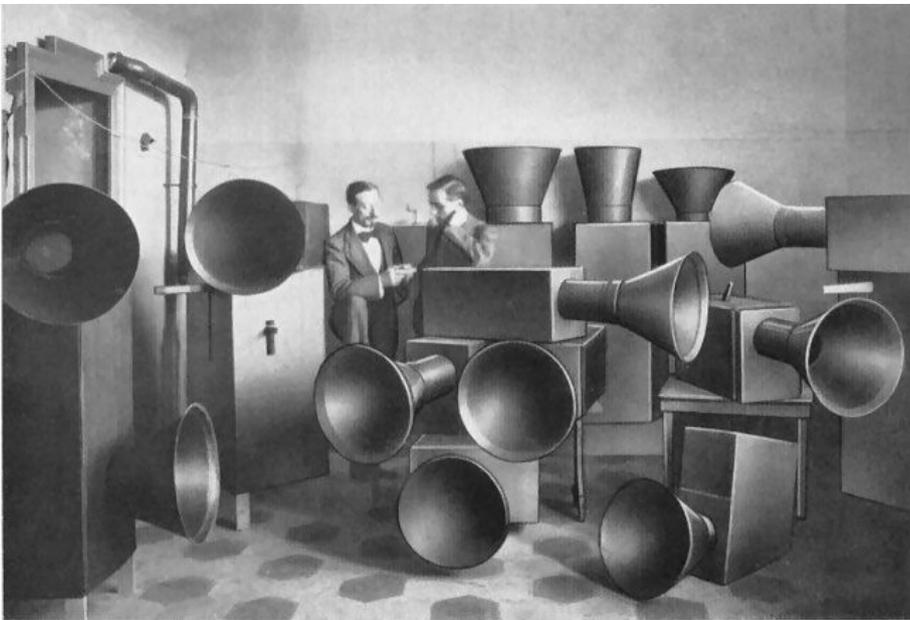
Karl Mannheim (1929):

"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?"

Ideologie und Utopie, Frankfurt 4/1965, S. 220 (Mf 1976, S. 152)



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



intonarumori (Geräuschtöner), Luigi Russolo und Ugo Piatti

Ivan Goll (1922): Electric
 Auf die Leiter des Eiffelturms steigt der Blaue Maschinist
 Den Mond
 Schutzmarke für Parfüms
 Und der Friseurs Schild herabzuhängen -
 Aber die Welt strahlt weiter
 Kupferne Ströme rauschen die Berge herab
 Rhone
 Montblanc
 Mars
 Elektrische Wellen fließen durch blonde Nacht
 Disken über uns
 Das Lachen der Bahnhöfe
 Das Perlenhalsband der Boulevards
 Und still an eine Parklinde gelehnt
 Mademoiselle Nature
 Meine Braut

Igor Strawinsky: Sacre (1913), 18-21
 Strawinsky: Sacre 18-36, Motivtabelle

1

2

3

4

5

6

7

8

Kirchenglocken von Panikowitschi



Nijinskys Choreographie (Große Komponisten, Stuttgart 1985, S. 1051)

1) Kern des ganzen Stückes ist ein in Rußland weit verbreitetes Läutemotiv („Melken“), das ostinat wiederholt wird.

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.

3) Ein leichteres, scherzhaftes Moment tritt hinzu.

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.

5) Sie schlägt mit Zweigen (schnelle Figuren der Flöten).

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.

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.

8) Gegen Schluß führt Strawinsky eine feierlich schreitende Melodie, die wieder aus nur 4 Tönen formelhaft und unregelmäßig additiv zusammengestellt ist. Auch hierfür sei ein Läutemotiv – Glockenmusik war in Rußland die weitverbreitetste Musikform! - als Pendant angeführt, das Elmar Arro als „Glocken von Panikowitschei“ (in: Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, Wiesbaden 1977, S. 128) überliefert.

VHS 116 // Strawinsky: Sacre:

Dokumentarfilm „Le Printemps Du Sacre. Choreographien und Choreographen“ von Brigitte Hernandez und Jaques Malaterre, La Sept/arte 1993. I Joffrey Ballet / Millicent Hodson „D'après Nijinsky, WNET USA; II Mary Wigman; III Maurice Béjart; IV Pina Bausch; V Martha Graham; VI Cullberg Ballet// Fankult, Ikonen, Vorbilder // Interpretation: Beethoven - Metronom, Michael Gielen //

Beethoven: Sinfonie Nr. 3, Eroica, Michael Gielen 1987 //

Igor Strawinsky:

Als ich in St. Petersburg die letzten Seiten des 'Feuervogel' niederschrieb, überkam mich eines Tages völlig unerwartet, denn ich war mit ganz anderen Dingen beschäftigt 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...

Was ich in "Le Sacre du Printemps" ausdrücken wollte

Vor einigen Jahren schon hat das Pariser Publikum meinen "Feuervogel" und "Petuschka" freundlich aufgenommen. Meine Freunde haben die Entwicklung der zugrundeliegenden Idee von der Märchenerzählung des einen zur rein menschlichen Darstellung des anderen bemerkt. Ich fürchte, daß "Le Sacre du Printemps", in dem ich nicht mehr an den Geist des Märchens und auch nicht an Schmerz und Freude der Menschen appelliere, sondern in dem ich mich um eine etwas weitergehende Abstraktion bemühe, diejenigen verunsichern wird, die mir bisher eine so wohlthuende Sympathie entgegengebracht haben.

Mit "Le Sacre du Printemps" wollte ich das erhabene Erwachen der Natur ausdrücken, die sich aus sich selbst erneuert: das alles umfassende panische Erwachen der universellen Kraft.

Ehe sich der Vorhang hebt, lasse ich mein Orchester im Vorspiel die große Furcht darstellen, die jeden sensiblen Geist vor der machtvollen "Urkraft" ergreift, die anwachsen und sich ins Unendliche entwickeln kann. - Ein schwacher Flötenton kann diese Kraft enthalten, die sich durchs ganze Orchester ausbreitet. Es ist das dunkle und gewaltige Fühlen, von dem alles ergriffen ist in dem Augenblick, in dem die Natur sich erneuert; und es ist die unbestimmte und tiefe Unruhe des universellen Reifeprozesses. Selbst in meiner Instrumentierung und meinen melodischen Erfindungen habe ich das darzustellen versucht.

Das ganze Vorspiel beruht auf einem durchgehenden "mezzoforte". Die Melodie entfaltet sich als horizontale Linie dergestalt, daß allein die Zahl der Instrumente - die dynamische Stärke des Orchesters und nicht die melodische Linie selbst - wächst oder abnimmt. Weil die Streichinstrumente zu sehr an die menschliche Stimme erinnern und sie zu sehr repräsentieren, habe ich sie nicht mit dieser Melodie betraut, sondern die Holzbläser in den Vordergrund gestellt, da sie einen trockeneren Ton haben, präziser sind und wegen ihrer geringeren Ausdrucksfähigkeit für meinen Zweck passender sind.

Kurz, ich habe in diesem Vorspiel versucht, die panische Furcht der Natur vor dem Ausbrechen der Schönheit darzustellen, den heiligen Schrecken vor der Mittagsonne, eine Art Schrei des Pan. Das musikalische Material selbst schwillt an, vergrößert sich, dehnt sich aus. Jedes Instrument ist wie eine Knospe, die auf der Rinde eines uralten Baumes wächst; es ist Teil eines gewaltigen Ganzen. Und das Orchester, dieses ganze Ensemble, soll die Geburt des Frühlings zum Ausdruck bringen.

Im ersten Bild erscheinen einige Jünglinge mit einer alten, sehr alten Frau, deren Alter und deren Jahrhundert unbekannt ist, die die Geheimnisse der Natur kennt und ihre Söhne das Weissagen lehrt. Sie läuft, über die Erde gebeugt - halb Frau, halb Tier. Die Jünglinge an ihrer Seite sind die Boten des Frühlings, die mit ihren Schritten den Rhythmus und den Pulsschlag des Frühlings angeben.

Inzwischen kommen die jungen Mädchen vom Fluß. Sie bilden einen Kreis, der sich mit dem Kreis der Jünglinge mischt. Es handelt sich nicht um vollständig entwickelte Wesen; ihr Geschlecht ist wie das der Bäume zugleich eines und doppelt. Die Gruppen vermischen sich, aber in ihren Rhythmen fühlt man schon die Zerstörung der sich bildenden Gruppen...

Max Chop, nach Wilhelm Furtwänglers Aufführung in der Berliner Philharmonie in "Signale für die musikalische Welt", 16. Januar 1924:

Zwischen Händel und Brahms stand als Neuheit für die meisten Strawinskys zweiteilige Musik zu "Sacre du printemps" (Frühlingsweihe). Stilistisch ebenso unmöglich, wie nach künstlerischer Wertlosigkeit! Grobdrähtig aufgemachte, kitschig hingeworfene Kinomusik von einer so rührenden Erfindungsarmut, daß einen aufrichtiges menschliches Mitleid mit dem Aufwand an Noten, Instrumenten, mißtönigem Getöse und kakophonem Winseln befallen konnte. Das Werk ist 1912 als Musik zu einem Ballett geschrieben, mithin in seiner Wirkung an Bühnenvorgänge gebunden. Schon das Herausreißen aus diesem Zusammenhang ist ein mißliches Ding. Wir wissen es von "Petuschka" und von dem jüngst aufgeführten "Chant du Rossignol" her. Obendrein beweist rein äußerlich das "Potpourri" eine sehr ungeschickte Hand in der Bindung und Aneinanderreihung der einzelnen Teile. Die im ersten Abschnitt kontinuierlich erscheinenden Übergänge auf dem Klarinettenriller sind von höchster Hilflosigkeit. Weiter wird auch ein Verfolgen der deskriptiven Musik an den mitgeteilten Handlungshergängen so gut wie unmöglich, weil diese Musik uns nicht das Geringste zu sagen hat und ganz uncharakteristisch bleibt. Rhythmisch auf den Modus der Jazzband-Produktionen gestellt und mit blöden Dissonanzen überkleistert, entbehrt sie jeden prägnanten melodischen und motivischen Anhaltspunkt. Sie lärmt und miaut eine halbe Stunde hindurch und amüsiert oder langweilt - je nach persönlicher Disposition - die Hörer als klingliches Produkt einer modernen Seele, die so gern "Epoche machen" möchte, dabei nicht das Geringste zu sagen hat. So kam es, daß nach der Vorführung über eine peinliche Pause hinweg ein kleiner Skandal ausbrach, bei dem ein paar wütende Applaudere (meist ausländische Jünglinge) durch energisches Zischen und Pfeifen von ihrem Wahne, dem deutschen Volke das Machwerk als Kunst aufzudrängen, gründlich geheilt wurden. Auf diesen Radau scheinen es die "agents provocateurs" solcher Veranstaltungen abgesehen zu haben. Da sie künstlerisch nichts erreichen und schweigende Ablehnung ein peinliches Ding ist, suchen sie nach irgendwelcher Sensation, um mit ihr die Menschheit zu kitzeln, zugleich auch ihrem "Meister" die Dornenkrone des Märtyrers aufzusetzen. Das ist konsequentes Prinzip bei dieser Clique geworden, die mit ihrer Propaganda für den modernen Atonalismus nicht den geringsten Erfolg beim Publikum hat. Erinnerung sei nur an des "unsterblichen" Arnold Schönbergs Kammer-Symphonie und Pierrot Lunaire, nach denen kein Hahn mehr krähen würde, wenn man nicht irgend eine kleine Sensation inszenierte. Obendrein fällt das emsige, gut finanzierte Werben für russische Komponisten in Berlin jetzt nachgerade auf die Nerven. Kleiber begeht die Unklugheit, ein Programm der Symphoniekonzerte im Opernhause mit zwei langweiligen, unfruchtbaren Werken von Skrjabin auszufüllen und begegnet verdientem Einspruch. Brecher wird mit Strawinskys "Chant du Rossignol", Furtwängler mit desselben "Sacre du printemps" abgewiesen. Zieht man, ganz abgesehen von der Wertlosigkeit der Ware, in Betracht, daß das Konzertleben in dieser Saison auf ein Zehntel seines früheren Betriebes zusammengeschrumpft ist, daß diese Aufführungen minderwertiger Ausländer Kräfte absorbieren, die auf anderem Gebiete weit nutzbringender zu erproben wären, so wird man die Entrüstung der musikalischen Mehrheit der Zuhörerschaft verstehen. Obendrein haben wir wohl die ernste Pflicht, in erster, zweiter und dritter Linie an unsere vernachlässigten deutschen Komponisten zu denken und ihnen zum Rechte zu verhelfen, das sie tausendmal mehr verdienen als dieser russische "trash", der mit Zeitverirrungen entsteht und fällt...

Volker Scherliess: Igor Strawinsky. Le Sacre du Printemps, München 1982, S. 94ff.

Robert Rosenblum:

(S. 9) "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."

(S. 12) über Picassos *Demoiselles d'Avignon* (1907): "... 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 ertümlicher 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."

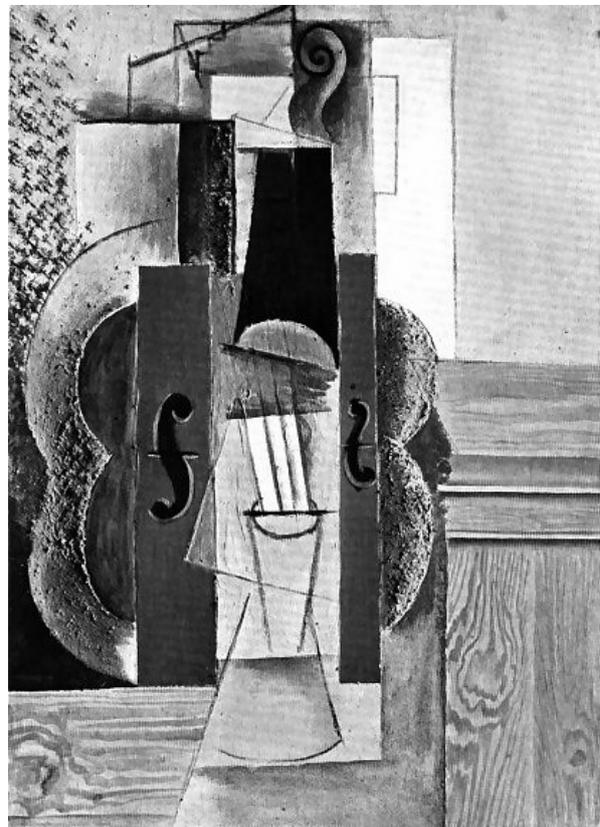
(S. 40) "Zu Beginn des Jahres 1910, als Picasso dem Impuls zu einer immer stärkeren Zerlegung der Massen in Fragmente und einem konsequenter ausgerichteten Vokabular von Bogen und Winkeln folgte, wurde selbst die menschliche Gestalt mit einer Folgerichtigkeit behandelt, die schließlich das Organische und das Anorganische miteinander verschmelzen ließ." (Mädchen mit Mandoline)

(S. 57) "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,



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



Pablo Picasso: *Die aufgehängte Violine* (1913)

Volker Scherliess:

"Die Ursprünge solchen inorganischen 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 Ostinatbildungen, 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.

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 Fischer Taschenbuch Verlag, S. 214f.

Jurij Tynjanov (1921):

"Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1)

die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte Verfahren gehört." (S. 91) "Parodie und Travestie erreichen die Herabsetzung des Erhabenen auf andere Weise, indem sie die Einheitlichkeit zwischen den uns bekannten Charakteren von Personen und deren Reden und Handlungen zerstören, entweder die erhabenen Personen oder deren Äußerungen durch niedrige ersetzen."

Zit. nach: Th. Verweyen/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 63

Johann Wolfgang von Goethe:

"Die Kunst aber soll für diejenigen Organe bilden, mit denen wir sie auffassen; tut sie das nicht, so verfehlt sie ihren Zweck und geht ohne die eigentliche Wirkung an uns vorüber." zu Eckermann, 2. 5. 1824



Fernand Léger: Die Kartenspieler (1917)

Hugo Ball (Dada-Tagebuch):

23. 6. (1916)

Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, >Verse ohne Worte< oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird. Die ersten dieser Verse habe ich heute abend vorgelesen. Ich hatte mit dazu ein eigenes Kostüm konstruiert. Meine Beine standen in einem Säulenrund aus blauglänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so daß ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. Darüber trug ich einen riesigen, aus Pappe geschnittenen Mantelkragen, der, innen mit Scharlach und außen mit Gold beklebt, am Halse derart zusammengehalten war, daß ich ihn durch ein Heben und Senken der Ellbogen flügelartig bewegen konnte. Dazu einen zylinderartigen, hohen, weiß und blau gestreiften Schamanenhut. Ich hatte an allen drei Seiten des Podiums gegen das Publikum Notenständer errichtet und stellte darauf mein mit Rotstift gemaltes Manuskript, bald am einen, bald am andern Notenständer zelebrierend. Da Tzara von meinen Vorbereitungen wußte, gab es eine richtige kleine Premiere. Alle waren neugierig. Also ließ ich mich, da ich als Säule nicht gehen konnte, in der Verfinsterung auf das Podest tragen und begann langsam und feierlich:

gadji beri bimba
glandridri lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffin i zimbrabim
blassa galassasa tuffin i zimbrabim ...

Die Akzente wurden schwerer, der Ausdruck steigerte sich in der Verschärfung der Konsonanten. Ich merkte sehr bald, daß meine Ausdrucksmittel, wenn ich ernst bleiben wollte (und das wollte ich um jeden Preis), dem Pomp meiner Inszenierung nicht würden gewachsen sein. Im Publikum sah ich Brupbacher, Jelmoli, Laban, Frau Wigman. Ich fürchtete eine Blamage und nahm mich zusammen. Ich hatte jetzt rechts am Notenständer >Labadas Gesang an die Wolken< und links die >Elefantenkarawane< absolviert und wandte mich wieder zur mittleren Staffelei, fleißig mit den Flügeln schlagend. Die schweren Vokalreihen und der schleppende Rhythmus der Elefanten hatten mir eben noch eine letzte Steigerung erlaubt. Wie sollte ich's aber zu Ende führen? Da bemerkte ich, daß meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation annahm, jenen Stil des Meßgesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt.

Ich weiß nicht, was mir diese Musik eingab. Aber ich begann meine Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstile zu singen und versuchte es, nicht nur ernst zu bleiben, sondern mir auch den Ernst zu erzwingen. Einen Moment lang schien mir, als tauche in meiner kubistischen Maske ein bleiches, verstörtes Jungensgesicht auf, jenes halb erschrockene, halb neugierige Gesicht eines zehnjährigen Knaben, der in den Totenmessen und Hochämtern seiner Heimatpfarrei zitternd und gierig am Munde der Priester hängt. Da erlosch, wie ich es bestellt hatte, das elektrische Licht, und ich wurde vom Podium herab schweißbedeckt als ein magischer Bischof in die Versenkung getragen.

In: Peter Schifferli (Hg.): Das war Dada, München 1963, S. 31f.



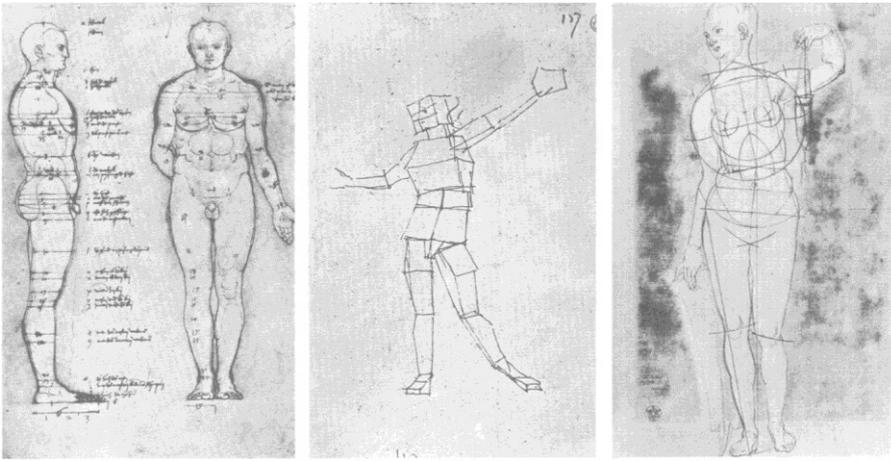
"Hugo Ball in kubistischem Kostüm, Cabaret Voltaire, Zürich 1916"

Unter dem Doppeladler

Musical score for 'Unter dem Doppeladler' in 7/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#).

Strawinsky: Marsch

Musical score for 'Strawinsky: Marsch' in 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#).



Albrecht Dürer: Proportionsstudien, ca 1500

Altes Testament: Gott hat alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet.

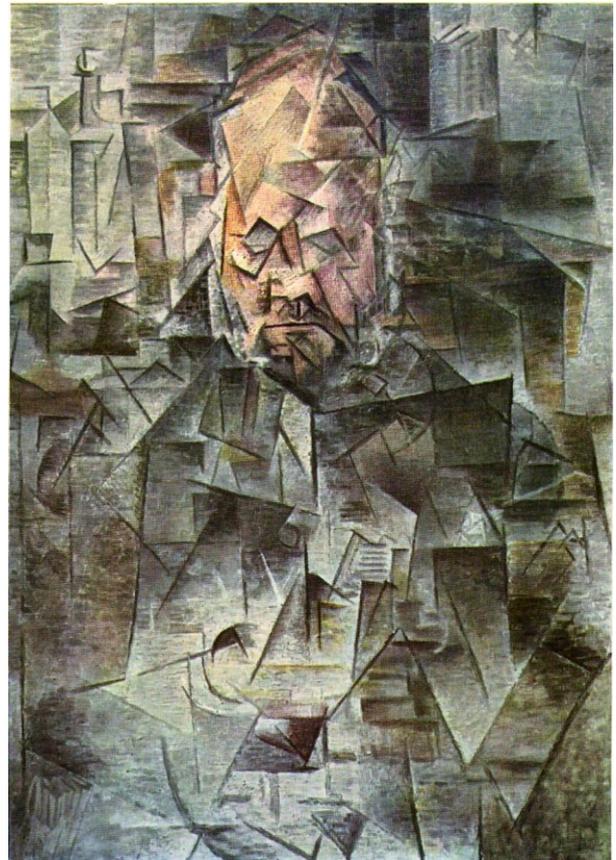
Enzo Orlandi: Dürer, Eltville 1988, S. 28: Dürer war der erste deutsche Maler, der solche theoretischen Überlegungen auch in die praktische Arbeit umsetzte. In Italien wirkte vor allem Leonardo da Vinci vorbildlich auf diesem Gebiet. Er führte sogar Sektionen durch, um anatomische Probleme systematisch zu lösen. Dürer erhielt sein erstes Wissen über die Lehre von den Proportionen durch den Italiener Jacopo de' Barbari: «Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätte, doch kunnt ich nit von ihm erlangen, seinen Grund wie er seine Kunst brauchet.» Also befragte Dürer die Schriften des Vitruv und des Euklid. Und nun begann er mit eigenen Experimenten, zuerst mit der Konstruktion von Linien, Flächen und Körpern: «Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.» Von seinen Proportionsstudien erhoffte sich Dürer eine plastischere Darstellung.

Cezanne: "Alles in der Natur formt sich gemäß Kugel, Kegel und Zylinder. Man muß auf Grund dieser einfachen Figuren malen lernen; nachher wird man alles machen können, was man will." (Zit. nach: Heinrich Lützeler: Abstrakte Malerei, Gütersloh 1961, S. 50.)



Johann Christian Tunica: Bildnis A. Giem, 1823

In: Himmelheber: Kunst des Biedermeier, 106



Pablo Picasso, Bildnis Ambroise Vollard, 1910

Igor Strawinsky / Charles Ferdinand Ramuz :**Die Geschichte vom Soldaten**

Igor Strawinsky (1882-1971) lebte bereits vor Ausbruch des 1. Weltkrieges in der Schweiz. Im Frühjahr 1914 hatte er in Montreux den Dirigenten Ernest Ansermet (1883-1969) kennengelernt, der ihn ein Jahr später mit dem walisischen Dichter Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947) bekanntmachte. Zwischen Ramuz und Strawinsky entwickelte sich rasch herzliches Einvernehmen, das sich bereits 1915 in der gemeinsamen Arbeit am "Renard" niederschlug und anschließend in der "Geschichte vom Soldaten" fortgesetzt wurde. Während Ch. F. Ramuz für das Libretto verantwortlich zeichnete, übernahm Ernest Ansermet die Leitung der Uraufführung am 29. September 1918 im Theater von Lausanne. Bald darauf wurden die beiden von Strawinsky bearbeiteten Orchestersuiten dem Konzertpublikum vorgestellt: das als "Kleine Suite" bezeichnete Arrangement für Violine, Klarinette und Klavier bereits 1919, die "Große Suite" als selbständige, nur die Musik beinhaltende Konzertsfassung der "Geschichte vom Soldaten" 1920.

Bedeutete der Ausbruch des 1. Weltkrieges für den als "Kriegsdienst untauglich" eingestuften Strawinsky zunächst einmal, nicht nach Rußland zurückkehren zu müssen, so begrub die Oktoberrevolution das Ende seiner Hoffnung, nach Rußland zurückkehren zu können. Da im Verlauf der Kriegsjahre die Geldüberweisungen aus Rußland immer spärlicher flossen, mußte er versuchen, mit Neukompositionen den Lebensunterhalt seiner Familie zu sichern. Igor Strawinsky und Ch. F. Ramuz entwickelten die Idee, eine Art Wanderbühne zu gründen, die sich leicht von Ort zu Ort transportieren ließ und mit der man auch in ganz kleinen Lokalen auftreten konnte. Der Maler René Auberjonois (1872-1957) sollte dazu die Kostüme und das Bühnenbild entwerfen. Als sich nach mehreren Absagen Werner Reinhart aus Winterthur bereit fand, das ganze Unternehmen finanziell abzusichern, konnte die Arbeit beginnen. Das Thema war schnell in der Anthologie russischer Märchen von Alexander N. Afanassiew (1826-1871) gefunden. Das Märchen vom Soldaten, der seine Seele an den Teufel verliert, spiegelt die Zeitumstände seiner Entstehung während der Regentschaft Nikolaus 1. und seiner grausamen Zwangsrekrutierungen wider.

Ch. F. Ramuz behielt bei seiner Textgestaltung die Einfachheit und Naivität des Märchens bei, gestaltete es aber allgemeingültiger, indem er es ähnlichen Stoffen französischer und deutscher Märchen annäherte und die Sprache der Gegenwart anpaßte. Er beschränkte sich auf vier Bühnenfiguren, die mit unterschiedlichen Mitteln agieren: Der Erzähler/Vorleser trägt fast den gesamten Text, auch einen Großteil der Dialoge vor. Der Soldat agiert mimisch und sprechend, der Teufel redet, spielt und tanzt, wohingegen die Prinzessin nur tanzt. Musik und Libretto wurden unabhängig voneinander geschrieben, um zu verdeutlichen, daß beide Bestandteile selbständig und gleichberechtigt nebeneinander existieren. Trotzdem sind sie in perfekter Weise aufeinander abgestimmt. Das Libretto gliedert sich in 2 Teile mit 6 Szenen, die Partitur in 13 Nummern. Igor Strawinsky zog die als "freie Nachdichtung" bezeichnete deutsche Übersetzung des Textes von Hans Reinhart, dem Bruder des Winterthurer Mäzens, der englischen und französischen Fassung vor.

Da Strawinsky es als selbstverständlich empfand, daß das Agieren der Musiker genauso zur Musik gehört wie der reine Klang, sah er vor, das Orchester in voller Sicht neben der Bühne aufzubauen. Auf der gegenüberliegenden Seite sollte eine kleine Estrade für den Vorleser eingerichtet werden. Das durch den Bühnenaufbau gekennzeichnete Nebeneinander der drei Elemente Musik, Schauspiel und Text greift den Grundsätzen des "epischen Theaters" Brechts vor. Das Publikum, dem im Theater nichts mehr verborgen bleibt, wird desillusioniert. Die wechselnde Verschränkung der einzelnen Darstellungsebenen von Rezitation bzw. melodramatischem Vortrag, Dialog, Pantomime, Tanz und musikalisch-instrumentaler Darbietung weist einen neuen Weg des Musiktheaters, der an den Grundfesten der Institution Oper rüttelt. Dies kommt bereits im Titel zum Ausdruck, in dem es heißt "Die Geschichte vom Soldaten. Gelesen, gespielt und getanzt". Damit hat "Die Geschichte vom Soldaten" Werke wie Brecht/Weills "Dreigroschenoper", „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", aber auch Hindemiths "Wir bauen eine Stadt" mit vorbereitet.

Obwohl der Handlung ein russisches Märchen zugrunde liegt, werden keine Motive russischer Volksmusik verwendet. Vielmehr verarbeitet Strawinsky deutsche Formen wie Marsch, Walzer und Choral oder den spanischen Paso Doble (im "Königsmarsch"). Der argentinische Tango, der zur Jahrhundertwende aus den europäischen Cafés und Ballsälen nicht wegzudenken war, gehört ebenso dazu, wie auch Strawinskys erste Auseinandersetzung mit Elementen des Jazz (Ragtime). Dabei beschränkt sich Strawinsky nicht auf die Imitation dieser Musikformen, sondern er reduziert diese auf das für ihn Wesentliche und entwickelt sog. "Porträt-Typen", die er zusätzlich parodiert: einen Walzer über "falschen" Bässen und Harmonien, den Militärmarsch, zu dem man wegen zu vieler Taktwechsel nicht marschieren kann, oder Choräle, die nicht im Gottesdienst gesungen werden können, in die aber der Kirchenhall hineinkomponiert ist.

Die Orchesterbesetzung beschränkt sich auf je ein hohes und tiefes Instrument der Orchestergruppen Holz, Blech und Streicher: sprich Klarinette, Fagott, Cornet à Piston, Posaune, Violine und Kontrabaß. Hinzukommen verschiedene Schlaginstrumente, die alle von einem Spieler bedient werden: zwei Rührtrömmeln mit und ohne Schnarrsaiten, Schellentamburin, große Trommel, Becken und Triangel.

Die Geige verbindet in ihrer tatsächlichen und symbolischen Bedeutung die Handlung entscheidend mit der Musik. Sie übernimmt gewissermaßen die Rolle des musikalischen Kommentators und kann jederzeit in das Geschehen und in den Ablauf der Erzählung eingreifen. Nach dem "Sacre du printemps" wird die Emanzipation des Schlagwerks in der "Geschichte vom Soldaten" als gleichwertiges Instrument weiter vorangetrieben. Diente es vorher als ein den Rhythmus pointierender Geräuschapparat, so kommt ihm in der "Geschichte vom Soldaten" eine in erster Linie den Teufel charakterisierende Bedeutung zu. Wird die Unschuld und Unbekümmertheit der Prinzessin, ihre kindliche Naivität dem Leben gegenüber durch große Melodienseligkeit gekennzeichnet, so kommt die innere Kluft, der zerrissene Charakter des Soldaten im Wechsel zwischen melodischer und rhythmisch-akzentuierter Musik zum Ausdruck. Die Zeit, die der Soldat zusammen mit der Prinzessin in ihrer heilen Welt verbringen darf, bedeutet gewissermaßen die Rückkehr in das verlorene Paradies. Hier spannt die Musik den längsten, nicht vom Wort unterbrochenen Bogen. Der verderbte Charakter des Teufels zeigt sich in seiner ausschließlich rhythmischen Darstellung: in der Behandlung der Violine, sofern er in deren Besitz ist, wie vor allem in dem entsprechend eingesetzten Schlagwerk. Am Schluß bleibt dieses alleine übrig: Der Teufel siegt, es gibt kein "Happy End".

Dr. Hans-Ulrich Michalik (Booklet zur CDBR 100 207, 1993, Peter Leiner)

Strawinsky: Marsch (aus: Geschichte vom Soldaten, 1918)

M.M. ♩ = 120

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30

sf *p*

p *poco sf sub. p* *f* *pizz.* *arco* *poco sf* *p*

mf sub. dim. *mf* *stacc.* *mf* *arco*

"normal"

Strawinsky

Thomas Kling

gewebeprobe (1994)

der bach der stürzt
ist nicht ein spruchband
textband weißn rau-
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 anordnungen ein un-
unterbrochn ununterbrochenes.
am bergstrich krakelige unruhe
und felsskalpell. schäumendes
ausschabn.

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

Hubert Winkels

Vom Webstuhl zum Seziertisch

Thomas Kling, Jahrgang 1957, interessiert sich wie nur wenige zeitgenössische Dichter für die mündliche Seite der Sprache. Insofern ist er ein legitimer Nachfahre jener Wiener Poeten Konrad Bayer, Gerhard Rühm und H. C. Artmann, die in den fünfziger Jahren das Dichten in deutscher Sprache radikal modernisierten. "gewebeprobe" habe ich ausgesucht, weil das Gedicht eine kleine öffentliche Geschichte hinter sich hat. Es wurde 1994 in dieser Zeitung vorabgedruckt und provozierte einen entgeisterten Leserbrief, in dem ein Arzt eine häufig an zeitgenössische Poesie gerichtete Frage zu einem Verdacht zuspitzte, nämlich ob es sich hier um "Sprachchaos (handele) zur Verschleierung der Tatsache, daß es da gar keinen mittelbaren Gedanken gibt". Das ist der Punkt. In der Moderne ist der Zusammenhang von Gedanke und Mitteilung gerissen, und die Poesie webt ihren Schleier nicht über, sondern in ebenjenem Riß, der die Welt aus den Fugen bricht. *der bach der stürzt / ist nicht ein spruchband*, muß man dem lesenden Mediziner antworten. Die Mitteilung ist in der stürzenden Bewegung, nicht jenseits. Wenn man sie nicht anderswo sucht, dann ist alles ganz einfach, dann fängt es auch an zu klingen.

Von vorne: "das weben und gewebe, daher die zusammenfügung, der zusammenhang", so übersetzten Jacob und Wilhelm Grimm das lateinische *textus*. Schon damals war dem Gebildeten der metaphorische Zusammenhang von Web- und Dichtkunst so selbstverständlich, daß er kaum noch ein Weberschiffchen bei der Arbeit gesehen haben dürfte, wenn Text im Text stand. "gewebeprobe" - der Titel des Gedichts von Thomas Kling ist von bescheidener Mehrdeutigkeit: Er kündigt eine Textprobe an, eine Vorlage für einen Test und zugleich den Test selbst. Thomas Kling zerlegt und sezziert. Aber das ist nur die grundlegende, besser gesagt: grundstürzende dichterische Operation. Aus ihr entwickelt er ganz selbstverständlich eine neue Kunst der Zusammenfügung, so speziell und eigenwillig, daß sie immer wieder von jüngeren Kollegen kopiert wird.

In "gewebeprobe" setzt er zunächst eine andere Metapher für das Gedicht und zeigt deren Reichweite: *der bach der stürzt*. Man darf den Ausdruck lesen wie ein Wort. Stürzen ist eine Bewegung, die Innehalten, Feststellen, Beruhigung ausschließt. Also auch jene Sinnberuhigung, die von Sentenzen, Weisheiten und Sprüchen ausgeht, jenen herkömmlichen Ergebnissen einer bekömmlichen Metaphernkunst. Deshalb beginnt das Gedicht, das eine andere Metaphernarbeit leistet, mit einer Verneinung. Nun ist der rheinische Dichter Thomas Kling mit seinem Hang zu alten verborgenen Sprachtraditionen nichts weniger als ein dichtender Sprengmeister oder Sprachanarchist, für den ihn immer noch viele - auch seine Bewunderer - halten. Er ist ein skrupulöser und genauer Formulierer: *einstweilen / ein nicht drossel-, nicht / abstellbares textadersystem, / in rufweite: in auflösender / naheinstellun'*. Die statische Gewebemetapher wird hier erweitert und in Bewegung versetzt. Das Gedicht ist zu diesem Zeitpunkt (*einstweilen*) nicht fixierbar, und es ist nicht überschaubar. Das kann sich also noch ändern. Kling rechnet mit dem klugen Leser, der am Ende doch erfolgreich gedrosselt haben wird, was so wild den Fels herunterschäumt.

Das Gedicht sucht die Nähe zu einem alltäglichen Sprechen, das ebenfalls gern Vokale und Endungen bei Infinitiven und Partizipien verschleift. Ein Verfahren, das beschleunigt und Festlegung erschwert. Ihm entspricht die *auflösende naheinstellun'*, die es nicht mehr erlaubt, das Gesehene als Ganzes, als Sinneinheit zu erfassen. Beides zielt auch auf die objektive Not, die wir Zeitgenossen mit einer überkomplexen Wirklichkeit haben. Kling zieht die sprachliche Konsequenz aus der Lage des Beobachters, der das Bild nicht übersieht und deshalb mit Bruchstücken arbeiten muß, der seine Beobachtungen immer wieder *überspült* sieht: Er versetzt den Leser in ebendiese Lage.

Mit dem paradoxen Ausdruck *bezifferbarer bach*, mit dem die vierte Strophe anhebt, ist das Gedicht an seinem rätselhaften Wendepunkt. Allerdings ist der sprachliche Weg der vom Stürzen zur Ziffer führt, solide vorbereitet durch die Ausdrücke *felsskalpell* und *ausschabn*. Das Gedicht ist nicht mehr dem textilen Gewebe oder seiner metaphorischen Erweiterung in den Raum der Naturelemente hinein zugeordnet, sondern dem Gewebe als konkreter biologisch-körperlicher Tatsache, "gewebeprobe" verankert das Gedicht jetzt im Fleischlichen und tiefer noch im Hirn: *megagerinnsel* - das ist Poesie, wenn man sie von der Begegnung von Hirn(-Pathologie) und Schrift her denkt.

Man schaue sich das Kling-Gedicht an: seine Zeilenbrüche, seinen Zeilenfall, insgesamt ein Stürzen über Klippen, teils *begreifbare anordnungen*, teils *über- / löschte blöcke*. Und vor allem: Man höre es: das Schäumen der Um- und Zischlaute, wenn es stürzt und spült; das Knirschen und Reiben der harten Konsonanten, wenn Berg und Fels zum Vorschein kommen; die kühle Reihung am Ende, wenn das Gedicht in Hirn und Ziffern übergeht. Zur vollen Gestalt kommen Kling-Gedichte, wenn sie laut gelesen werden, vorzüglich vom performanceerprobten Dichter selbst.

Thomas Kling: "Morsch". *Gedichte*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996. 112 S., geb., 30,- DM.
FAZ 24. 10. 1998

Igor Strawinsky:

„... es war ein sehr gewagtes Unternehmen, diesen zerstreuten Fragmenten neues Leben einzufloßen und die vielen unzusammenhängenden Stücke zu einem Ganzen zu vereinen, noch dazu, da es sich um die Musik eines Komponisten handelte, den ich seit jeher geradezu zärtlich liebte.

Bevor ich an diese schwere Aufgabe heranging, mußte ich mir die wichtigste Frage beantworten, die sich unter solchen Umständen von selbst stellt: Sollte meine Liebe oder mein Respekt für die Musik von Pergolesi die Linie meines Verhaltens bestimmen? Ist es Liebe oder Respekt, was uns dazu treibt, eine Frau zu besitzen? Kann nicht nur die Liebe uns dazu bringen, die Seele eines Wesen zu begreifen? Und vermindert Liebe den Respekt? Respekt allein ist immer steril, er kann niemals als schöpferisches Element wirken. Um etwas zu schaffen, braucht es Dynamik, braucht es einen Motor, und welcher Motor ist mächtiger als die Liebe? So hieß es die Frage stellen, zugleich auch sie beantworten.

Der Leser glaube nicht, daß ich dies schreibe, weil ich mich rechtfertigen möchte gegenüber der sinnlosen Anschuldigung, ich hätte ein Sakrileg begangen. Ich kenne die Mentalität der Konservatoren und Archivare der Musik zur Genüge. Sie wachen eifersüchtig über ihre Aktenstöße, die die Aufschrift tragen: Berühren verboten. Niemals stecken sie selber die Nase hinein, und sie verzeihen es keinem, wenn er das verborgene Leben ihrer Schätze erneuert, denn für sie sind das tote und heilige Dinge. Nein, ich habe ein reines Gewissen bei dem Gedanken an ein Sakrileg, und ich bin vielmehr der Meinung, daß meine Haltung gegenüber Pergolesi die einzig fruchtbare ist, die man alter Musik gegenüber einnehmen kann.“

Erinnerungen, S. 83/84, zit. n. Volker Scherließ: I. Str. u. seine Zeit, S. 23f.

Variatione II^a **Strawinsky: Pulcinella**

81 *Allegro più tosto moderato, ♩ = 88*
Solo cantabile

82 *Solo cant.*

83

84 *dolcissimo*

Unbekannter Komponist (früher PERGOLESI zugeschrieben): Variation aus einem Satz, „Gavotta con Variazioni“, der als Finale einer Suite per clavicembalo D-Dur dient (Pergolesi-GA 16,39).

Variatione IV^a

Allegro piuttosto moderato
p con delicatezza

3 *mf* *p con eleganza*

5 *soffovoco*

7

9 *mf*

11

13 *p*

15 *f* *senza trall.*

16

Igor STRAWINSKY d'après G. PERGOLESI: Variazione II^a. Aus: „Gavotta con variazioni“ from Pulcinella for pianoforte.

vgl. auch Pulcinella Suite (1919)

VARIAZIONE II^a
Allegro più tosto moderato.

3

5

7

9

11

13

15

16

1. *mf*

2.

Erik Satie: Embryons desséchés II d'Edriophtalma (1913)

Crustacés à yeux sessiles, c'est-à-dire sans tige et immobile. Très tristes de leur naturel, ces crustacés vivent, retirés du monde, dans des trous percés à travers les falaises.

Krustentiere mit ungestielten Augen, das heißt ohne Stengel und feststehend. Von sehr tristem Naturell, leben diese Krustentiere, zurückgezogen von der Welt, in den von Löchern durchbohrten Felsklippen.

Sombre Ils sont toutes réunis
Düster Sie sind alle versammelt

Que c'est triste!
Wie traurig!

Un père de famille prend la parole
Ein Familienvater ergreift das Wort

Ils se mettent tous à pleurer
(Citation de la célèbre mazurka de SCHUBERT)

p Sie fangen alle an zu weinen
(Zitat der berühmten Mazurka von SCHUBERT)

Pauvres bêtes!
Arme Kreatur!

Ralenti
Verlangsamen

Comme il a bien parlé!
Wie schön er gesprochen hat!

Grand gémissement.
Großes Wehklagen.

Retenir beaucoup
Sehr verlangsamen

1 Juillet 1913

Marche funèbre.
Lento.

F. CHOPIN, Op. 38.



vgl. VHS-Video: Alban Berg Quartett. EMI 4 91791 3-760,1997 (Monsaigneon), Schubert: Streichquartett Nr. 14 „Der Tod Und das Mädchen“, 2. Satz, 1. Variation (oder: dto.? EMI 8118181, 1996)

1903 produzierte Porter im Edison Studio den ersten bedeutenden amerikanischen Film, *The Great Train Robbery*. Das achtminütige Werk hatte großen Einfluss auf die Entwicklung des Filmes, denn Porter schnitt zum ersten Mal Szenen zusammen, die zu verschiedenen Zeitpunkten und an verschiedenen Orten gedreht wurden. Er schuf dadurch eine durchgängige Erzählung mit einfachem Spannungsbogen, der in einer Verfolgungsjagd gipfelte. Damit hatte Porter den Schnitt erfunden, eine grundlegende Technik der Filmproduktion. Beim Filmschnitt werden einzelne Zelluloidstücke so zusammengesetzt, dass sie dem Zuschauer wechselnde Perspektiven und einen bestimmten Wahrnehmungsrhythmus aufzwingen, die eine suggestive Wirkung und starke Affekte hervorrufen

Eisenstein, Sergej Michajlowitsch (1898-1948), sowjetischer Filmregisseur, Filmtheoretiker und Schriftsteller. Eisenstein stammte aus Riga und studierte in Sankt Petersburg. Als 1917 die Oktoberrevolution ausbrach, trat er als Freiwilliger in die Rote Armee ein. Nach gelegentlicher Tätigkeit als Amateurschauspieler schloss sich Eisenstein 1921 dem Theaterkollegium am Moskauer Proletkult-Theater an und arbeitete auch am Theater des prominenten Wsewolod Mejerchold.

Es folgten filmtheoretische und -praktische Studien bei Kuleschow, und gleich sein erster Film, *Streik*, brachte ihm 1925 in Paris einen Preis ein. Bereits dort war ansatzweise der Stil entwickelt, der ihn zukünftig als innovativen Meister seines Faches ausweisen sollte: schnelle Schnittfolgen, straffe Handlungsbögen, kühne Perspektiven und plakative Bilder, die in einer Montage dynamisch verbunden werden. Als Klassiker des Stummfilmgenres und als einer der besten Filme, die je gedreht wurden, gilt sein

Panzerkreuzer Potemkin (1925). Microsoft® Encarta® 98 Enzyklopädie

Romantische Ironie / Ironische Brechung:

Heinrich Heine (1832)

Das Fräulein stand am Meere

Das Fräulein stand am Meere
Und seufzte lang und bang,
Es rührte sie so sehere
Der Sonnenuntergang.

Mein Fräulein! sein Sie munter,
Das ist ein altes Stück;
Hier vorne geht sie unter
Und kehrt von hinten zurück.

Novalis (1772-1801): Die Welt muß romantisiert werden

"Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ur(sprünglichen) Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit(ative) Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit(ative) Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.

Parodie: griech.: "Nebengesang", ein Lied verändert singen

Parodie im negativen Sinne: etwas durch komische Verzerrung und Verfremdung lächerlich machen, verspotten: etwas "Erhabenes" "herunterziehen" (Verletzung des "Stilhöhengesetzes") oder etwas "Niedriges" "überhöhen" (z.B. einen Werbespot in die Form von Schillers "Glocke" kleiden).

Parodie im positiven Sinne: Umarbeitung eines vorliegenden Modells (einer fremden oder eigenen Komposition oder eines Stilmodells) zu etwas Neuem im Sinne der "aemulatio", des Wettstreits mit dem Vorbild. Ziel ist ein neues Kunstwerk, das evtl. dem Vorbild überlegen sein soll. Es gilt Fremdes in Eigenes zu verwandeln oder einfach aus Altem Neues zu machen. (Beispiele: Parodiemessen des 16. Jahrhunderts, Bachs Weihnachtsoratorium als Umarbeitung weltlicher Kantaten)

Die Funktionen bzw. Intentionen der Parodie:

- Spaß, Ulk, Persiflage
- Kritik, Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten":
 - politisch: Eisler, Weill;
 - kulturell/ästhetisch: Die Vertreter des Funktionalismus (der "Gebrauchskunst" als Gegenstück zur l'art pour l'art, zum autonomen Kunstwerk) der 20er Jahre opponieren gegen den metaphysischen Anspruch und die unendliche Verfeinerung und Kompliziertheit der spätromantischen Musik durch ihre Hinwendung zur "banalen Alltäglichkeit" der Tanz-, Unterhaltungs-, Marsch-, Schlager- und Jazzmusik. Die Parodie solcher Musikmodelle wird als Mittel der Destruktion, Provokation, Verspottung und Entlarvung benutzt, aber auch aus Freude am "Primitiven" und "Elementaren" und aus dem Bedürfnis der Solidarisierung mit der "Masse".
- kreative, produktive (also nicht-museale) Auseinandersetzung mit Tradition, Wahrnehmungsschärfung, Aufdecken von Mechanismen mit dem Ziel des Aufbrechens automatisierter Wahrnehmung (Sklovskys Formalismus, Strawinskys Neoklassizismus)
- Verfahren zur Schaffung neuer Kunstwerke mit evtl. höherem Organisationsgrad (Strawinskys "Marsch", "Walzer" u.ä.)

Musikalische Verfahren der Verfremdung

(in loser Reihung, nicht überschneidungsfrei):

- Demolierung (Zerstörung) des Zusammenhangs, der Konvention
- Isolierung von Teilmomenten
- Reduktion: Komplexes wird primitiv gemacht: Banalisierung, Barbarisierung
- Übertreibung bestimmter Teilmomente
- Mechanisierung (Isolierung + Übertreibung bzw. Perpetuierung): z.B. dauernde, penetrante Wiederholung von Elementen
- Umfunktionierung/Umgewichtung: Streicher werden wie Schlagzeug eingesetzt, Hauptsächliches wird nebensächlich, Nebensächliches wird in den Vordergrund gestellt, aufgedonnert
- Normverletzung/Stilmontage/Diskrepanzerzeugung: Verfremdung eines klassischen Kontextes durch Dissonanzen, falsche Harmonien, Taktverschiebungen u.ä.; Mischung nicht zusammenpassender Stile wie in Saties Sonatine bureaucratique (Clementi, Debussy), durch Interpolieren ‚fremden‘ Materials
- Distanzierung/Ironisierung: z.B. romantische Gefühlsgesten "einfrieren" durch Entstellung

Franz Schneider/ Rainer Volk:

"Vom Wortursprung, dem lateinischen >caricare< = >beladen, belasten, übertreiben<, leiten viele Kunsthistoriker und Sozialwissenschaftler ihre Definition der Karikatur ab... Der Begriff Verfremdung entschlüsselt das Wesen der Karikatur: Karikatur ist gezeichnete Verfremdung der Wirklichkeit. Was heißt Verfremdung? Was will sie, wozu dient sie? Bert Brecht begründete mit dem Verfremdungseffekt (V-Effekt) sein episches Theater. Aber die Kommunikationsstrategie Verfremdung ist keineswegs etwas Theaterspezifisches, sondern dient in allen Künsten für eine >Ent-Selbstverständlichung<. Verfremden heißt, etwas sehr Bekanntes, Selbstverständliches wieder fremd machen, um dadurch ein neues, besseres und kritisches Kennenlernen zu ermöglichen.

In Hegels >Phänomenologie des Geistes< heißt es: >Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.< Mit dem V-Effekt kehrte Brecht das klassische Theater um: Der Zuschauer soll nicht mehr nur miterleben, sondern kritisch neben dem Geschehen stehen, denn Brechts (Theater-)Welt ist nicht, wie im klassischen Theater, in Ordnung, sondern muß erst wieder geordnet werden. Zu dieser Ordnungssuche wird der Zuschauer durch die Verfremdung befähigt. Nicht anders in der Karikatur. Auch hier will die Verfremdung bewirken, daß sich der Betrachter fragt: >warum ist das so? Müßte es nicht eigentlich anders sein?< Denn die Verfremdung läßt die Wirklichkeit erkennen, macht Lüge und Wahrheit sichtbar...

Der Freudsche Lustgewinn ist also nicht durch Denkersparnis möglich, sondern erst durch eine Denk-Leistung des Betrachters... Der Karikaturist ist aggressiv und drückt das in seiner Zeichnung aus; der Betrachter lacht darüber und eröffnet sich so ein Ventil für seine eigenen Emotionen. Damit ist das Lachen ein Befreiungs-Lachen... Es gibt..., wie beim Witz, die Pointen-Karikatur und die erzählende Karikatur. Die Pointe versucht, ihre Überraschung auf den Schluß zu schieben, setzt alles auf eine Karte. Typisch ist in Witzen der dreimalige Anlauf, zuletzt mit überraschender Wendung. In der Karikatur gelingt dies zum Beispiel mit einer Abfolge-Karikatur. Der erzählende Witz und die erzählende Karikatur streuen dagegen schon >unterwegs< ihre Pointen aus, sind meist eine Mischung von Überraschendem und Komischem."

Der Geist, der oft bezweifelt. Über Karikaturen. In FAZ vom 15. Nov. 1986

E. Rotermond:

"Eine Parodie ist ein literarisches Werk, das aus einem anderen Werk beliebiger Gattung formal-stilistische Elemente, vielfach auch den Gegenstand übernimmt, das Entlehnte aber teilweise so verändert, daß eine deutliche, oft komisch wirkende Diskrepanz zwischen den einzelnen Strukturschichten entsteht. Die Veränderung des Originals, das auch ein nur fiktives sein kann, erfolgt durch totale oder partielle Karikatur, Substitution (Unterschiebung), Adjektion (Hinzufügung) oder Detraktion (Auslassung) und dient einer bestimmten Tendenz des Parodisten, zumeist der bloßen Erheiterung oder der satirischen Kritik. Im zweiten Fall ist das Vorbild entweder Objekt oder nur Medium der Satire."

Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963, S. 9. Zit. nach: Th. Verweyen/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979. S. 87

J. S. Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3
 BWV 1048, 1. Satz (1717/18)

Igor Strawinsky: Concerto in Es (1937/38)

Volker Scherliess:

In der traditionellen Vorstellung des Komponierens erinnerte die Methode, Zusammenhang zu erreichen, an das Wachstum einer Pflanze, bei der sich alle Teile - Knospen, Blätter, Blüten, Früchte - aus einem einzigen Samenkorn entwickeln. Solchem »organischen« Komponieren steht das »mechanische« typisch im neoklassizistisch-formalistischen Sinne gegenüber: Statt pflanzenhaft zu wachsen, werden die einzelne Elemente spielerisch behandelt, gegeneinandergesetzt und miteinander kombiniert. Dabei lassen sich natürlich verschiedene Gewichtungen erkennen - glatt oder schroff, vereinheitlichend oder bewußt fragmentierend, gefällig oder aggressiv. (So unterschied Andreas Wehrmeyer zwischen »organisch-adaptierendem« Komponieren bei Prokofjew und »dialektisch-konfrontierendem« Verfahren bei Strawinsky.)

Auch die Antwort auf die Frage, was nun im einzelnen als Material übernommen wurde, ist vielschichtig. Es ist zunächst wieder zu unterscheiden zwischen dem - ohnehin vergeblichen - Versuch, eine vergangene Zeit wiederzubeleben, und der Benutzung einzelner Elemente aus ihr. Geht es das eine Mal um Staffage, um ein entliehenes Lebensgefühl (das schöne Wort vom »Ruinenbaumeister« bietet sich an), so im anderen Falle um Neukonstruktion unter Verwendung alter Materialien, historisch aufgeladener, liebgewordener Versatzstücke - so wie die Baumeister der Renaissance »Spolien« (Teile aus antiken Bauwerken, etwa Säulen, Kapitelle oder ähnliches) in ihre Fassaden einfügten...

Ein entscheidendes Kriterium der neoklassizistischen Ästhetik war die freiwillige Beschränkung im Material. Sie läßt sich vielfach finden, etwa im Begriff »Ästhetik des Minimum«, der im Umkreis von Cocteau wichtig war. Strawinsky hat dieselbe Anschauung als eine Art »ästhetisches Credo« in der *Musikalischen Poetik* formuliert: »Was mich betrifft, so überläuft mich eine Art von Schrecken, wenn ich im Augenblick, wo ich mich an die Arbeit begeben, die unendliche Zahl der mir sich bietenden Möglichkeiten erkenne und fühle, daß mir alles erlaubt ist. [...] Ich brauche nur eine theoretische Freiheit. Man gebe mir etwas Begrenztes, Bestimmtes, eine Materie, die meiner Arbeit insofern dienen kann, als sie im Rahmen meiner Möglichkeiten liegt. Sie bietet sich mir mit ihren Grenzen dar. Es ist an mir, ihr nun die meinigen aufzuerlegen. [...] Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe. Ich gehe noch weiter: meine Freiheit wird umso größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und je mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. Wer mich eines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, um so mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln. Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte, Kassel 1998, S. 148f.

11

Hu

De votre mieux

30 Juin 1913

Geben Sie Ihr Bestes

Ladislav Kupkovic - geb. 1936 in Bratislava (Sowakei) -: Rhapsodie für Violine und Orchester: Souvenir

Aus allen virtuosen Violinkonzert-Rennern hat Kupkovic „Souvenirs“ (schöne „Versatzstücke“) zusammengetragen und zu einem Flickenteppich - das ist die Grundbedeutung von Rhapsodie - zusammengenäht. Die Kritik zielt weniger auf die Komponisten/Kompositionen selbst, sondern auf das Publikum, dessen Rezeption sich an der Oberfläche der Musik festmacht – an „schönen“, „effektvollen“ Stellen, darstellerischen Gesten des Solisten - und auf die Virtuosen, die das Publikum mit ihren Mätzchen bedienen. Wie Satie in Embryons desséchés Nr. 2 durch den Zusammenschitt und die Deformation des Chopinschen Trauermarsches, vor allem auch mit der Bemerkung „die berühmte Mazurka von Schubert“ auf den falschen Umgang mit der Musik aufmerksam macht - man weiß gar nicht genau, was einen da rührt, bekommt nur Häppchen mit oder tut nur so als ob -, wird hier durch die Ansammlung der „schwersten“ und effektvollsten Stellen die unangemessene Rezeption gebrandmarkt. Besonders komisch ist die Diskrepanz zwischen dem mechanisch repetierten Allerwelts-Begleitschema der Unterhaltungsmusik (E – E6 – fis7 – H7) und den technischen Kapriolen der Solostimme und deren gefühlsmäßige Aufladung durch agogische, dynamische und tonhöhenmäßige (glissando) Effekte. Während in Saties Embryons desséchés Nr. 1 die Virtuosenkritik durch Simplifizierung der Schwierigkeiten, also die Diskrepanz zwischen virtuoser Attitüde und realem Anspruch erreicht wird, setzt Kupkovic auf die Diskrepanz zwischen dem realen technischen und gefühlsmäßigem Aufwand und der inhaltlichen Leere der Musik. Diese Leere spiegelt sich nicht nur in der Begleitung, sondern auch in der Beziehungslosigkeit und damit Bedeutungslosigkeit der angehäuften Kabinettstückchen.

Gustav Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen, Nr. 4 (1884)

Mit geheimnisvoll schwermütigem Ausdruck. Ohne Sentimentalität

Fl
Arpa
Voce

Die zwei blau-en Au-gen von meinem Schatz, die ha-ben
3 mich in die wei-te Welt ge-schickt. Da muß' ich Ab-schied
6 neh-men vom al-lerliebsten Platz! O Au-gen blau! Warum hab't
10 ihr mich an-ge-blickt? Nun hab' ich e-wig Leid und Grä-
14 ment! Ich bin aus-ge-gan-gen in
19 stil-ler Nacht, in stil-ler Nacht wohl ü-ber die dunk-le Hei-
23 de. *schlicht! nicht sentimental!* Hat mir nie-mand A-de gesagt, a-
27 de! A-de! A-de! Mein Ge-sell war Lieb und Lei-

31 *ppp*
37 *del*
42 *ppp* *Leise bis zum Schluß* *Piano sino alla fine*
45 *ppp*
48 *ppp* *nicht sentimental non sentimentale*
53 *ppp*
58 *ppp*
63 *ppp* *Poco rit.*
Traum!

Auf der Stra-Be stand ein Lin-den-baum:
da hab' ich zum er-sten Mal im Schlaf ge-ruht!
Un-ter dem Lin-den-baum, der hat sei-ne Blü-ten ü-ber
mich ge-schneit, da wußt ich nicht, wie das Le-ben tut, war
al-les, al-les wie-der gut. ach al-les wie-der gut!
Al-les! Al-les! Lieb' und Leid! Und Welt und
Traum!

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da musst' ich Abschied nehmen
vom allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen!

Auf der Strasse steht ein Lindenbaum:
da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum!
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
war alles, alles wieder gut!

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,
wohl über die dunkle Heide;
hat mir niemand Ade gesagt.
Mein Gesell' war Lieb und Leide!

Alles! Alles!
Lieb und Leid! Und Welt und Traum!

Gustav Mahler: 1. Sinfonie, 3. Satz (1889)

Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen Kb solo, mit Dämpfer

Einsatzfolge (Kanon): 1. Kb, 2. Fag, pp, 3. Vlc m. Dämpfer, pp, 4. Basstuba, pp, 5. Klar, pp

Ob p etwas hervortretend

Rit. pp aber ausdrucksvoll a tempo. Ziemlich langsam.

Mit Parodie Nicht schleppen Klar.

Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise Viol.

Gustav Mahler:
 "Lieber Steiner!
 Seien Sie mir nicht böse, daß ich Sie so lange ohne Antwort gelassen habe; aber es ist alles so öde um mich herum, und hinter mir knacken die Zweige eines dünnen, ausgetrockneten Daseins zusammen ... Wenn mich der scheußliche Zwang unserer modernen Heuchelei und Lügenhaftigkeit bis zur Selbstentehrung getrieben hat, wenn der unzerreißbare Zusammenhang mit unseren Kunst- und Lebensverhältnissen imstande war, mir Ekel vor allem, was mir heilig ist, Kunst, Liebe, Religion, ins Herz zu schleudern, wo ist dann ein

anderer Ausweg als Selbstvernichtung. Gewaltsam zerreiße ich die Bande, die mich an den eklen schalen Sumpf des Daseins ketten, und mit der Kraft der Verzweiflung klammere ich mich an den Schmerz, meinen einzigen Tröster. - Da lacht die Sonne mich an - und weg ist das Eis von meinem Herzen, ich sehe den blauen Himmel wieder und die schwankende Blume, und mein Hohlnachen löst sich in das Weinen der Liebe auf. Und ich muß sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinn und mit dem ewigen Lachen." Brief an Steiner, 1879 (19jährig)

Gustav Mahler:

"Äußerlich mag man sich den Vorgang hier etwa so vorstellen: An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an. Den Trauermarsch des "Bruder Martin" hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf abgespielt zu denken. Dazwischen tönt die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgend einer sich dreinmischenden 'böhmischen Musikantenkapelle' hinein ..."

(November 1900 über den 3. Satz der 1. Sinf.)

"Heute in Frankfurt, bevor ich zur Bahn ging, bummelte ich so ein Stündchen in den Straßen. - Alle Menschen, alle Läden sehen gleich aus - alles hat diesen so riesig Vertrauen erweckenden, ordentlichen, niederdrückend gleichmäßigen Charakter. - An einem Laden blieb ich stehen; der hatte die verheißungsvolle Aufschrift: Verkauf von Kunstgegenständen. Ich mußte ordentlich in mich hineinlachen (ein bißchen auch mich ekeln). Das ist das Rechte! Ich wüßte nicht, wie man das besser ausdrücken könnte, was diese Philister in den Theatern, Concertsälen, Gallerien suchen. - Ha! Was werden sie zu meinem Kunstgegenstand sagen, den ich ihnen übermorgen, Freitag, vorsetzen werde. Brrr! (...) Jetzt hinaus, immer herumgerannt, wenn mich nicht der Ekel vor diesen Ordinären (Ordentlichen) wieder in mein Zimmer treibt."

Alma Mahler-Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler/Briefe an Alma Mahler, Frankfurt, Ullstein 1978, S. 258f. (MuB 6,85,410)



Moritz von Schwind: Des Jägers Begräbnis



Klesmer-Kapelle, um 1910 (FAZ 27.2.93)

es sein, daß schwierige Kunstrichter ihm seine Unwissenheit in der eigentlichen Gruppierung, sowie in der Verteilung des Lichts, vorgeworfen; indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregten Fantasie hervorrief. Denn selbst in seinen aus dem Leben genommenen Darstellungen, in seinen Aufzügen, seinen Bataillen u. s. w. ist es eine lebensvolle Physiognomie ganz eigener Art, die seinen Figuren, seinen Gruppen - ich möchte sagen etwas fremdartig Bekanntes gibt. - Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben - sein Bauerntanz, zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, - erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingeebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird. - Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen. - Wie ist doch in dieser Hinsicht der Teufel, dem in der Versuchung des heiligen Antonius die Nase zur Flinte gewachsen, womit er unaufhörlich nach dem Mann Gottes zielt, so vortrefflich; - der lustige Teufel Feuerwerker, so wie der Klarinetist, der ein ganz besonderes Organ braucht, um seinem Instrumente den nötigen Atem zu geben, auf demselben Blatte sind ebenso ergötzlich.

Es ist schön, daß Callot ebenso kühn und keck, wie in seinen festen kräftigen Zeichnungen, auch im Leben war. Man erzählt, daß, als Richelieu von ihm verlangte, er solle die Einnahme seiner Vaterstadt Nancy gravieren, er freimütig erklärte: eher haue er sich seinen Daumen ab, als daß er die Erniedrigung seines Fürsten und seines Vaterlandes durch sein Talent verewige.

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callots Manier arbeiten wollen?

In: *Fantasie- und Nachtstücke*, München o. J., S. 12

Callot [kal'o], Jacques, französ. Stecher und Radierer, * Nancy 1592, † ebd. 24. 3.1635. Zum geistl. Beruf bestimmt, entließ C. zweimal seinen Eltern nach Italien, wo er von 1609 bis 1622 blieb. Nachdem er in Rom als Stecher gearbeitet hatte, ging er 1611 nach Florenz, wo er die Kunst des Radierens erlernte und für den toskan. Hof tätig war. In die Heimat zurückgekehrt, schuf er in fürstl. Auftrag große Radierungen, die Belagerungen schilderten. Berühmt machten ihn seine lebensnahen Darstellungen aus dem Volksleben, in denen er alle Schichten charakterisierte. In dem grausigen Zyklus der >Misères de la guerre< wurde er zum Ankläger gegen die Greuel des Krieges. C. erhob die Radierung zu einer selbständigen Kunst, der er durch den ausdrucksvollen Wechsel von dünnen und kräftigen Strichen lebhaftige Schwarzweißwirkungen abgewann. Seine Zeichnungen sind Augenblicksstudien, kühn mit Kreide oder Rötel auf rauhes Papier geworfen und oft mit Tinte getuscht. E. T. A. HOFFMANN schrieb >Phantasiestücke nach Callots Manier< (4 Bde., 1814/15).

Hauptwerke: *Misères de la guerre* (1633), *Capricci*; *Gueux* (Bettlerfolge); *Balli* (Figuren der Commedia dell'arte); *Jahrmarkt der Madonna dell' Impruneta* (bei Florenz); *Ansichten von Paris*. (Brockhaus 1967)

E. T. A. Hoffmann (1813):

JAQUES CALLOT

Warum kann ich mich an deinen sonderbaren fantastischen Blättern nicht sattsehen, du kecker Meister! - Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn? - Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet. Mag



Jacques Callot in. et sc. J. Hablotte ex. cum privit. Regie.

Jacques Callot: Bettlerfolge, 1622/23

Helmuth Osthoff: Zu Gustav Mahlers Erster Symphonie (AfMw 3/1971, S. 222ff.):

Der "Totenmarsch in Callots Manier", wie Mahler den dritten Satz (d-moll) im "Programm" bezeichnete, zieht seine stärksten Wirkungen aus dem einleitenden und mehrmals wiederkehrenden Kanon, über den man schon in der frühen Mahler-Literatur liest, daß er mit dem Text "Bruder (Meister) Jakob (Martin), schläfst du noch, schläfst du noch? Hörst du nicht die Glocke, hörst du nicht die Glocke? Bom, bam, bom" im Volksliedbereich beheimatet ist (Beisp. 4). Der Kanon ist als Kinderlied noch Anfang dieses Jahrhunderts in Westfalen nachweisbar. Für das 19. Jahrhundert gibt es Aufzeichnungen aus Mitteldeutschland, ferner ohne die Melodie aus dem Rheinland, Hessen, Bayern und der Schweiz. Aber auch in Frankreich wurde er gesungen mit dem Textanfang "Frère Jacques, dormez vous?" Die Melodiefassungen, welche herangezogen werden konnten, stehen jedoch nicht wie bei Mahler in Moll, sondern in Dur und weichen auch sonst in Einzelheiten ab¹⁰. Die Fragen, welche Quelle Mahler benutzt hat, ob und wie er die Melodie bearbeitete, müssen daher offenbleiben. Kein Satz ist anfänglich so mißverstanden und fehlgehend interpretiert worden wie dieser. "Was Sch. über meine erste Symphonie [geschrieben hat], ist von ebenso großem Unverstand, als die Witze der Berliner Kritiker. - Um Ihnen nur ein Beispiel zu geben - der 3. Satz, den er so übermütig lustig findet, ist herzzerreißende, tragische Ironie und ist als Exposition und Vorbereitung zu dem plötzlichen Ausbruch der Verzweiflung des letzten Satzes [zu verstehen]." So heißt es in einem Briefe Mahlers, den Richard Specht zitiert¹¹. Weiteren Aufschluß gibt ein Brief, den Bruno Walter im Auftrag Mahlers an Ludwig Schieder mair richtete: "...der Inhalt des dritten Satzes der Iten Symphonie... könnte uns erstens als dem Bilde des Roquairol aus dem Jean Panl'schen Roman [Titan] verwandt erscheinen... die ihm zu Grunde liegende Stimmung ist die eines von der Verzweiflung eisern umkrallten Herzens; es ist ein wildes Vorsichhinstarren, grelles Auflachen, plötzliches Verstummen, ein wilder Hohn über alles, was ist".¹² So treffend Walters Charakterisierung ist, sie bezieht sich nur auf die vom Kanon beherrschten Außenteile (A, A') des Satzes, nicht auf das Mittelstück (B), welches dem Schlußteil des vierten und letzten der *Lieder eines fahrenden Gesellen*, nach G-Dur transponiert, entspricht. Der erstmaligen Durchführung des Kanonkonduktes, dem sich schon bei Ziffer 3 eine neue Melodie zugesellt, folgt ein Takt vor Ziffer 5 ein schwermütiges Oboenduo (g-moll), das nach wenigen Takten bei Ziffer 6 (A-dur, "Mit Parodie") durch eine drastisch an Zirkus- oder Kirmesmusiken erinnernde Stelle abgelöst wird, worauf derselbe Kontrast in abgewandelter Form wiederholt wird. Bruchstücke des Kanons beschließen den Anfangsteil und leiten über zu dem äußerst zarten Mittelteil (Beisp. 5), der in der Urfassung der *Lieder eines fahrenden Gesellen* mit folgenden Versen Mahlers verbunden ist:

Auf der Straße stand ein Lindenbaum,
Da hab' ich zum erstenmal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum, der hat seine
Blüten über mich geschneit,
Da wußt ich nicht, wie das Leben tut,
War alles wieder gut, ach alles wieder gut.
Alles! Alles! Lieb und Leid!
Und Welt und Traum!

Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise

5 *pp* *v.l.*
(Auf der Stra - ße stand ein Lin - den - baum, da hab ich zum er - sten - mal ge - ruht)

Der nun wieder einsetzende Kanon geht nicht nur in einer anderen Tonart (es-moll), sondern unterscheidet sich auch in der Struktur des Satzes von seinem erstmaligen Auftreten. Es erscheint wieder, ebenfalls etwas verändert, die Kirmes- oder Zirkusmusik (Beisp. 6), gefolgt von der melancholischen Oboenmelodie und Resten des Kanons. Einen Satz mit so extremen Gegensätzen, mit solcher Mischung des Makabren, Hohnvoll-Parodistischen, Vulgären und des traumhaft Melancholischen hatte es in der Geschichte der Sinfonie zuvor nicht gegeben. Die Opposition gegen Mahlers Sinfonik geht recht eigentlich auf diesen ungewöhnlichen langsamen Satz zurück, bei dem das Wesentliche nicht aus der musikalischen Logik, sondern nur psychologisch zu verstehen ist.

6 *Plötzlich viel schneller* *f*
poco rit *Tempo I*

¹⁰ Der Verfasser dankt Herrn Dr. WOLFGANG SUPPAN (Musikabteilung des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br.) für seine bereitwilligen Auskünfte.

¹¹ Gustav Mahler, 5.-8. Aufl., Berlin 1918, S. 38.

¹² Bruno Walter, Briefe, Frankfurt a. M. 1969, S. 51.

vgl. Klezmer-Version (DAT VIII)
- Giora Feidman: "Gershwin & The Klezmer Aris", CD 883 732-907 1991
pläne, Dortmund und

- Gustav Mahler / Uri Cain: CD Urlicht W&W 910 004-2 (1997)

Brechts Werk ist immer irgendwie mit Musik verbunden gewesen. Er pflegte seine Gedichte und Songs mit eigenen Melodien zur Gitarre zu singern. In seiner Augsburger Zeit hat er, noch ohne parodistische Intentionen, Moritaten, Kneipen- und Sauflieder, Choräle, Volkslieder u.ä. gedichtet, vertont und in den entsprechenden Verwendungszusammenhängen zur Begeisterung seiner Zuhörer vorgetragen. Er sich dabei selbst auf der Gitarre. Zur Taufe seines Sohnes sang er z. B. 1919 in der Dorfkirche von Kimratshausen "Luzifers Abendlied" und Baals Choral mit Orgelbegleitung. Dabei darf man unterstellen, daß das für ihn ungeheuer "genußreich" war. (Ritter, S. 209) Überhaupt liebte er die "niedereren" Musikformen, vor allem auch die vom Jazz abgeleiteten, aus Amerika herüberkommenden. Er sprach deshalb auch gerne von Misuk statt Musik. Die von ihm bevorzugten Musikarten waren zum großen Teil schon abgenutzte, im historischen Prozeß gesellschaftlich zugerichtete Liedtypen. Da sie auf konkrete soziale Situationen zugeschnitten waren, verkörperten sie für ihn eine "gestische" Musik. Die Mahagonny-Gesänge des Songspiels hat er 1927 mit seinen eigenen Melodien in der Hauspostille veröffentlicht. In den Liedern der Hauspostille erscheint der gesellschaftliche Gestus dieser Liedtypen durch das distanzierte Zitieren gebrochen und bekommt durch den Kontext die Form einer aggressiven Parodie, des provozierenden Widerspruchs, des Sarkasmus. Dennoch bleibt auch hier noch ein Schwebezustand erhalten: hinter dem parodistischen existiert der ursprüngliche Gestus weiter. (Ritter, S. 212) Besonders hat es es ihm auch der Bänkelsang angetan, der während der Massenarbeitslosigkeit nach dem 1. Weltkrieg in Deutschland eine letzte Blüte erlebte.

Bertolt Brecht:

Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde" (Hauspostille 1927)

1
In mildem Lichte Jakob Apfelböck
Erschlug den Vater und die Mutter sein
Und schloß sie beide in den Wäscheschrank
Und blieb im Hause übrig, er allein.

2
Es schwammen Wolken unterm Himmel hin
Und um sein Haus ging mild der Sommerwind .
Und in dem Hause saß er selber drin
Vor sieben Tagen war es noch ein Kind.

3
Die Tage gingen und die Nacht ging auch
Und nichts war anders außer mancherlei
Bei seinen Eltern Jakob Apfelböck
Wartete einfach, komme was es sei.

4
Es bringt die Milchfrau noch die Milch ins Haus
Gerahmte Buttermilch, süß, fett und kühl.
Was er nicht trinkt, das schüttet Jakob aus
Denn Jakob Apfelböck trinkt nicht mehr viel.

5
Es bringt der Zeitungsmann die Zeitung noch
Mit schwerem Tritt ins Haus beim Abendlicht
Und wirft sie scheppernd in das Kastenloch
Doch Jakob Apfelböck, der liest sie nicht.

6
Und als die Leichen rochen durch das Haus
Da weinte Jakob und ward krank davon.
Und Jakob Apfelböck zog weinend aus
Und schlief von nun an nur auf dem Balkon.

7
Es sprach der Zeitungsmann, der täglich kam.
Was riecht hier so? Ich rieche doch Gestank.
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist die Wäsche in dem Wäscheschrank.

8
Es sprach die Milchfrau einst, die täglich kam:
Was riecht hier so? Es riecht, als wenn man stirbt!
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist das Kalbfleisch, das im Schrank verdirbt.

9
Und als sie einstens in den Schrank ihm sahn
Stand Jakob Apfelböck in mildem Licht
Und als sie fragten, warum er's getan
Sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht.

10
Die Milchfrau aber sprach am Tag danach:
Ob wohl das Kind einmal, früh oder spät
Ob Jakob Apfelböck wohl einmal noch
Zum Grabe seiner armen Eltern geht?

Das Gedicht wurde zuerst (noch ohne Noten) 1920 in der Zeitschrift "Das Bordell" veröffentlicht. Brecht sang die Moritat oft selbst zur Gitarre, u. a. Anfang 1922 bei seinem Auftritt in Trude Hesterbergs "Wilder Bühne". 1926 erschien sie in der "Taschenpostille", 1927 in der Hauspostille.

In mil - dem Lich - te Ja - kob Ap - fel - böck
er - schlug den Va - ter und die Mutter sein
und schloß sie bei - de in den Wäscheschrank
und blieb im Hau - se ü - brig, er al - lein.

Brecht imitiert den Bänkelsang:

- Fermatenbildung am Zeilenende,
- schwebende Melodieschlüsse auf der Terz.
- typische Vorhaltsbildung auf der 7. Stufe,
- Pendelharmonik mit geringer Bewegung der Baßstimme (hier: C - d, Leierkastenbegleitung),
- chromatische Nebennoten ("abgesunkenes Kulturgut"),
- sprachliche Unbeholfenheit,
- hilflose Montage von Floskeln,
- Fehlbetonungen im Text, sinnwidrige Betonung von Silben durch die Fermaten,
- Unangemessenheit von Text und Melodie (der "zärtliche" Walzer paßt nicht zum grausigen Text, die zentrale inhaltliche Aussage der 2. Zeile ist musikalisch eine eher belanglose Sequenz der 1. Zeile, während die eher beiläufige 3. Zeile - "Wäscheschrank"- mit dem schwungvollen Höhepunkt der Melodie zusammentrifft).

Bei aller Lust am Vulgären imitiert Brecht den Bänkelsang aber nicht nur, sondern verfremdet ihn in artifizierlicher Weise, indem er

das (für den Bänkelsang kennzeichnende) starre Taktschema verschleiert: durch den gelegentlichen Wechsel der Harmonie auf unbetonte Zählzeiten und durch "falsch" plazierte Wortakzente läßt sich das Lied auch im 2/4-Takt hören.

Was Brecht - ex eventu gesehen - am Bänkelsang interessieren mußte, war folgendes:

1. Die (tatsächliche oder vorgetäuschte) Aktualität, das Aufgreifen von "jüngst geschehenen" "traurigen" oder "erschrecklichen" Begebenheiten. Er selbst hat im "Haselböck" Zeitungsnachrichten verarbeitet. ("Haselböck" geht auf einen authentischen Mordfall in München im Jahre 1919 zurück.) Im Gegensatz zur Zeitungsnachricht (und zur Moritat) vermeidet Brecht alles Streben nach sensationellen Enthüllungen und alles Suchen nach Motiven, alles Bemühen um moralische Bewertung und die damit verbundenen Begründungsklischees und moralisierenden Floskeln. Im Gegensatz zur "echten" Moritat geht es ihm nicht um das Unerhörte des Geschehens - von der schrecklichen Tat ist nur in der 1. Strophe die Rede -, sondern gerade um das banale, gedankenlose Weiterlaufen des bürgerlichen Lebens, das die anarchische Rebellion des Apfelböck gar nicht zur Kenntnis nimmt, nicht um den Sieg der Gerechtigkeit und die Bestrafung des Bösen, sondern um Mitleid, nicht um Spannungsdramaturgie, sondern um Spannungslosigkeit. Darin liegt die textlich-inhaltliche Verfremdung des Modells.
2. Der Realismus, der Blick aus der Perspektive der kleinen Leute, und die Banalität.
3. Die Trennung der Elemente, der "unbeteiligte", kalte, marktschreierische Vortragston (notwendig durch die laute Umgebung und den starren Ton des Leierkastens), der die vulgärpsychologischen "Motivationsanalysen" und gefühlvoll-moralisierenden Wertungen und Ratschläge des Textes trotz dessen deutlich erkennbarer Spannungsdramaturgie letztlich zerstört. ("Einfühlung" ist vor einer Schaubude schwer möglich.) Der Anfang "Im milden Lichte" z. B. läßt sich nicht wie bei einem Kunstlied als "milder", schwebender Auftakt singen, er muß vielmehr - gerade als Anfang - laut und gedehnt vorgetragen werden, um Aufmerksamkeit zu erregen. Diese übertriebenen deutliche Artikulation hatte es Brecht angetan, wie man seinem eigenen Vortrag von Songs aus der Dreigroschenoper entnehmen kann.
4. Die (wenn auch ungewollte) kritische Distanz zur kultivierten bürgerlichen Welt, die durch die Unangemessenheit der Darstellung gegenüber den tragischen Inhalten und hohen moralischen Werten erzeugt wird. In Brechts "Haselböck" wird das zusätzlich deutlich durch das (angesichts des grausigen Inhalts) merkwürdige Herumreiten auf Requisiten (Wäscheschrank, Buttermilch, Zeitung, Kalbfleisch). Ziel der Parodie ist aber nicht die Unfähigkeit und Falschheit des Moritatenängers. Es handelt sich nicht um ein spöttisches Herabblicken des Gebildeten auf die Unfähigkeit der kleinen Leute, tiefe Gefühle zu haben und sie richtig zu artikulieren. Sein Angriff zielt auch nicht auf die die Berichterstattung einer bestimmten Sensationspresse, die ja manchmal ungewollt in die Nähe der Moritat gerät, sondern führt, wie der Unteritel ("Lilie auf dem Felde") deutlich macht, die christliche Begrifflichkeit ad absurdum, dadurch daß Apfelböck, nach dem Mord, getreu dem "Sorget nicht ängstlich . . ." der angesprochenen Bibelstelle, seine Eltern im Schrank verwesen läßt und selbst in schöner "Unschuld" weiterlebt. Der "Apfelböck" ist also eine Parodie auf den "geistlichen Bänkelsang", als solcher gehört er in die "Taschenpostille" und die "Hauspostille" (Postille bedeutet ja "Erbauungsbuch"). Der Text steht unter den "Bittgesängen" verzeichnet, welche sich "direkt an das Gefühl des Lesers" richten.
5. Das "zeigende Verfahren": illustrierende Bildtafeln auf die während des Vortrags mit einem Stab gezeigt wird.
6. Das "Parodieverfahren": Die Melodien sind entlehnt und werden umtextiert. Das war notwendig weil die meist als Begleitinstrument dienende Drehorgel nur über wenige Walzen verfügte. Die Nutzung des Bekannten, das Spiel mit dem "Schein des Bekannten" ist für Brecht vor allem deshalb wichtig, weil so ein eindeutiger, in einem konkreten sozialen Hintergrund verankerter "Gestus" fixierbar wird.
7. Die Verbindung von Unterhaltung und Belehrung. Brecht spricht später in Bezug auf sein Lehrtheater von der Möglichkeit und dem Ziel des "amüsanten Lernens"
8. Die Öffentlichkeit. Die Hinwendung an die "Masse" auf öffentlichen Plätzen. Wie viele andere seiner Generation suchte auch Brecht aus der "splendid isolation" der Kunst auszubrechen, und in einer "Gebrauchskunst" die Menschen aller Schichten anzusprechen. Auch aus diesem Blickwinkel liegt eine Hinwendung zu "banalen" Musikformen nahe.

Dietrich Steinbach:

Bänkelsang und Moritat

Der Bänkelsang, den es vereinzelt noch in den Zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts gab, ist wahrscheinlich im späten 15. Jahrhundert entstanden. Die Bezeichnung "Moritat" für den Inhalt des Bänkelsangs ist viel später aufgekommen: Sie läßt sich jedenfalls erst im 19. Jahrhundert belegen. Ihre Bedeutung konnte allerdings bis jetzt noch nicht eindeutig geklärt werden. Die einen sagen, Moritat bedeute "Mordthat", andere leiten die Bezeichnung von den lateinischen Wörtern mors, mori = Tod, sterben oder mores = Sitten ("Moral") ab. Der Bänkelsang vereinigt in sich mehrere Formen der Darstellung und Darbietung: Text (Literatur), Vortrag, Musik und Bild. Er ist also, wie wir heute sagen, ein "audiovisuelles Medium", das sich in dieser Hinsicht mit dem Fernsehen vergleichen läßt. Die fahrenden Bänkelsänger (später Moritatenräuber), die einiges mit Schaustellern, denen wir bis heute noch begegnen, gemeinsam haben, traten meistens auf Jahrmärkten und Kirchweihen auf. Sie besuchten also Veranstaltungen und Feste, die sehr viele Menschen als Zuschauer und Zuhörer zusammenführten und die auf den Marktplätzen der Städte abgehalten wurden. Auch in dieser Hinsicht läßt sich der Bänkelsang mit den „Massenmedien“ und der massenhaft verbreiteten Literatur der Gegenwart vergleichen.

An einem Gerüst wurden weithin sichtbar Schilder oder Tafeln aufgehängt, auf denen die Szenen und Stationen der "Geschichte" abgebildet waren, die erzählt werden sollte. Die Schilder zeigten demnach eine Bilder-Reihe oder eine "Bilder-Geschichte" vor. Sie "wurden mit Ölfarbe auf Leinwand oder auf Wachstuch gemalt und am oberen wie am unteren Rand an runden Stäben befestigt, so daß sie dem Wetter standhalten und aufgerollt leicht transportiert werden konnten, obwohl sie durchschnittlich jeweils immerhin ein Format von 300 x 180 cm besaßen"

Vor den Schildern stand auf einem Podest oder Bänkel der Bänkelsänger (Schildersänger, Moritatenräuber), der vor und während der Darbietung von seiner Familie oder einer Bänkelsängertruppe unterstützt wurde. Ein Lied, das meist von der Frau des Bänkelsängers gesungen und von Drehorgelmusik begleitet wurde, sollte die Zuhörer im voraus aufmerksam und gespannt machen auf die Geschichte, die der Bänkelsänger erzählte. In diesem Lied wurden deshalb die spannenden und entscheidenden Szenen oder Stationen der Geschichte herausgestellt. Danach erzählte der Bänkelsänger die Geschichte, indem er mit einem Zeigestock jeweils auf die entsprechenden Bilder auf den Schildern hinzeigte und damit den Zuschauern die wichtigen Szenen vorführte und verdeutlichte. Schon während seines Vortrags verkauften die Frau des Bänkelsängers, seine Kinder und Gehilfen die gedruckten Bänkelsängertexte (Moritatenräuber). Sie bestanden meistens aus dem Lied und der vom Bänkelsänger vorgetragenen Geschichte. Der Verkauf der gedruckten Texte stellte oft genug die einzige Einnahmequelle der Bänkelsänger dar, so daß die öffentliche Darbietung auch als Werbung für die Texte zu dienen hatte.

Wir können zugleich davon ausgehen, daß die Texte und Textheftchen nicht nur während und nach der Darbietung selbst, also an Ort und Stelle von der Bänkelsängertruppe verkauft wurden (Direktverkauf). Wie die damaligen Zeitungen wurden sie vielmehr auch im Straßen- und Hausierhandel von Straßenverkäufern, umherziehenden Musikanten und Landgängern vertrieben. Auf diesem Wege wurden sie so massenhaft verbreitet wie heute vergleichsweise die Heftchen- und Kiosk-Literatur. Allerdings wurden die Texte der Bänkelsänger, besonders die Lieder, auch mündlich weiterverbreitet und folglich auch verändert.

Die Themen, die von den Bänkelsängern behandelt und später unter dem Begriff ‚Moritat‘ zusammengefaßt wurden, bezogen sich fast immer auf außerordentliche und ‚interessante‘ Geschehnisse, die der Neugierde des Publikums sicher sein konnten: Verbrechen, Schauprozesse, Hinrichtungen, Unglücksfälle, Naturkatastrophen, Liebestragödien, zeitgeschichtliche Ereignisse und Sensationen. Mit diesen Themen wollte der Bänkelsänger seine Zuhörer, Zuschauer und Leser belehren und erschrecken. Damit verband sich die Absicht, das Publikum auch zu unterhalten und zu informieren (aktuelle Berichterstattung). Der Bänkelsang hatte also drei Ziele und Aufgaben: Belehrung, Unterhaltung und Information. Wenn wir der Geschichte des Bänkelsangs weiter nachgehen, so können wir seit etwa 1770 eine Wechselbeziehung zwischen dem Bänkelsang und der Dichtung, besonders der Balladen-Dichtung feststellen. Das heißt: Balladen-Dichter (z. B. Bürger) griffen Stoffe und Themen, zum Teil auch Darstellungsmittel der Bänkelsänger auf, und umgekehrt wurden ihre Texte wieder von den Bänkelsängern verwertet.

Später haben Schriftsteller dann auch Parodien des Bänkelsangs oder der Moritat geschrieben. Das heißt: Bekannte Elemente des Bänkelsangs wurden verwendet, ‚zitiert‘ und in einen neuen Zusammenhang gestellt. Arbeitsreihen Deutsch 7/8, Klett, Stuttgart 1982, S. 12f.



Kurt Weil: Die Dreigroschenoper (1928)

Nr. 2. MORITAT VOM MACKIE MESSER

Blues-Tempo (♩.66) Ausrufer (Ausrufer)

Und der Hal-fisch, der hat Zäh-ne, und die trägt er im Ge-schö-nen blau-en Sonn-tag, liegt ein to-ter Mann am

(In der Art eines Leierkastens)

Musical notation for measures 7-13. Lyrics: sieht, und Ma-cheath der hat ein Mes-ser, doch das Mes-ser Strand und ein Mensch geht um die Ek-ke, den man Mak-kie

Musical notation for measures 14-19. Lyrics: sieht man nicht, Mes-ser nennt. An 'nem Und Schmul Mei-er bleibt ver-

Musical notation for measures 20-25. Lyrics: schwun-den, und so man-cher rei-che Mann, und sein

Musical notation for measures 26-31. Lyrics: Geld hat Mak-kie Mes-ser, dem man-nichte be-wei-son

Musical notation for measures 32-37. Lyrics: kann. Jen-ny Tow-ler ward ge-fun-den mit 'nem

Musical notation for measures 38-43. Lyrics: Mes-ser in der Brust, und am Kai geht Mak-kie

Musical notation for measures 44-49. Lyrics: Mes-ser in der Brust, und am Kai geht Mak-kie

Musical notation for measures 50-55. Lyrics: Mes-ser, der von al-lem nichts ge-wußt. Und das

Musical notation for measures 56-61. Lyrics: gro-ße Feu-er in So-ho, sie-ben Kin-der und ein

Musical notation for measures 62-67. Lyrics: Greis, in der Men-ge Mak-kie Messer, den man-nichte fragt und

Musical notation for measures 68-73. Lyrics: der nicht weiß. Und die min-der-jähr-ge Wit-we,

Musical notation for measures 74-79. Lyrics: de-ren Na-men je-der weiß, wach-le auf und war ge-

Musical notation for measures 80-85. Lyrics: schän-det, Mak-kie, wel-ches war dein Preis, wach-le auf und

Musical notation for measures 86-91. Lyrics: war ge-schän-det, Mak-kie, wel-ches war dein Preis?

DIE DREIGROSCHENOPER (THE BEGGAR'S OPERA)

Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern

nach dem Englischen des John Gay bearbeitet von
Bert Brecht

Nr. 1. OUVERTURE Kurt Weill

Piano *f* **Maestoso** $\text{♩} = 84$

7

14

21

28

33

40

45

51

56

61

Brecht/Weil: Dreigroschenoper

OUVERTÜRE

Moritatensänger (gesprochen):

Sie werden jetzt eine Oper für Bettler hören. Und weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen - und weil sie doch so billig sein sollte, daß nur Bettler sie bezahlen können, heißt sie die Dreigroschenoper. Zuerst hören Sie eine Moritat über den Räuber Macheath, genannt Mackie Messer.

AKT I

Jahrmarkt in Soho. Die Bettler betteln, die Diebe stehlen, die Huren huren. Ein Moritatensinger singt eine Moritat.

DIE MORITAT VON MACKIE MESSER

Moritatensänger:

Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.

Ach, es sind des Haifischs Flossen
Rot, wenn dieser Blut vergießt,
Mackie Messer trägt 'nen Handschuh
Drauf man keine Untat liest.

An 'nem schönen blauen Sonntag
Liegt ein toter Mann am Strand
Und ein Mensch geht um die Ecke
Den man Mackie Messer nennt.

Und Schmul Meier bleibt verschwunden
Und so mancher reiche Mann
Und sein Geld hat Mackie Messer
Dem man nichts beweisen kann.

Von links noch rechts geht Peachum mit Frau und Tochter
über die Bühne spazieren.

Jenny Towler ward gefunden
Mit 'nem Messer in der Brust
Und am Kai geht Mackie Messer
Der von allem nichts gewußt.

Und das große Feuer in Soho
Sieben Kinder und ein Greis -
In der Menge Mackie Messer, den
Man nicht fragt und der nichts weiß.

Und die minderjährige Witwe
Deren Namen jeder weiß
Wachte auf und war geschändet -
Mackie, welches war dein Preis?
Wachte auf und war geschändet -
Mackie, welches war dein Preis?

Unter den Huren ein Gelächter, und aus ihrer Mitte löst sich
ein Mensch und geht rasch über den ganzen Platz weg.

Moritatensänger (gesprochen):

Jonathan Jeremiah Peachum hat einen Laden eröffnet, in dem
die Elendesten der Elenden jenes Aussehen erhielten, das zu
den immer verstockteren Herzen sprach.

Jonathan Jeremiah Peachums Bettlergarderoben

DER MORGENCHORAL DES PEACHUM

Peachum:

Wach auf, du verrotteter Christ!

Mach dich an dein sündiges Leben!
Zeig, was für ein Schurke du bist
Der Herr wird es dir dann schon geben.
Verkauf deinen Bruder, du Schuft!
Verschacher dein Eheweib, du Wicht!
Der Herrgott, für dich ist er Luft?
Er zeigt dir's beim Jüngsten Gericht!

Moritatensänger (gesprochen):

Polly Peachum ist nicht nach Hause gekommen.
Herr und Frau Peachum singen den

ANSTATT-DASS SONG

1

Peachum:

Anstatt daß,
Anstatt daß
Sie zu Hause bleiben und im warmen Bett
Brauchen sie Spaß, brauchen sie Spaß
Grad als ob man ihnen eine Extrawurst gebraten hätt.
Frau Peachum:

Das ist der Mond über Soho

Das ist der verdammte "Fühlst-du-mein-Herz schlagen" -
Text

Das ist das "Wenn du wohin gehst, geh ich auch wohin,
Johnny!"

Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

2

Peachum:

Anstatt daß,
Anstatt daß
Sie was täten, was 'nen Sinn hat und 'nen Zweck
Machen Sie Spaß,
Machen Sie Spaß
Und verrecken dann natürlich glatt im Dreck.

Beide:

Was nützt dann dein Mond über Soho?

Wo bleibt dann ihr verdammter

"Fühlst-du-mein-Herz-Schlagen"-Text?

Wo ist dann das "Wenn du wohin gehst, geh ich auch wohin,
Johnny!"

Wenn die Liebe anhebt und der Mond nach wächst.

Moritatensänger (gesprochen):

Tief im Herzen Sohos feiert der Bandit Mockie Messer seine
Hochzeit mit Polly Peachum, der Tochter des Bettlerkönigs.
Drei Mann erheben sich und singen, zögernd, matt und
unsicher:

HOCHZEITSLIED FÜR ÄRMERE LEUTE

Chor:

Bill Lawgen und Mary Syer

Wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.

Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!

Als sie drin standen vor dem Standesamt

Wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt

Aber sie wußte seinen Namen nicht genau.

Hoch!

Wissen Sie, was Ihre Frau treibt? Nein!

Lassen Sie ihr Lasterleben sein? Nein!

Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!

Billy Lawgen sagte neulich mir:

Mir genügt ein kleiner Teil von ihr!

Das Schwein.

Hoch!

Mimesis und Gestus

Episches Theater

Der Begriff ist von Aristoteles übernommen: episch ist eine Erzählform, in der es nach Aristoteles möglich ist "eine Anzahl gleichzeitiger Vorgänge" zu beschreiben, die weder durch die organische Struktur der Tragödie hinsichtlich der Einheit von Ort, Zeit und Handlung gebunden sind, noch hinsichtlich der Schürzung des Handlungsknotens (Steigerung, Höhepunkt und Auflösung). Brecht verwendet den Begriff schon in den 20er Jahren. Traditionelle Quellen waren vielleicht: Chaplins "gestische Schauspielweise", elisabethanische Chronikstücke, Sturm und Drang, Romantiker mit ihrer "Illusionsdurchbrechung", Joyce's Ulysses. 1930 ersetzt Brecht den Begriff episch durch dialektisch Brecht wendet sich damit gegen die fundamentalen Elemente der aristotelischen Poetik der Tragödie:

Katharsis, Einfühlung und Mimesis.

Brecht wendet sich als Angehöriger der antiromantischen Generation der Neuen Sachlichkeit gegen die aristotelische Konzeption des Theaters und der Oper. Ein Hauptgegner war Wagners Musikdrama. Wagner versetzte das Orchester in die "mystische Höhle", trennte durch diesen Orchestergraben Zuscherraum und Bühne, "das Reale vom Ideellen", vergrößerte die Figuren des Dramas "in übermenschliche Maße". Das "Tableau", wie Wagner es ausdrückt, „zieht sich vom Zuschauer zurück wie im Traum"... "Inzwischen versetzt die Musik, da sie wie eine Geisterstimme aus der >mystischen Höhle< hervorkommt, oder wie Dämpfe, die unter dem Dreifuß der Pythia aus dem heiligen Busen der Erde aufsteigen, ihn in jenen vergeistigten Zustand der Hellsichtigkeit, in der die szenische Darstellung zum perfekten Bild des wirklichen Lebens wird." (Ewen S. 185)

Vor allem die Einfühlung war für Brecht ein rotes Tuch: In der Mimesis verwandelt sich der Schauspieler so überzeugend in einen bestimmten Charakter, daß der Zuschauer suggestiv zur Einfühlung gezwungen wird. es kommt zur Identifizierung des Zuschauers mit den Gefühlen des Schauspielers und seinen Handlungen auf der Bühne, zum Verschmelzen des Zuschauers mit dem Schauspieler und dem Charakter, den er zum Leben erweckt. (Horaz: "Wenn du mich weinen lassen willst, mußt du zuallererst selbst Trauer fühlen", Ewen 196). Da die Helden der Tragödie aber bestimmte Werte bzw. eine bestimmte Weltansicht verkörpern, akzeptiert der Zuschauer unbewußt auch diese hinter der Tragödie stehende, als absolut gedachte Weltordnung. Die Katharsis besteht gerade in der Herbeiführung eines Zustandes der befriedigten Gleichgewichts. Nach Brecht kann der Zuschauer bei einem solchen Theater nur so reagieren:

"Ja, das habe ich auch schon gefühlt. So bin ich. Das ist nur natürlich. Das wird immer so sein. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. Ich weine mit dem Weinenden, ich lache mit dem Lachenden." (Ewen, S. 187)

Eine solche Haltung ist für Brecht einem "Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters" unangemessen. Der Zuschauer soll ernst genommen werden, er soll als selbständig urteilender Beobachter reagieren. Die Reaktion eines solchen Zuschauers stellt sich Brecht so vor:

"Daran hatte ich nicht gedacht. So sollte es nicht sein. Das ist sehr seltsam ... fast unglaublich. Das muß aufhören! Die Leiden dieses Menschen berühren mich tief, weil es einen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst - nichts ist hier selbstverständlich. Ich lache über den Weinenden und weine über den Lachenden." (Ewen, S. 188)

Nicht zuletzt waren es die Erfahrungen, die Brecht seit den frühen 20er Jahren mit der meisterlichen Handhabung der Suggestion durch Hitler machen konnte, die ihn zur Entwicklung seines nichtdramatischen, epischen ('erzählenden') Theaters veranlaßten. An die Stelle des mimetischen sollte das gestische ('zeigende') Verfahren treten. Der Zuschauer soll nicht in eine Traumwelt entführt, sondern über wahre Sachverhalte aufgeklärt werden, nicht nur genießen und erleben, sondern auch und gerade kritisch beobachten und Schlüsse ziehen. Die **Verschmelzung** der Elemente wird durch deren **Trennung** ersetzt, die Einfühlung durch Verfremdung, die organische Entwicklung durch Montage heterogener Bruchstücke (nach Art der damaligen Stummfilme), das Individuell-Charakteristische durch das Sozial-Allgemeine und Typische, das Innere/Psychologische durch das Äußere, das persönliche Schicksal durch die Verhältnisse. Das entspricht seiner damaligen anarchistisch-nihilistischen Weltansicht: Die Verhältnisse sind es, die alles Menschliche verformen und beschmutzen. Der Schauspieler/Sänger verhält sich wie der Zeuge eines Verkehrsunfalls, der das Verhalten der Beteiligten demonstriert: Er schlüpft nicht voll in seine Rolle, wird mit ihr nicht eins, sondern hält (partiell) Distanz zu ihr, 'führt sie vor' und macht sie dadurch, daß er ihr gegenüber einen bestimmten Gestus, eine bestimmte Haltung einnimmt, fremd und beurteilbar. Auch die Musik ist, wie die anderen Elemente des Theaters, eigenständig, auch sie fixiert einen Gestus, der einen bestimmten Aspekt der Sache überdeutlich zeigt. Die üblichen musiksprachlichen Regelungen, nach denen die Musik den Text unterstützt, ergänzt, analog abbildet, mit ihm eine Symbiose eingeht, werden weitgehend aufgegeben. Es geht nicht darum, den Zuhörer zu überwältigen, sondern ihn zu befreunden.

Der Desillusionierung und Verfremdung dienen auch viele andere Maßnahmen auf der Bühne. Brecht sagt dazu in einem Gedicht:

"... sperrt mir die Bühne nicht ab!

Zurückgelehnt, werde der Zuschauer

Der geschäftigen Vorkehrungen gewahr, die für ihn

Listig getroffen werden, einen zinnernen Mond

Sieht er herunterschweben, ein Schindeldach

Wird da hereingetragen, zeigt ihm zuviel nicht

Aber zeigt etwas!

Und laßt ihn gewahren

Daß ihr nicht zaubert, sondern

Arbeitet, Freunde"

(zit. nach Ewen, S. 207)

Ganz in diesem Sinne wird in der Dreigroschenoper auch das Orchester wieder aus dem "Graben" geholt und auf der Bühne sichtbar plaziert. Der Schnitt, der durch die Songs in der Handlung entsteht, wird dadurch noch verstärkt, daß das Licht zum Orchester wechselt und auf der Leinwand im Hintergrund der Titel der jeweiligen Nummer erscheint. Brecht setzte mit solchen Verfahren in theaterspezifischer Weise Gedanken um, die 1916 der Russe Sklovsky - von ihm hat er auch wahrscheinlich den Begriff Verfremdung übernommen - und vor diesem 1907 Weills Lehrer Ferruccio Busoni geäußert hatte:

"So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf - soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen -, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller 'spiele' - er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken." (Busoni, S. 21)

George Grosz: "Statt einer Biographie" (1925)

"Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen! Diese Zeit ist ja auch so idyllisch, so geigenhaft, so geschaffen für gotischen Heiligenkult. für Negerdorfschöne, für rote Kreise, blaue Quadrate oder kosmische Eingebungen: >die Wirklichkeit, ach, sie ist so häßlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen<. Oder seht sie euch an, die an der Zeit leiden - wie sich alles in ihnen verkrampft und wie sie bedrängt werden von ihren gewaltigen Visionen...

Da wird von Kultur geredet und über Kunst debattiert - oder ist vielleicht der gedeckte Tisch, die schöne Limousine, die Bühne und der bemalte Salon, die Bibliothek oder die Bildergalerie, die sich der reiche Schraubengroßhändler auf Kosten seiner Sklaven leistet - ist das vielleicht keine Kultur? ...

Was hat das aber mit Kunst zu tun? Eben das, daß viele Maler und Schriftsteller, mit einem Wort fast alle die sogenannten >Geistigen<, diese Ordnung immer noch dulden, ohne sich klar dagegen zu entscheiden. Hier, wo es gilt, auszumisten, stehen sie immer noch zynisch beiseite - heute, wo es gilt, gegen all diese schabigen Eigenschaften, diese Kulturheuchelei und all diese verfluchte Lieblosigkeit vorzugehen...

Geht in ein Proletariermeeting und seht und hört, wie dort die Leute, Menschen wie du und ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren. - Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht ihr! Aber ihr könnt mitbauen an dieser Organisation. Ihr könnt helfen, wenn ihr euch bemüht, euren künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen der arbeitenden Menschen. Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein -, verzichte auf die heute verlangte Tiefe, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit kabbalistischem Schwindel und intellektueller Metaphysik..."



George Grosz, *Stützen der Gesellschaft*, 1926

Jan Knopf (FAZ 23.12. 1997)

Seine (Brechts) Themen wie Entmenschlichung (nicht nur der Frauen), die vergehenden Gesichter, die mangelnde Moral, die "Auslöschung" von Individuen und die "Kälte" in den zwischenmenschlichen Beziehungen entsprangen nicht Brechts fehlgeleitetem Hirn, sondern sind das Ergebnis seiner Sicht auf die Wirklichkeit, wie er sie vorfand. Es dürfte eigentlich nicht schon vergessen sein, daß die sogenannten Materialschlachten des Ersten Weltkriegs auch der Ideologie vom autonomen Individuum den Todesstoß versetzt haben. Wird dies in einem Theaterspiel demonstriert, dann jaulen die Rezipienten plötzlich auf - und zeigen auf den Autor als Täter. Die zeitgenössische Wirkung der Brechtschen Werke in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren ist voller Belege dafür, daß das Publikum lieber weiter seinen Illusionen vom autonomen Individuum huldigte, statt sich auf befremdliche Weise ein wenig von den Realitäten zeigen zu lassen. Sollen diese Illusionen nun abermals die Grundlage der Diskussion bilden?

Brecht schrieb in der damaligen Zeit gegen verhängnisvolle politische Tendenzen seiner Gesellschaft an, die sich denn auch durchsetzen sollten, weil sie nicht erkannt und entsprechend nicht bekämpft wurden. Hierin liegt eine der Herausforderungen, die Brechts Werk nach wie vor bietet. Über sie sollte diskutiert werden, und da ist kaum ein Anfang gemacht.

... Ach, Jackie, erinnerst du dich, wie wir, du als Soldat und ich als Soldat, bei der Armee in Indien dienten? Ach, Jackie, singen wir gleich das Kanonenlied! Sie setzen sich beide auf den Tisch. Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter und auf den Tafeln steht:

DER KANONEN-SONG

1

John war darunter und Jim war dabei
 Und Georgie ist Sergeant geworden
 Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
 Und sie marschierte hinauf nach dem Norden.
 Soldaten wohnen
 Auf den Kanonen
 Vom Cap bis Couch Behar.
 Wenn es mal regnete
 Und es begegnete
 Ihnen 'ne neue Rasse
 'ne braune oder blasse
 Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

2

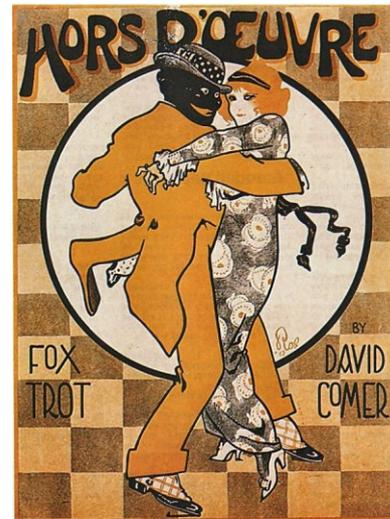
Johnny war der Whisky zu warm
 Und Jimmy hatte nie genug Decken
 Aber Georgie nahm beide beim Arm
 Und sagte: die Armee kann nicht verrecken.
 Soldaten wohnen
 Auf den Kanonen
 Vom Cap bis Couch Behar
 Wenn es mal regnete
 Und es begegnete
 Ihnen 'ne neue Rasse
 'ne braune oder blasse
 Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

3

John ist gestorben und Jim ist tot
 Und Georgie ist vermißt und verdorben
 Aber Blut ist immer noch rot
 Und für die Armee wird jetzt wieder geworben!

Indem sie sitzend mit den Füßen marschieren:

Soldaten wohnen
 Auf den Kanonen
 Vom Cap bis Couch Behar.
 Wenn es mal regnete
 Und es begegnete I
 hnen 'ne neue Rasse
 'ne braune oder blasse
 Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.



Foxtrott (1915)

FOXTROT für Klavier (for piano) In: Das Musikwerk M. Seiber

$J = 96 - 104$

Wolfgang Ruf:

"Der Song ist als Kristallisationspunkt der Bemühungen Weills um eine zeitgerechte Kunstform anzusehen, wobei freilich der Songbegriff nicht undifferenziert auf alles liedhaft Gestaltete in den Stücken ausgedehnt werden darf, sondern auf die aus Strophe und Kehrreim bestehende und musikalisch wie textlich kunstlose Gesangsform zündenden und aggressiven Charakters einzugrenzen ist. Zwar ist die Entstehungsgeschichte des Songs, genauer gesagt, der Zeitpunkt, zu dem das im Englischen inhaltlich weitgesteckte Wort unter Bedeutungsverengung und -modifikation in den deutschen Sprachgebrauch eingeht, noch ungeklärt. Doch ist unstrittig, daß der Song der Sache nach dem Umkreis des deutschen Kabarets entstammt und von vornherein mit dem Merkmal eines schauspielerisch akzentuierten, auf ein Publikum gerichteten Vortrags verknüpft ist und daß die englische Wortbildung vor dem Hintergrund eines modischen Amerikanismus die Konnotationen von Sachlichkeit, Realitätsbezogenheit, Modernität und großstädtischer Attitüde vermitteln soll. Im Song findet Weill die Qualitäten vor, die er von einer Gebrauchskunst fordert: Bühnenmäßigkeit und damit verbunden eine rhetorische Haltung, Knappheit, Pointierung, Aktualität und Engagement. Seine selbstgestellte Aufgabe ist es, den Song für eine größere musiktheatralische Form zu nutzen."

Gebrauchsmusik in der Oper.

Der "Alabama Song" von Brecht und Weill. In: Analysen, Festschrift für H. H. Eggeberecht, Wiesbaden 1984, Franz Steiner Verlag, S. 413f.

Weill: Dreigroschenoper, 1928
Nr. 7. KANONEN - SONG (Macheath - Brown)

Foxtrot-Tempo (♩ = 92)

6

M.
B.

Macheath
John war dar - un - ter und Jim war da-bei

M.
B.

und

M.
B.

11

George ist Sergeant ge - wor - den.
Doch die Ar-mee, sie fragt kol-len,wer er sei

M.
B.

und mar-

M.
B.

14

Refrain
Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -
schier-te hin-auf nachdem Nor-den. Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -

M.
B.

19

no - nen vom Cap bis Couch Be - har.
no - nen vom Cap bis Couch Be - har.

M.
B.

24

Wenn es mal reg - ne - te ih - nen he neu - e
und es be - geg - ne - te

M.
B.

29

'ne brau-ne o - der blas-se, dann machensie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar.
Ras - se, dann machensie viel - leichtdaraus ihr Beefsteak Tar - tar.

M.
B.

36

M.
B.

Bertold Brecht, "Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur *Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*", in: *Schriften zum Theater*, Frankfurt 1957, Suhrkamp, S. 19ff.: *Das moderne Theater ist das epische Theater. Folgendes Schema zeigt einige Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater**.

Dramatische Form des Theaters:
handelnd
verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion
verbraucht seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle
Erlebnis
der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt
Suggestion
die Empfindungen werden konserviert
der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt
der Mensch als bekannt vorausgesetzt
der unveränderliche Mensch
Spannung auf den Ausgang
eine Szene für die andere Wachstum
Geschehen linear
evolutionäre Zwangsläufigkeit
der Mensch als Fixum
das Denken bestimmt das Sein □ Gefühl □

Epische Form des Theaters:
erzählend
macht den Zuschauer zum Betrachter, aber
weckt seine Aktivität
erzwingt von ihm Entscheidungen
Weltbild
er wird gegenübergesetzt
Argument
werden bis zur Erkenntnis getrieben
der Zuschauer steht gegenüber, studiert
der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Gang
jede Szene für sich
Montage in Kurven
Sprünge
der Mensch als Prozeß
das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken
Ratio

* Dieses Schema zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen. So kann innerhalb eines Mitteilungsvorganges das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rationell Überredende bevorzugt werden.

Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente... Solange "Gesamtkunstwerk" bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste "verschmelzt" werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichmäßig degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisierversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden.

Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbständigkeit erhalten.

Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:

Dramatische Oper
Die Musik serviert
Musik den Text steigernd
Musik den Text behauptend
Musik illustrierend
Musik die psychische Situation malend

Epische Oper
Die Musik vermittelt
den Text auslegend
den Text voraussetzend
Stellung nehmend
das Verhalten gebend

Welche Haltung sollte der Zuschauer einnehmen in den neuen Theatern, wenn ihm die traumbefangene, passive, in das Schicksal ergebene Haltung verwehrt wurde? Er sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen

B. Brecht, zit. nach: Helmut Fahrenbach, *Brecht zur Einführung*, Hamburg 1986, S. 60).

Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen (darf man eine Speise andern anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zweck benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufigere, profane Redensarten, die ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muß dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuß an der Melodie deutlich verraten. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt usw.). Besonders beim Lied ist es wichtig, daß ,der Zeigende gezeigt wird'.

Bertold Brecht: "Anmerkungen zur Dreigroschenoper", in: B. Brecht, *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, Frankfurt 1958, S. 154ff.

Es ist ein vorzügliches Kriterium gegenüber einem Musikstück mit Text, vorzuführen, in welcher Haltung, mit welchem Gestus der Vortragende die einzelnen Partien bringen muß, höflich oder zornig, demütig oder verächtlich, zustimmend oder ablehnend, listig oder ohne Berechnung. Dabei sind die allgewöhnlichsten, vulgärsten, banalsten Gesten zu bevorzugen. So kann der politische Wert eines Musikstücks abgeschätzt werden.

Bertold Brecht, zit. nach: Hans Martin Ritter, *Die Lieder der "Hauspostille"*, Stuttgart 1978, S. 218.

DAS HOCHZEITSLIED FÜR ÄRMERE LEUTE

Bill Lawgen und Mary Syer
 Wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.
 Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
 Als sie drin standen vor dem Standesamt
 wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt
 Aber sie wußte seinen Namen nicht genau.
 Hoch!

Wissen Sie, was Ihre Frau treibt? Nein!
 Lassen Sie Ihr Lüstlingsleben sein? Nein!
 Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
 Billy Lawgen sagte neulich mir:
 Mir genügt ein kleiner Teil von ihr!
 Das Schwein. Hoch!

MAC: Ist das alles? Kärglich!
 MATTHIAS *verschluckt sich wieder*: Kärglich, das ist das
 richtige Wort, meine Herren, kärglich.
 MAC: Halt die Fresse!
 MATTHIAS: Na, ich meine nur, kein Schwung, kein Feuer
 und so was.

Polly: Meine Herren, wenn keiner etwas vortragen will, dann
 will ich selber eine Kleinigkeit zum besten geben, und
 zwar werde ich ein Mädchen nachmachen, das ich
 einmal in einer dieser kleinen Vier-Penny-Kneipen in
 Soho gesehen habe. Es war das Abwaschmädchen, und
 Sie müssen wissen, daß alles über sie lachte und daß sie
 dann die Gäste ansprach und zu ihnen solche Dinge
 sagte, wie ich sie Ihnen gleich vorsingen werde. So, das
 ist die kleine Theke, Sie müssen sie sich verdammt
 schmutzig vorstellen, hinter der sie stand morgens und
 abends. Das ist der Spüleimer und das ist der Lappen,
 mit dem sie die Gläser abwusch. Wo Sie sitzen, saßen
 die Herren, die über sie lachten. Sie können auch
 lachen, daß es genauso ist; aber wenn Sie nicht können,
 dann brauchen Sie es nicht. *Sie fängt an, scheinbar die
 Gläser abzuwaschen und vor sich hin zu babbeln.* Jetzt
 sagt zum Beispiel einer von Ihnen, *auf Walter deutend*
 Sie: Na, wann kommt denn dein Schiff, Jena?

WALTER: Na, wann kommt denn dein Schiff, Jenny?
 Polly: Und ein anderer sagt, zum Beispiel Sie: Wäschst du
 immer noch die Gläser auf, du Jenny, die Seeräuberbraut?
 MATTHIAS: Wäschst du immer noch die Gläser auf, du
 Jenny, die Seeräuberbraut?
 Polly: So, und jetzt fange ich an.
 Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert.
 An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter und
 auf den Tafeln steht:

DIE SEERÄUBER-JENNY

1

Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen
 Und ich mache das Bett für jeden.
 Und Sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich
 schnell
 Und sehen Sie meine Lumpen und dies lumpige Hotel
 Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden.
 Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen
 Und man fragt: Was ist das für ein Geschrei?
 Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern
 Und man sagt: Was lächelt die dabei?
 Und ein Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird liegen am Kai.

2

Und man sagt: Geh, wisch deine Gläser, mein Kind
 Und man reicht mir den Penny hin.
 Und der Penny wird genommen und das Bett wird gemacht.
 (Es wird keiner mehr drin schlafen in dieser Nacht)
 Und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin.
 Denn an diesem Abend wird ein Getös sein am Hafen
 Und man fragt: Was ist das für ein Getös?
 Und man wird mich stehen sehen hinterm Fenster
 Und man sagt: Was lächelt die so bös?
 Und das Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird beschießen die Stadt.

3

Meine Herren, da wird wohl ihr Lachen aufhören
 Denn die Mauern werden fallen hin
 Und die Stadt wird gemacht dem Erdboden gleich
 Nur ein lumpiges Hotel wird verschont von jedem Streich
 Und man fragt: Wer wohnt Besonderer darin?
 Und in dieser Nacht wird ein Geschrei um das Hotel sein
 Und man fragt: Warum wird das Hotel verschont?
 Und man wird mich sehen treten aus der Tür gen Morgen
 Und man sagt: Die hat darin gewohnt?
 Und das Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird beflaggen den Mast.

4

Und es werden kommen hundert gen Mittag an Land
 Und werden in den Schatten treten
 Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür
 Und legen ihn in Ketten und bringen vor mir
 Und fragen: Welchen sollen wir töten?
 Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen
 Wenn man fragt, wer wohl sterben muß.
 Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!
 Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!
 Und das Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird entschwinden mit mir.

MATTHIAS: Sehr nett, ulkig, was? Wie die das so hinlegt,
 die gnädige Frau!

MAC: Was heißt das, nett? Das ist doch nicht nett, du Idiot!



Das ist doch
 Kunst und
 nicht nett. Das
 hast du
 großartig
 gemacht,
 Polly. Aber vor
 solchen
 Dreckhaufen,
 entschuldigen
 Sie,
 Hochwürden,
 hat das ja gar
 keinen Zweck.
Leise zu Polly:
 Übrigens, ich
 mag das gar
 nicht bei dir,
 diese
 Verstellerei,
 laß das
 gefälligst in
 Zukunft.

Kurt Weill: Die Dreigroschenoper:

Nr. 6. SEERÄUBERJENNY

(Polly)
Polly

Allegretto (♩ = 92)

Meine Herrn heut seh'n Sie mich Glä - ser auf-wa-schen und ich
Man sagt, „Geh wisch dei - ne Glä - ser mein' Kind!“ und man

ma - che das Bett für je - den und Sie ge - ben mir ei - nen Pen - ny und ich be -
reicht mir den Pen - ny lit, und der Pen - ny wird ge - nom - men und das

dan - ke mich schnell und Sie so - hen mei - ne Lum - pi - go Ho - tel und Sie
Bett wird ge - macht, es wird kei - ner mehr drin woh - nen in die - ser Nacht und sie

wis - sen nicht mit wem Sie re - den, wis - sen nicht mit wem Sie re - den.
wis - sen im - mer noch nicht, wer ich bin, und sie wis - sen im - mer noch nicht, wer ich bin.

A - ber ei - nes A - bernds wirt ein Ge - schrei sein am Ha - fen und man fragt: „Was ist das für ein Ge -
A - ber ei - nes A - bernds wirt ein Ge - tös sein am Ha - fen und man fragt: „Was ist das für ein Ge -

Und man wird mich lä - cheln sein beim mein Glä - ser, „Was lä - chelt die da -
Und man wird mich ste - hen beim mein Fen - ster, und man sagt: „Was lä - chelt die so

Breit
Und ein Schiff mit acht Se - geln und mit fünf - zig Ka - no - nen wird lie - gen am Kai.
Und das Schiff mit acht Se - geln und mit fünf - zig Ka - no - nen wird lie - gen am Kai.

Meno mosso (wie ein langsamer Marsch)
Und es wer - den kom - men fünf - dert gen Mit - tag an Land und

wer - den In den Schat - ten tre - ten und fan - gen ei - nen Jäg - li - chen vor Jäg - li - cher Für und

Richard Wagner: Der Fliegende Holländer, aus der Senta-Ballade (1843)

Doch kann dem blei - chen Man - ne Er - lö - sung ein - sters noch wer - den,
 fänd er ein Weib, das bis in den Tod ge - treu ihm auf Er - den.

Ach! wann wirst du, blet-cher See - mann, es fin - den? Be - tet zum

Tempo I
 Gegen das Ende der Strophe kehrt Senta sich gegen das Bild. Die Mädchen hören teilnahmvoll zu. Mary hat augenbrotz zu spinnen.

Himmel, daß bald ein Weib Treue ihm halt!

Bei bü - sem Wind und Sturmeswüt umseg - len wollt er

erst ein Kap, er flucht und schwur mit to - lem Mut: in

lo - gen in Ket - ten und brin - gen vor mir und fra - gen: Weib - chen sol - len wir

Und fra - gen: Weibchen sol - len wir tö - ten? ryl. Und an di - sem Mit - tag wird es

still sein am Ha - len, wenn man fragt, wer wohl ster - ben muß, Und dann

(frei gesprochen)
 „Alle!“ Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich (pp) Kopp - lat
 wer - den sie mich sa - gen lö - ren:

Breit
 Schiff mit acht Se - gehn und mit fünf - zig Ka - no - nen wird ent - schwin - den mit mir.

Zu Wagners „Der fliegende Holländer“:

Während eines Sturmes landet ein unbekannter Segler an der norwegischen Küste. Verzweifelt betritt der Kapitän, der Fliegende Holländer, das Land. Er weiß, daß er auch hier Fremder bleiben wird und seinem Fluch nicht entrinnen kann: Rastlos muß er - den einst maßloser Tatendrang trieb, Widerstände der Natur zu überwinden - seit Jahrhunderten alle Meere befahren. Er findet nicht, was ihn davon befreien könnte, nicht die Liebe einer Frau, nicht den Tod.

Die Begegnung mit dem norwegischen Reeder Daland und das Wissen um dessen Tochter Senta rufen in ihm alte vergessene Hoffnung auf Erlösung durch Liebe wach. Senta ihrerseits fühlt sich von der Intoleranz ihrer Umwelt attackiert, da sie nicht im kleinen Glück von Geld und Hausstand aufgeht. Im Fliegenden Holländer nimmt ihre Sehnsucht Gestalt an. Im Anspruch, den dieser stellt, ist ihr versprochen, was ihre Umwelt nicht halten kann.

Romantische Liebesgeschichten waren des Textdichters und Komponisten Richard Wagner bevorzugtes Thema. Fast selbstverständlich fanden sie ein böses, ein tödliches Ende. Aber darum mußten sie - in Wagners Interpretationen - nicht weniger "schön" sein, denn der Tod bedeutete in seinen Opern und Musikdramen nicht absolutes Ende und Abschied für ewig, sondern - in echt romantischer Verklärung - geradewegs das Gegenteil: Sinnliche Leidenschaft wandelt sich durch die Kraft der Liebenden in eine unirdische, jenseitige und damit unauflösliche, selige Vereinigung. Eine besondere Rolle fällt dabei der Frau zu. Sie, der im bürgerlichen Leben eine eher dienende Funktion, dem Manne untertane Position zugeteilt wurde, sie erweist sich als die Stärkere, wenn es gilt, die Liebe zu schützen, zu verteidigen und auf ihre höchste Stufe zu erheben - damit erlöst sie gleichzeitig den Mann vom Fluch seines rastlosen, irdischen Daseins. Der Begriff vom "Erlösungsdrama" ist Wagners Werken immanent.

Wagner hat die Sage vom "fliegenden Holländer", der den Fluch des "ewigen Lebens" selber heraufbeschworen hat und nur durch eine Frau erlöst werden kann, die ihm "treu bis in den Tod" ist, durch eine Schrift Heinrich Heines kennengelernt. Eine äußerst stürmische Meeresfahrt ließ ihn diesen Fluch quasi körperlich nachempfinden, und er entwarf den Plan zu der romantischen Oper "Der fliegende Holländer", dessen Ausführung er dann nicht mehr lange hinauszögerte. Mit dieser Oper hat Wagner den ersten entscheidenden Schritt zum Musikdrama, zum Erlösungsdrama getan. (Uraufführung 1843 in Dresden)

Was die Oper von allen Jugendwerken des Tondichters unterscheidet, ist ... die Einführung der großen einheitlichen Form und des Leitmotivs ... Es überrascht daher nicht, daß Wagner auch später den "Fliegenden Holländer" als die früheste seiner für Bayreuth würdigen Opern einstuft.

"Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des Fliegenden Holländers schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akt entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: Es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand. Und als ich die fertige Arbeit beitieln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine dramatische Ballade zu nennen." (Richard Wagner)

Wagner selbst deutete den Holländer als modernen Odysseus: "Am Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasverus, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrt Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert." Wolf Biermann gastierte mit einem Brecht-Liederabend in der Aula der Bonner Universität

Zu Brechts „Jacob Apfelböck“:

Ballade der verratenen Ideale (Kölnische Rundschau 20. 11. 1998)

Von Bernward Althoff

Bonn. Ach, er kann manchmal so sentimental sein, der "preußische Ikarus", dessen Flügel ansonsten ja von Schraubzwingen und nicht von Wachs zusammengehalten werden. Ja, Wolf Biermann schämt sich der Gefühle nicht, wenn er auf den "Meister" zu sprechen kommt, auf Bertolt Brecht. Und wenn er merkt, daß er in die gefährliche Nähe der Heiligenverehrung gerät (er, der erklärte Nichtgläubige), dann läßt er flugs einen Schuß Selbstironie einfließen, nimmt sich in Selbstzucht, will bewußt "mißverstanden werden."

Wolf Biermann darf sich solch Sentiment erlauben, da er längst vom Brechtschen Famulus (im Geiste) am Berliner Ensemble zum "Meister" gereift ist und seine eigenen - stahlharten - Poesie an die Gedichte Bertolt Brechts reihen darf, ohne des Epigonalen bezichtigt zu werden.

So stellte der große Dichter und Liedermacher bei seinem Brecht-Abend am Mittwoch in der Aula der Bonner Universität auch jedem Poem des in diesem Jahr zum "poeta laureatus" stilisierten Bert Brecht ein eigenes hinzu. Auf Brechts frühe schauerlich-schöne Moritat vom Jakob Apfelböck" folgte Biermanns "Ballade vom Mann" (1963), das Lied "In den finsternen Zeiten" aus Brechts Svendborger Exiljahren "doppelte" Biermann mit seinem Lied "Wenn ich Euch nun hin und wider bittere Ballade brülle," eine Abrechnung mit den Mächtigen der DDR, die Biermann verfaßte, als er bereits von der SED in Acht und Bann gelegt worden war. Das ist es ja, was Wolf Biermann selbst neun Jahre nach dem Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus auch heute noch mit Bitternis erfüllt und was ihn auch an Bert Brecht schmiedet: der gemeinsam empfundene Verrat an den (kommunistischen) Idealen, den die einstmalig real existierende DDR zu verantworten hat. Und das am eigenen Leibe erfahrene Unrecht macht Wolf Biermann zum glaubwürdigen Interpreten des exilierten Dichters Bert Brecht, der von außen an den deutschen Verhältnissen litt und für die Untätigkeit seiner Generation die "Nachgeborenen" schon mal vorab um Vergebung bat: " . . . Ihr aber, wenn es so weit sein wird/Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist/Gedenkt unser/Mit Nachsicht."

Dieses berühmte Gedicht von Bert Brecht wählte Biermann zum Leitmotiv seines Liederabends und antwortete dem toten Dichter mit seinem "Brecht, Deine Nachgeborenen/von Zeit zu Zeit suchen sie/mich heim." "Nachgestorbene Vorgestorbene" nennt Biermann seine Generation, "voller Nachsicht - ja, nur mit sich selber!" Sich selbst rechnet er auch dazu und schließt resigniert: "Ausgetrocknet hänge ich in den Saiten meiner Gitarre und habe keine Stimme mehr und kein Gesicht!"

Na ja, Papier ist geduldig, denn Wolf Biermann hat noch ein Gesicht (grau der Schnauz und grau die Haare), und seine Stimme durchdringt immer noch mühelos die größten Säle, vor allem wenn er seinen "Meister" gegen alle in Schutz nimmt: den Weiberhelden Brecht gegen "die Emanzen" oder den "genialen Plagiaten" Brecht gegen die Literaturkritiker - "right or wrong, it's my Brecht!"

LK 13/I Musik**2. Klausur****26. 11. 1998****Thema: Analyse und Interpretation: Brecht/Weill: Zu Potsdam unter den Eichen (1927/1929)****Aufgaben:**

1. Kennzeichne kurz die Strategie der Textvorlage. Welche Strophen gehören inhaltlich zusammen?
2. Verschaffe Dir einen Überblick über den formalen Ablauf (Buchstabenschema) der Weillschen Vertonung. (Beschränke Dich zunächst ganz auf die Klavierfassung von 1971!)
3. Beschreibe den Gesamtgestus der einzelnen Teile und die Detailgesten in ihrem Verhältnis zur Textaussage bzw. zur Aussageabsicht des Komponisten. Lasse dabei zunächst einmal die Interpretation der Sängerin nach Möglichkeit außer acht.
4. Welche Akzente setzt die Sängerin?
5. Reflektiere die musikalische Strategie Weills und berücksichtige dabei auch die Formanlage. In welcher Weise realisiert Weill sein Konzept einer gestischen Musik?
6. (evtl.) Charakterisiere kurz die Strategie der Orchesterfassung von Krttschil. Was ändert sich in der Rezeption?

Arbeitsmaterial:

- Notentext

- Cassette:

1. *Gisela May, Klavierfassung, Bergen-Festival 1971*
2. *Üb immer Treu und Redlichkeit (MIDI)*
3. *Gisela May, Orchesterfassung von Henry Krttschil, 1968*

Zeit:

5 Stunden

Brechts Gedicht

*Zu Potsdam unter den Eichen
im hellen Mittag ein Zug,
vorn eine Trommel und hinten eine Fahn,
in der Mitte einen Sarg man trug.*

*Zu Potsdam unter den Eichen,
im hundertjährigen Staub,
da trugen sechs einen Sarg
mit Helm und Eichenlaub.*

*Und auf dem Sarge mit Mennigerot
da war geschrieben ein Reim,
die Buchstaben sahen häßlich aus:
"Jedem Krieger sein Heim!"*

*Das war zum Angedenken
an manchen toten Mann,
geboren in der Heimat,
gefallen am Chemin des Dames.*

*Gekrochen einst mit Herz und Hand
dem Vaterland auf den Leim,
belohnt mit dem Sarge vom Vaterland:
Jedem Krieger sein Heim!*

*So zogen sie durch Potsdam
für den Mann am Chemin des Dames,
da kam die grüne Polizei
und haute sie zusamm.*



Potsdam, Lange Brücke, 1. August 1926

Antikriegsdemonstration des Roten-Frontkämpfer-Bundes, die den Anlaß zu Brechts und Weills Stück bildete. In der Bildmitte der Sarg mit der Aufschrift *Jedem Krieger sein eigen Heim!*

Hilfen:

Am 1. August 1926 fand in Potsdam eine genehmigte Antikriegsdemonstration des Roten Frontkämpferbundes mit 6000 - 7000 Teilnehmern statt. Sie verlief friedlich bis auf einen Zwischenfall, der im Polizeibericht so beschrieben wird: *Das Verbot des Mitführens des Sarges, der mit den Aufschriften "Jedem Krieger sein eigenes Heim" und "Des Vaterlandes Dank ist Euch gewiß" versehen war, wurde aber unbeachtet gelassen und es mußte daher auf dem Alten Markt hiergegen eingeschritten werden. Da die Kommunisten sich der Wegnahme des Sarges widersetzen und den einschreitenden Beamten Widerstand leisteten, konnte nur unter Anwendung des Gummiknüppels und unter Androhung des Gebrauchs der Schußwaffe die Wegnahme des Sarges und die Sistierung (=Festnahme) einiger Täter erfolgen. Bei dem Einschreiten mit dem Gummiknüppel sind etwa 200 Kommunisten verletzt worden.* Nach Zeitungsberichten hatten auf dem Sarg ein *Artilleriehelm* bzw. Kampfwaffen und Kriegsauszeichnungen gelegen. Die Sargaufschrift war eine provozierend sarkastische Anspielung auf das Versprechen der Obersten Heeresleitung, den Soldaten nach Kriegsende Grund und Boden zuzuteilen sowie auf die Benutzung dieser Parole als Durchhalteappell durch Hindenburg im Jahre 1917.

Brechts Gedicht zu diesem Ereignis erschien im August 1927 in der kommunistischen satirischen Zeitschrift *Der Knüttel* unter dem Titel *Die Ballade vom Kriegerheim*. Das Gedicht erzählt das Geschehen im Moritatenton. (Eine Moritat ist eine ‚heruntergekommene‘ Ballade). Davon zeugen hilflose Formulierungen (*geboren in der Heimat...*), umgangssprachliche Wendungen (*gekrochen... auf den Leim, und haute sie zusamm*) sowie verschlissene Floskeln (*mit Herz und Hand, nach dem bekannten Lied: Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand, dem Vaterland zu leben...*).

Weill vertonte Brechts Gedicht im Jahre 1929. In der Version der Uraufführung seines *Berliner Requiems* (1929) fungierte *Zu Potsdam unter den Eichen* (in der – verschollenen - instrumentierten Fassung) als Finale. Nach der Uraufführung gab Weill den Song in der vorliegenden Form für Gesang und Klavier als Teil des *Weill Song-Albums* heraus. In der späteren Version des *Berliner Requiems* fehlt der Song wieder.

Chemin des Dames: Ein Höhenrücken in Nordfrankreich, der von April 1917 bis Oktober 1918 schwer und verlustreich umkämpft war

Bert Brecht/ Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

P

Zu Potsdam unter den Ei - chen im hel - len Mit - tag ein Zug, vorn eine Trommel und

p

Glocken *pp*

8

10 *p*

hin - ten ei - ne Fahn, in der Mit - te ei - nen Sarg man trug. Zu Pots - dam un - ter den Ei - chen, im

13

15

hun - dert - jäh - ri - gen Staub, da tru - gen sech - se ei - nen Sarg mit

17

20

Helm und Ei - chen - laub. Und auf dem Sar - ge mit Mennige - rot, da war geschrieben ein Reim, die

Glocken

23

25

Buch - sta - ben sa - hen häß - lich aus: >Je - dem Krie - ger sein Heim! Je - dem Krie - ger sein Heim!< Das

29

30

war zum An - ge - den - ken an man - chen to - ten Mann, ge - bo - ren in der

34 Hei - mat, ge - fal - len am Chemin des Dames. *mf* Ge - kro - chen einst mit Herz und Hand dem Va - terland auf den Leim, be -

35 40

41 lohnt mit dem Sar - ge vom Va - ter - land: Je - dem Krie - ger sein Heim! So zo - gen sie durch Potsdam für den

45

47 Mann am Chemins des Dames, da kam die grü - ne Po - li - zei und hau - te sie zu - samm.

50

Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche

Üb - im - mer Treu und Red - lich - keit bis an dein küh - les Grab und wei - che kei - nen Fin - ger breit von Got - tes We - gen ab.

Lösungsskizze / Bewertungsbogen LK13/I – 2. Klausur – 26. 11. 98

<p>1. Brecht beschreibt in den ersten drei Strophen penibel-umständlich (die 2. Strophe beginnt wie die erste) den traurigen Zug. Wie in der Moritat üblich, werden die äußeren "Daten", hier die militärischen Requisiten und Symbole, aufgezählt. Die folgenden beiden Strophen (4 und 5) reflektieren das Geschehen, erläutern den Hintergrund und laufen, immer mehr geladen mit Entrüstung über den Mißbrauch von Treue und Vaterlandsliebe und das Verheizen von Soldaten im Krieg, noch einmal auf den zentralen Satz "Jedem Krieger sein Heim!" zu, der nun ungeheuer zynisch klingt: Gekämpft hat der Krieger für die "Heimat". Das "Heim", das er dabei als "toter Mann" erringt, ist der "Sarg". Die letzte Strophe knüpft an die Erzählung der ersten 3 Strophen an und führt sie fort („da kam die grüne Polizei ...“), schlägt dabei aber plötzlich und unerwartet brutal zu: „... und haute sie zusamm“. Nach diesem „Hammer bricht das Gedicht abrupt ab. Das ganze Gedicht läuft auf diese Schlußzeile zu. Die wachsende Erregungskurve – die Beruhigung zu Beginn der letzten Strophe ist nur ein ablenkendes, den ‚Überfall‘ inszenierendes Manöver - zeigt sich auch im Kürzerwerden der Einheiten (3 Strophen – 2 Strophen – 1 Strophe).</p>	<p>- - -</p>	
<p>2. Die formale Anlage der Weillschen Vertonung besteht aus einem (stropheweise erfolgenden) Wechsel zweier unterschiedlicher „Gesten“: A B A' B' A' B1. Diese Form steht quer zur Brechtschen Konzeption (3 + 2 + 1) Der bei Brecht erst allmählich deutlich werdende höhnisch-provokative Ton, wird bei Weill in der Diskrepanz zwischen A und B schon von Anfang an gesetzt. Durch die andersartige Gruppierung und die harten Schnitte ergeben sich weitere Diskrepanzen, z. B. in der 2, Str. (s. u.).</p>	<p> </p>	
<p>3. Die 1. Strophe (A) ist ein Trauermarsch: Der punktierter Marschrhythmus mit monoton repetierten Mollakkorden (f-Moll) im p, die tiefe Lage der Singstimme, die tiefen Glockentöne (12x = Mittag) im Baß und die trichordisch-leiernden beiden ersten Phrasen der Gesangsstimme (f-es-c), die man auch als Glockenmelodie auffassen kann, suggerieren einen Leichenzug und treffen damit genau die Kernbegriffe der 1. Strophe (<i>Zug, Trommel, Sarg</i>). Die bald auftretenden Dissonanzreibungen in der Begleitung (T.4,5,7,9) und die enge, in Sequenzen abwärtsgleitende Mollmelodie der Singstimme geben dem Grundgestus des Trauermarsches einen besonders kläglichen Anstrich.</p>	<p> - </p>	
<p>Obwohl sich am Inhalt und am Duktus des Textes in der 2. Strophe nichts ändert - die erste Zeile entspricht wörtlich der 1. Strophe - vertont Weill sie mit einer anderen Musik. Der Moll-Durwechsel, die schnell nachschlagenden Akkorde und die höhere Lage der Singstimme erzeugen einen fast unbeschwert-fröhlichen „Marschton“, der zu einem Trauerzug nicht passen will. Weill setzt in dieser Strophe vor allem auf Diskrepanz, nicht nur zur 1. Strophe, sondern auch innerhalb der 2. Strophe: Die Musik spiegelt, in chiasmischer Verdrehung, melodisch und harmonisch den zentralen Widerspruch innerhalb des Textes: Der <i>Sarg</i> und die <i>häßlichen Buchstaben</i> (Mennigerot = Blutfarbe) werden mit der zackig-frivolen Marschmusik (in Dur!), die Heldensymbole <i>Helm und Eichenlaub</i> mit der gefühligen Molltrübung kombiniert. Die Musik verhöhnt die (vordergründige) Textaussage. Weill fixiert im B-Teil (wie Brechts Gedicht insgesamt) den Moritatenton: - Einfache Liedmelodik mit 4 korrespondierenden (wiederholten bzw. sequenzierten) 2-Taktphrasen (8-taktige Periode) - Einfache Hm-ta-Begleitung. Der Moritatenton wird aber nicht einfach imitiert. Abgesehen von seiner Veränderung in Richtung Marsch, wird er zusätzlich in zweifache Richtung verfremdet: - In Richtung „Barbarismus“: Der übliche I-V-Wechsel entfällt hier zunächst. Stattdessen besteht der Baß aus der starren Repetition einer Stufe (Töne b und f des B-Dur-Dreiklangs). Die nachschlagenden Akkorde der rechten Hand, fügen später aber andere, mit dieser Grundfläche dissonierende Akkorde hinzu (c-Moll, Dv9-). - In Richtung des romantischen Empfindungsstons: Die Alterationen in der Melodie (<i>T. 17 ges, as</i>) erinnern an plötzliche Mollwendungen bei Schubert, suggerieren Schmerz und Trauer. Am Schluß steht statt Dur Moll (b-Moll)</p>	<p> - - - - -</p>	
<p>Die 3. Strophe entspricht weitgehend der 1., steht allerdings – abgesehen von den Glockentönen - eine Quarte höher (b-Moll). Einen besonderen Akzent erhält die im Gedicht zentrale – genau in der Gedichtmitte plazierte - Schlußzeile: „Jedem Krieger sein Heim!“, und zwar durch die Wiederholung, durch die "Exclamatio"-Figur (b - ges'), die weiche phrygische Wendung (fes' - es') und die "schwebende" Begleitung (Sextakkord, die tiefen Glockentöne fallen weg). Der übertrieben weinerliche Ton verweist schon auf den Sarkasmus der Wiederholung dieses Textes in der 5. Strophe.</p>	<p>- </p>	
<p>Die 4. Strophe entspricht weitgehend der 2., steht aber ebenfalls eine Quarte höher (Es-Dur). Wieder entsteht – nach dem harten Schnitt - eine groteske Diskrepanz zwischen Musik und Text. In der letzten Zeile, punktgenau zum Wort <i>gefallen</i>, erfolgt ein filmartiger harter Schnitt: der hemdsärmeligen Soldateska wird die Maske vom Gesicht gerissen.</p>	<p>- - </p>	
<p>Die 5. Strophe entspricht die in der Singstimme anfangs der 1. bzw. 3. Str. , sie steht noch einen Ton höher (c-Moll). Die Begleitung ist allerdings stark verändert: An die Stelle der Glockentöne treten durch Pausen getrennte und brutal repetierte Akkordschläge (Barbarismus, c-Moll, teilweise mit Dissonanzanreicherung), die den im Text angeschlagenen Ton aggressiver Anklage verstärken. Den Gipfel des Hohns erreichen Brecht und Weill am Schluß der Strophe. Weill verwendet hier (T. 41-44) eine chromatisierte, "romantische" Sprache mit Quintfall-Sequenz, stockenden Septakkorden (die einen Mitleid heischenden, seufzenden Ton karikieren) und weichem Quartvorhalt am Schluß. Angesichts der Gleichung <i>Heim = Sarg</i> erscheint die Gefühligkeit falsch und fratzenhaft. Die Stelle ist auch deshalb so wirkungsvoll, weil sie im Kontrast zum</p>	<p>- - </p>	

<p>Strophenbeginn steht.</p>		
<p>Die 6. Strophe markiert den Moritaten der B-Teile am deutlichsten, vor allem in dem nun klaren I-V-Wechsel der Begleitung. Im Gegensatz zu allen bisherigen Strophen wird der angeschlagene ‚lustige Ton‘ ohne Störung bis zum Schluß durchgehalten. Gerade dadurch entsteht eine quälende Diskrepanz zur letzten Zeile (<i>und haute sie zusamm</i>). Weill hat eine weitere geniale Idee: er zitiert in der letzten Strophe in der Begleitung das Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche, das damals sehr bekannte Volkslied „Üb immer Treu und Redlichkeit“. Die höhnisch-sarkastische Konfrontation von "bravem Mann" - der im Gedicht als "toter Mann" erscheint - und „zusammenhauender“ Polizei trifft den bitteren Kern des Gedichts und wird zu einer deutlich politischen Aussage (vergleichbar der des <i>Kanonensongs</i> in der <i>Dreigroschenoper</i>). Das Zitat des treubiederer Liedes errichtet die Fassade des satten, selbstzufriedenen Bürgertums. Die Kombination mit dem schmissigen Marsch macht die unselige Koalition zwischen Bürgertum und Militarismus sichtbar, wie sie auch in der Bildenden Kunst der Zeit oft dargestellt worden ist, z. B. in <i>Stützen der Gesellschaft</i> von George Grosz aus dem Jahre 1926. Weill schließt mit einer kurz abgerissenen, jazzartig-bissigen Schlußpointe.</p>	<p>- - -</p>	
<p>4. Gisela May unterstreicht diesen Schluß (<i>und haute sie zusamm</i>), indem sie die festen Tonhöhen verläßt und in einen anklagend-schreienden Sprechtönen fällt, der konträr zum ‚lustigen‘ Ton der Musik steht. Das ist ganz im Sinne von Brecht und Weill, denn auch der Sänger soll sich an der "Trennung der Elemente" beteiligen und sich auf seine Weise selbständig zum Text und zur Musik verhalten. Gisela May macht viele Details, auch die ‚gefühlig-suggestiven‘ Eskapaden der Komposition zwar mit, bleibt dabei aber immer auf Distanz. So klingt die 1. Str. bei ihr zwar fahl und dunkel, weist aber durch die schneidend-kalte Artikulation zugleich jede Einfühlung ab. Den musikalischen Schnitt zur 2. Strophe verstärkt sie durch den abrupten Wechsel zu einem übertrieben aggressiven Vortrag. Insgesamt nimmt sie eine protestierend-anklagende Haltung ein, gelegentliche Gefühligkeit wirkt falsch und höhnisch.</p>	<p> -</p>	
<p>5. Der Brechtschen und Weillschen Theorie nach soll die Musik nicht im Sinne des romantischen Kunstliedes oder des romantischen "Gesamtkunstwerks" mit dem Text verschmelzen, ihn nicht verdoppeln und illustrieren, sondern - nach dem Prinzip der Trennung der Elemente - sich auf selbständige Weise zu ihm verhalten. Diese Theorie ist aber zu pointiert, als daß sie die Wirklichkeit voll erfassen könnte. In Weills Vertonung finden wir beides, das Verdoppeln und den eigenen Kommentar, die Illustration und die selbständige Haltung. Die komplexe Anlage der Komposition zeigt, wie weit der Text bei Weill einerseits gestisch eindeutig fixiert und andererseits nuancenreich interpretiert wird. Weill entscheidet sich für ein Wechselbad von Suggestion und Verfremdung. Indem er in der 2. Strophe den Hörer überraschend mit dem zackigen Militärton konfrontiert, der so gar nicht zum Text paßt, will er Distanz zum Dargestellten erzeugen, kritisches Denken provozieren. Die organische Einheit der Form, ihre Entwicklung aus einem Erfindungskern, wird bei Weill - wie bei Brecht - ersetzt durch die Montage, das Zusammen- bzw. Nebeneinandersetzen heterogener Teile. Daß - entgegen der "reinen Lehre" - das organische Prinzip nicht ganz verdrängt ist, wurde schon an einigen Strukturbezügen deutlich und wird auch bestätigt durch das Weillsche Verfahren selbst (Aufbau einer Suggestion - Störung der Suggestion bzw. Ersetzen durch eine kontrastierende Suggestion), das ja Einfühlung, wenn auch wechselnde, voraussetzt. Sogar eine motivische Verklammerung der A- und B-Teile ist angedeutet in den identischen drei ersten Tönen. Eine (nicht weiter modifizierte) Gesamtanlage A B A B A B träge zwar den im Gedicht angelegten Widerspruch zwischen Glorifizierung des Heldentums und schäbiger Wirklichkeit des Soldaten, zwischen pathetischen Formeln und zynischem Handeln des Staates, nicht aber die Zuspitzung auf den Schluß. Weill transponiert deshalb die Strophenpaare jeweils nach oben und erreicht so eine durchgehende Steigerung. Das Überfallartige des Brechtschen Schlusses kann er aber dadurch nicht auffangen. Die Schlußpointe erreicht er durch das Zitat des der „Üb immer Treu und Redlichkeit“-Melodie.</p>	<p> - </p>	
<p>6. Die Instrumentation stellt ein weiteres selbständiges Moment dar. Sie verstärkt und übersteigert, indem sie z. B. die Trommel und die sonstigen Militärmusikinstrumente naturalistisch präsentiert oder die Akkordschläge durch die Kombination von Trompeten, Trommelwirbel und Pauke brutalisiert. Sie verfremdet aber auch und widerspricht, indem sie z. B. die Glockentöne durch die Posaune spielen läßt oder die romantische Stelle am Ende der 5. Strophe den Trompeten zuteilt. So gehen insgesamt in der instrumentierten Fassung die „romantisch-suggestiven“ Elemente ziemlich unter.</p>		
<p>Darstellung</p>	<p>5,5</p>	
<p>Punkte</p>	<p>47</p>	
<p>Prozente</p>	<p>100</p>	

Essener Theater- und Kunstverhältnisse

(1927)

Für die neue Theater Saison ist als Regisseur für das Schauspiel der Jude Dr. Kerb engagiert worden.

Der Opernregisseur Dr. Hezel ist ebenfalls Jude. Ob der Intendant Fuchs, dessen eigentlicher Name Lischka ist, Jude ist, mag dahingestellt sein. Frau Fuchs-Lischka ist sicherlich jüdischer Abstammung. Unter solchen Umständen ist es nicht verwunderlich, daß sowohl in der Oper, wie im Schauspielhaus das Theater eine solche Anzahl jüdischer Kräfte hat, wie es weder dem Prozentsatz der Juden in Essen, noch im Reiche entspricht, während hunderte deutscher bester Kräfte stellenlos sind.

Der neue Schauspielregisseur Dr. Kerb ist im Theaterleben bekannt als Typ des jüdischen übernerbösen Menschen, der in seinen früheren Stellungen, in Freiburg und Berlin, das Personal überanstrengt, zernervt und mit allen sich verachtet hat.

Das Judentum ist nicht nur Rassen- und Religionsgemeinschaft, sondern vor allem Erwerbs-Gemeinschaft, welche jeden verpflichtet, allen Vorteil möglichst der eigenen Gemeinschaft zuzuwenden. Schon jetzt hört man, daß der jüdische Opernregisseur fünf Opern der jüdischen Komponisten Schreder, Weil angenommen hat. Wenn jetzt auch das Schauspiel in jüdische Hände kommt, so würden die städtischen Bühnen mit den Stücken der jüdischen Abstammlinge und jüdisch Verheirateten, wie Zuckmeyer, Mann, geradezu überschwemmt werden. Obendrein soll sich Dr. Kerb völlig freie Hand in Sachen des Engagements von Kräften ausbedungen haben. Als Zugstück für die Bühnen ist ein Schlager ausgedacht — eine Ruhrrevue — großer Theaterspektakel mit Ausstattung, Gesang und Tanz — genannt „Die große Ruhrrevue“. Von wem der Gedanke ausgeht, erscheint unklar. Zur Ausführung sind aber von den Hintermännern des Planes die zwei Juden Brecht und Weil vorgeschoben, welche schon fest von der Stadt engagiert sind. Brecht (der eigentlich Baruch heißen soll) ist Verfasser wertloser, defakender perverter Schauspiele (Trommel in der Nacht, Daal und Mann ist Mann) die trotz aller Judenreklame außerhalb Berlins nicht ziehen. Weil ist kleiner gekraupfter Operettenverfertiger.

Diese zwei Juden sollen jetzt die „große Kunst“ von Berlin nach Essen bringen

Die Berliner Judenblätter werden eine große Reklame machen und man wird die Stimmen der großen Presse als Beweis bei der Stadtverwaltung benutzen. In Wirklichkeit steht die Kunst an der Ruhr höher als die Berliner. Ihre Sensationen, Revue-schlager, Parodien und Judenstücke haben wir nicht nötig.

Nach persönlichen Informationen soll das Verhältnis zwischen Schulz-Dornburg und dem Schauspielregisseur Hirsch, Sann Lers und jetzt Dr. Kerb ganz einseitig auf dem impertinenten Auftreten Kerbs basieren. Schulz-Dornburg wird von Kerb stets völlig an die Wand gedrückt und schweigt zu allen Schwadronaden. Kerb hat zu dem hiesigen fest engagierten Personal schon etwa 10 Schauspieler und Schauspielerinnen aus Berlin mitgebracht, womit einige Fächer doppelt und dreifach besetzt sind; wie wir hören, sind diese 10 Köpfe fast sämtlich Juden, Halbjuden oder jüdisch verheiratet. Der letzte nichtjüdische Regisseur am Essener Theater, der Dramaturg Dr. Baumgardt, ist entlassen worden.

Für die Violinklassen verhandelt die Leitung der neuen Tanzschule (Folkwangschule) zur Zeit mit dem Essener jüdischen Konzertmeister Rosmann. Dieser stellt für seine nebenberufliche Tätigkeit eine Sagenforderung von 15 000 Mark, die kaum abgelehnt wird, weil die jüdische Clique Schulz-Dornburg drängt.

Als Leiter der Klavierklassen wird verhandelt mit dem Pianister Zuckmeyer, jetzt Musiklehrer der Schule am Meer auf Juist. Zuckmeyer ist der Bruder des Autors vom „Fröhlichen Weinberg“ und Jude.

So ist die Kunst Essens in Gefahr, völlig zu verjuden.

Kurt Weill: "Liebeslied" (aus der "Dreigroschenoper", Nr. 8, 1928)

Molto tranquillo (♩ = 66)

Macheath (gesprochen) Polly (gesprochen)

espr.

Siehst du den Mond ü-ber So-ho? Ich seh ihn, Lieber. Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter?

Macheath Polly

Ich fühl es, Gelieb-te. Wo du hin - gehst, will ich auch hin-geh-n. Und wo du bleibst,

12 Boston-Tempo (♩ = 88)

Polly und Machearth (gesungen)

da will auch ich sein. Und gibt es kein Schrift-stück vom Stan - des - arnt

19

und kei-ne Blu - men auf dem Al - tar und weiß ich auch nicht, woher mein

25 Brautkleid stammt, und gibst's kei-ne Myr-ten im Haar. Der

31

Tel - ler, von wel - chem du is - sest dein Brot, schau ihn nicht lang an,

36

wirf ihn fort. Die Lie - be dau - ert o - der dau - ert nicht

42

an dem o - der je - nem Ort.

Der Schweizer
Fliegendes Blatt

Zu Straßburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauren an,
Das Alphorn hört ich drüben wohl anstimmen,
Ins Vaterland muß ich hinüberschwimmen,
Das ging nicht an.

Ein Stunde in der Nacht
Sie haben mich gebracht;
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus,
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf,
Mit mir ist's aus.

Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vor das Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon
Und ich bekomme doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon.

Ihr Brüder allzumal,
Heut seht ihr mich zum letztenmal;
Der Hirtenbub ist doch nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir solches angetan,
Das klag ich an.

Ihr Brüder alle drei,
Was ich euch bitt, erschießt mich gleich;
Verschont mein junges Leben nicht,
Schießt zu, daß das Blut rausspritzt,
Das bitt ich euch.

O Himmelskönig, Herr!
Nimm du meine arme See!e dahin,
Nimm sie zu dir in den Himmel ein,
Laß sie ewig bei dir sein
Und vergiß nicht mein!

Aus: Des Knaben Wunderhorn (1806/08)
gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano
München 1963, Bd. I, S. 94 (dtv)

I Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trauern an, da
II Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Unglück an. Da
III Zu Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trau-ern an; das Alphorn

wollt ich den Franzosen de-ser- tiern und wollt es bei den Preu-ßen pro-
wollt ich den Franzosen deser- tiern und wollt es bei den Preu-ßen pro-
hört ich drüben wohl an - stim - men, ins Va-terland muß ich hinüber-

biern, das ging nicht an, das ging nicht an.
biern, Ei das ging nicht an, ei das ging nicht an.
schwim-men: das ging nicht an!

- I: Variante aus Franken (Nach: Alexander Sydow: Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel, Göttingen 1962, S. 375)
II: Variante aus er Frankfurter Gegend (Nach: Ernst Klusen: Volkslieder aus 500 Jahren, Frankfurt a/M 1978, S. 69)
III: Friedrich Silcher (1835, nach: Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bad. I und II, Berlin 1979, S. 426)

Ernst Klusen:

Die Tatsache, daß das Deserteur-Lied »Zu Straßburg auf der Schanz« seit seinem Aufkommen gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu den verbreitetsten Liedern des 19. Jahrhunderts gehört, scheint der These zu widersprechen, daß Sozialkritik im Lied unterdrückt wurde, behandelt es doch sein Thema mit durchaus kritischem Akzent. Ein näheres Studium der Überlieferungsgeschichte jedoch stößt auf interessante Einzelheiten. Ursprünglich war es zu Ende des 18. Jahrhunderts in der apokryphen mündlichen Tradition, unterstützt durch Flugblätter, in singenden Gruppen verbreitet und enthielt als vierte Strophe die Klage über den Korporal, der den jungen Soldaten dem Militärgericht auslieferte. Diese Fassung kam nie in die Gebrauchsliederbücher und findet sich, wenn überhaupt, nur gelegentlich in wissenschaftlichen Sammlungen. Erst als die Dichter Arnim und Brentano 1806 ihre berühmte Sammlung »Des Knaben Wunderhorn« herausgaben und die Korporalstrophe dahingehend abänderten, daß in poetisch verschleiender Form der Klang des Alphorns und das dadurch erweckte Heimweh für die Desertion verantwortlich gemacht wurde, fand das Lied - vor allem auch in der Komposition Silchers - Aufnahme, wobei man die realistische fünfte und die religiöse sechste Strophe fortließ. Auch hier eine Verharmlosung des Textes »ad usum delphini«.

Volkslieder aus 500 Jahren, Frankfurt a/M 1978, S. 160

Hans Heinrich Eggebrecht:

(S. 23f.:)

"Mahler vermag beide Seiten der gegebenen Welt musikalisch zu benennen, auf der einen Seite die widerliche Zivilisationswelt, Heuchelei und Lügenhaftigkeit, oder (wie später im Scherzo der II. Symphonie) das Gefangensein des Menschen in der Sinnlosigkeit des Weltgetriebes (in dem er zappelt wie eine Mücke im Spinnennetz), und auf der anderen Seite das >Andere<, das so unberührt ist, so ohne Zeit und jenseits von Geschichte, wie in der gegebenen Welt nur Natur es sein kann, musikalisch benennbar zum Beispiel durch Volksweise, Vogelstimme oder Herdenglocken. Beide Seiten, die eine und die andere, sind in der gegebenen Welt, in der Wirklichkeit, nicht zueinander zu vermitteln, und auch dies widerspiegelt Mahlers Musik. Für die bisherige Musik war die Frage der Vermittlung nicht akut, weil sie das Häßliche der Welt, obwohl auch sie es zu ihrer Verursachung hatte, musikalisch nicht abbilden wollte und konnte und weil sie den Naturlaut nicht als das >Andere< setzte und definierte, sondern ihn nur in der Weise der Einebnung ins Artifizielle der Tonkunst benutzte. Indem Mahlers Musik der gegebenen Welt insofern adäquat ist, als sie deren beide Seiten benennt, entspricht sie ihr auch darin, daß sie die beiden Seiten nicht miteinander zu vereinen vermag. Deshalb erscheint bei Mahler das >Andere< in der reinen Form nur als Episode, als Einbruch, als ein musikalisch anderes selbst - weil es nicht anders erscheinen kann.

(S. 38:)

Mahlers Musik will nicht autonom sein, sondern sie will mit jeder Faser die Welt benennen in ihren Widersprüchen, indem sie selber zu dieser Welt sich macht, das heißt indem sie beständig selber dasjenige ist, was sie benennt, und dabei die Widersprüche und das Suchen nach Lösungen und das unendlich Unlösbare in ihre Welt, die insgesamt >andere Welt< der Kunst, hineinträgt. Darin hat Mahlers Musik ihr Besonderes, ihr Eigenart und Schönheit, ihre Gelungenheit und Wahrheit in eins.

Gleichwohl hat Mahler beständig nach einer Vermittlung der beiden Seiten gesucht, nach einer Lösung der Gespaltenheit, die die gespaltene Welt in ihm erzeugt, man kann auch sagen: nach einer Überlebenschance...

(S. 70:)

Die Vokabeln als aus dem Kontext analytisch isolierbare Anknüpfungsgebilde ... sind nicht das Ganze der Musik Mahlers, aber sie sind deren auffallendstes Merkmal. Und sie wirken sich auf das Ganze aus, indem sie zumeist als Themen oder Motive fungieren, wodurch sie nach Form und Gehalt - wenn auch in ständiger Variantenbildung - das Ganze substantiell durchdringen. Doch das vokabulare Sprechen der Musik Mahlers beschränkt sich nicht auf deren thematische und motivische Hauptsachen, sondern betrifft ... alle Dimensionen der Komposition: die Harmonik, zum Beispiel Vorhaltsbildungen, Trugschlüsse, harmonische Rückungen, Dur-Moll-Wechsel, Kadenzten, wo die auf ihnen geschichtlich abgelagerten Bedeutungen reflektiert hervorgekehrt werden; ...

(S. 145f.:)

In unserer Vokabelterminologie ausgedrückt, bezieht sich der Mahlersche Begriff des Naturlauts in diesem weiteren Sinne auf jene Arten und Klassen von Vokabeln, die ihre Anknüpfungspunkte in den Bereichen jenseits der gewordenen, der geschichtlichen, der modernen Kultur- und Zivilisationswelt haben. Hierher gehören neben den Tierlauten zum Beispiel der Hornruf und der Hörmergesang, Jagdfanfaren und Schalmeienton, Posthorn und Herdenglocken, Tanzlied und Volksweise usw., auch elementare, urtümliche, von der Kunst noch unangetastete Gebilde wie Quarte, Haltetöne, Echobildungen und ähnliches. Hingegen sind keine Naturlaute in diesem Sinne zum Beispiel das Trauermarsch- und das Choralidiom, Militärsignale, Trommelwirbel usw., dazu alle die postartifizialen und allerweltsmäßigen Gebilde, auch die in der Kompositionstradition beheimateten Seufzermotive, Ganz- und Halbtönschritte abwärts, chromatischen Gänge, Doppelschlagfiguren usw., auch das emphatisch Kunstschöne des Adagiogeesanges.

Um die Welt, wie er sie sieht und empfindet, musikalisch abzubilden, sie Ereignis werden zu lassen in der Welt des Werks, teilt Mahler das kompositorisch Präexistente, an das er bei der Bildung der Vokabeln anknüpft, in jene durch Kunst weitgehend unberührten Laute und jene der Kunsttradition zugehörigen, aus ihr stammenden oder von ihr verworfenen Idiome und Gebilde. Zwischen beiden gibt es einen potentiellen Überschneidungsbereich und eine je nach den Kontextdefinitionen fließende Grenze. Und doch stehen sich die beiden Arten von Vokabeln in ihrer Herkunft und so auch in ihren Grundbedeutungen als >Naturlaute< und >Kunstlaute< gegenüber...

Damit wird Mahlers Musik fähig, in der insgesamt >anderen Welt< der Kunst die Weltendualität musikalisch widerzuspiegeln, die Mahlers Welterfahrung und sein Lebensbewußtsein durch und durch bestimmt...

(S. 147f.:)

Die Naturlaute-Musik läßt das Andere vernehmen, sie besagt, daß es dies Andere gibt, von dem wir nicht wissen und nie wissen werden, was es ist. Mahler benennt es, indem er zwei Arten von Musik gegeneinander ausspielt als Welt und Gegenwelt, zwischen denen es - auch musikalisch - keine Vermittlung gibt. Dieser Dualismus der Welten und seine Syntheselosigkeit verursacht Mahlers Kunst, die selbst insgesamt eine Gegenwelt ist, jedoch ihre Verursachung nicht in dem vorkünstlerischen Bereich beläßt, sondern sie - mit Hilfe der Trennung der Laute in Musikarten - in die Kunst hineinnimmt, um die Auswege plausibel zu machen, die keine sind: das Choralische und Triumphale, oder um - wie in dem Verzweigungsgestus der VI. oder im Verstummen der Adagio-Innerlichkeit in der IX. Symphonie - zu zeigen, daß es keine Auswege gibt.

In: Ders.: Die Musik Gustav Mahlers, München 1982

Gustav Mahler: "Der Tamboursg'sell"
Aus: "14 Lieder aus des Knaben Wunderhorn"
Wien 1941, Universal Edition

Misurato, mesto (ma senza strascinare)

Gesang

Piano

Mit Nachahmung einer Militärtrommel
Imitating a military drum
pp

con pedale

narrante, semplicemente, senza sentimentalità

Ich - ar - mer Tam - bours - g'sell!
Ah - né, poor drum - mer - boy!

Man führt mich aus dem G'wölb, man führt mich
They lead me cap - tine forth, they lead me

senza pedale

aus dem G'wölb! ich ein - Tam - bour - blié -
cap - tine forth. Wü - Had - I re - maine a - drum -

più impetuoso

ben, dürft' ich nicht ge - fan - gen. lie - gen!
- mer, I had still been free: a - roam - er.

79

86

(Militärtrommel)
(Military drum)

91

molto più lento

molto sostenuto

espr.

pp

99 *ppp*

107

colla voce ritenuto

Gu - te Nacht, ihr -
Now, good night. I -

113

pp

Mar - mal - stein, ihr - Berg' und ihl - se - bein! Gu - te
bid - fare - wall to - mount' and dell! Now - good

119

Nacht, ihr fi - zier, Kor - po - ral - und - ke -
night, ye com - rades dear, ser - geant, chief - and - mus - ke -

pp

125

- tier! Gu - te Nacht! Ihr -
- teer! Now, good night! Ye -

131

Of - fi - zier, Kor - po - ral - und fire - na - dier!
com - rades dear, ser - geant, chief and gren - a - dier!

pp

137

Ich schrei' mit hel - ler - Stimmt, von
Once more, and loud I - call: one

f

143

Fuch ich - Ur - laub nimm! -
lest fare - weilt to - att!
Von One nimm!
Fuch ich
lest fare -

150

Ur - laub nimm!
- weilt to - att!
Gu - te
Good -

157

Nacht!
night!
Gu - te
Good

163

Gu - te
Good
Nacht!
night!
ppp
con pedale

Tamburgesell
Fliegendes Blatt

Ich armer Tamburgesell,
Man führt mich aus dem
Gewölb,
Ja aus dem Gewölb,
Dürft ich ein Tambur bleiben,
liegen,
Nicht gefangen liegen.

O Galgen, du hohes Haus,
Du siehst so furchtbar aus,
So furchtbar aus,
Ich schau dich nicht mehr an,
Weil i weiß, i gehör daran,
Daß i gehör daran.

Wenn Soldaten
vorbeimarschieren,
Bei mir nit einquartieren,
Nit einquartieren,
Wann sie fragen, wer i g'wesen
bin:
Tambur von der
Leibkompanie,
Von der Leibkompanie.

Gute Nacht, ihr Marmelstein,
Ihr Berg und Hügelein,
Und Hügelein,
Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Musketier,
Und Musketier.

Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Grenadier,
Und Grenadier.
Ich schrei mit heller Stimm,
Von euch ich Urlaub nimm,
Ja Urlaub nimm.

Aus: Des Knaben Wunderhorn
(1806/08),
gesammelt von Achim von Arnim
und Clemens Brentano,
München 1963, Bd. I, S. 51

Tamboursg'sell
Mahlersche Fassung

Ich armer Tamboursg'sell!
Man führt mich aus dem
G'wölb!
Wär' ich ein Tambour blieben,
dürft ich nicht gefangen
liegen!

O Galgen, du hohes Haus,
du siehst so furchtbar aus!
So furchtbar aus,
Ich schau dich nicht mehr an,
weil i weiß, daß i g'hör d'ran!

Wenn Soldaten
vorbeimarschier'n,
bei mir nit einquartier'n,
Wann sie fragen, wer i g'wesen
bin:
Tambour von der
Leibkompanie!

Gute Nacht, ihr Marmelstein',
ihr Berg' und Hügelein!
Gute Nacht, ihr Offizier,
Korporal und Musketier!
Gute Nacht! Ihr Offizier,
Korporal und Grenadier!

Ich schrei mit heller Stimm':
von euch ich Urlaub nimm!
Von euch ich Urlaub nimm!
Gute Nacht! Gute Nacht!

Friedrich Silcher:
Ich hatt einen Kameraden

nach einem älteren Feldjäger-Lied

1. Ich hatt einen Kameraden,
einen bessern findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
er ging an meiner Seite
im gleichen Schritt und Tritt.

2. Eine Kugel kam geflogen:
gilts mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerissen,
er liegt zu meinen Füßen,
als wärs ein Stück von mir.

3. Will mir die Hand noch reichen,
derweil ich eben lad:
"Kann dir die Hand nicht geben.
Bleib du im ewgen Leben
mein guter Kamerad!"

Text: Ludwig Uhland (1809)

Frederic Chopin:
Marche funèbre (aus Sonate op. 35)

Weltendualität

Zivilisationswelt, Weltgetriebe		Gegenwelt, das "Andere ('heile' Welt)
Zivilisationslaute (Vokabeln)		Naturlaute (Vokabeln) vgl. Anfang der 1. Sinf.: "Wie ein Naturlaut"
Militärmusik (Fanfaren) Signalquart Trommelwirbel Trauermarsch 'primitive' Tanzmusik (böhmische Musikanten)		Bordun (Liegetöne), Naturtöne (Fanfaren) Quarte, Tierstimmen (Kuckucksquart) Volkslied, Hornquinten
	Kunst(laute) Mensch, Individuum - Empfindung des lyrischen Ich (zwischen den 'Blöcken') - Mahlers Kommentare Die künstlerische Verarbeitung weist den 'Vokabeln' erst ihre Bedeutung zu. (Quarte, Fanfaren u.a. können ja sowohl Naturlaute als auch Zivilisationslaute sein.) Die Quarte am Anfang des "Tamboursg'sells" wird durch ihre künstlerische Bearbeitung (Moll, Trauermarschcharakter, Dissonanzen, Umkehrung) zum negativen Zivilisationslaut. Die unangemessene Singweise des "Ich schrei mit lauter Stimm" (Volkslied, Dur, Hornquinten) zeigt die Hilflosigkeit des lyrischen Ich, seine Unfähigkeit seinem Schicksal gegenüber eine selbständige Haltung einzunehmen und ist somit ein Kommentar Mahlers.	

Im Unterschied zur klassisch-romantischen Musik, bei der die Gegensätze im künstlerischen Organismus eingeebnet werden - Stimmt das immer? Bei Schuberts "Der Lindenbaum" kann man da Zweifel hegen. -, spiegelt Mahlers Musik in der Unverbundenheit der Ebenen die Dualität wider. Das "Andere" bleibt "Episode" (vgl. besonders die "Lindenbaumweise" im 3. Satz der 1. Sinfonie (Meister Jakob).

Gustav Mahler: Rheinlegendchen 10. 8. 1893

Gemächlich.

Piano.

rit. *a tempo*

poco rit. *rit.*

a tempo

Bald gras' ich am Nek-kar, bald gras' ich am Rhein, bald hab' ich ein Schät-zel, bald
 I now by the Neck-ar, and now by the Rhine, at times I've a sweet-heart, at

22

hin ich al-lein! Was hilft mir das Gra-sen, wenn d'Si-chel nicht schneid't, was hilft mir ein
 times none-is mine! What good is my sick-le if sharp it not be, what good is a

pp *mf*

29

Schät-zel, wenn's bei mir nicht bleibt!
 sweet-heart who slays not with me!

pp *p* *espress.*

36

So soll ich denn gra-sen am Nek-kar, am Rhein, so
 Now if by the Neck-ar, the Rhine I must now, my

rit. *(rit.)*

43

wert' ich mein gol-de nes Ring-lein hin- ein!
 lit - the gold ring in their wa - ters I'll throw!

Es
 I will



133. Das Ringlein.

Ländrisch.

1. Bald graf' ich am Ne-ckar, bald graf' ich am Rhein, bald
hab' ich ein Schä-ßel, bald bin ich al-lein.

2. Was hilft mir das Gras, wenn die Sichel nicht schneid't; Was hilft mir ein Schäßel, wenn's bei mir nicht bleibt!

4. Es fließet im Neckar, Es fließet im Rhein: Soll schwimmen hinunter In's tiefe Meer 'nein.

6. Der König thät fragen, Wenn's Ringlein soll sein? Da thät mein Schäß sagen: Das Ringlein g'hört mein.

3. Und soll ich dann grasen Am Neckar, am Rhein, So werf' ich mein schönes Goldringlein hinein.

5. Und schwimmt es, das Ringlein, So frisst es ein Fisch. Das Fischlein soll kommen Auf's Königs fein Tisch.

7. Mein Schäßlein thät springen Bergaus und bergein, Thät wiederum mir bringen Das Goldringlein fein.

157 alte und neue Lieder. Mit Bildern und Singweisen, 1847

und des die wise war

(1584) alte hoch- u. nd. volkslieder 1, 193 Uhland;

es gieng ein mädchen grasen
wol in den grünen klee;
da begegnet ihr ein reiter,
der bat sie um die eh
dt. liederhort 124 Erk;

es ging ein mädlein grasen,
wollt holen grünes gras,
da ritt ihr alle morgen
ein stolzer reiter nach
dt. liederhort 1, 256 Erk-Böhme;

S. 1955:

her konig, ihr habt allzeit ein wan,
wie man frauen betriegen kann
ir wolt in fremder wiesen grasen
(15. jh.) fastnachtsspiele 143, 12 lit. ver.;
// Neckar = Ackerrain (Sydow 299)

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Leipzig 1958:

S. 1952f. (Stichwort: Gras)... das grasen der mädchen und frauen ist ein beliebtes literarisches motiv im zusammenhang mit liebesabenteurn; vgl. auch unter b: (einem mönch) ein iunges meydlein zu gesichte kam ..., die ... grasen in dem anger pey dem kloster ginge ARIGO decameron 36 Keller; von ungeschicht reit der graffe eins tags wider ausz, sich zu verlustiern; vor einem lustigen höltzlein oder walde ward er des mädgleins gewar, grasende in einer wiesen, weit dort unten gar alleine oder ohne andere gesellschaft KIRCHHOF wendunmuth 2, 502 Ö.; ein mannskerl (der teufel) ... (habe) sich mit ihr (einer hexe) vermischt welches unzehlig vielmahl, so wohl des nachts in ihrem bette, als auch in holtze und auf den wiesen, wenn sie grasen gegangen ... geschehen JAK. DÖPLER theat. poen. (1693) 412; als sie in dem holz schlaagen graset, sey der böse gaist widerumb zur ir khommen abdruck aktenmäziger hexenprocesse (1811) 2. gern in volksliedern:

ich weisz mir ein hübsche greserin,
sie grast mir in der wisen.
da kam derselbig ritter

Hellmut Kotschenreuther (1962):

Ein Unterschied zwischen Strawinsky und Weill besteht ferner hinsichtlich der Beherrschung des kompositorischen Rüstzeugs. Weill war dem Russen, der, wie Brecht, gern fremde Einfälle adaptierte, an melodischer Erfindungskraft zweifellos überlegen, obschon auch er den «Morgenchoral des Peachum» der alten (*Beggar's Opera*) entlehnte; was die architektonische Gestaltungskraft, die Ökonomie in der Verwertung des Themenmaterials und die Konsistenz der Form und des Tonsatzes angeht, konnte er sich keinesfalls mit Strawinsky messen. Schon eine flüchtige Analyse der Partitur zeigt, daß es in der (*Dreigroschenoper*)-Musik Fehlharmomisierungen, Stimmführungsfehler und notdürftig verkittete Bruchstellen gibt. Auch die musikalische Orthographie ist manchmal fehlerhaft, und die schlecht ausgehörte Modulation an der Stelle «Issset dein Brot» im Liebeslied Polly-Macheath, die die Zentraltonart G-Dur (?) jäh nach es-Moll wendet, ist kein Einzelfall.

So beginnt der Song der Seeräuber-Jenny in c-Moll und schließt mit der Dominante von h-Moll, und der «Salomon-Song» fängt in C-Dur an und endet, nach einer rastlos schweifenden Modulationen-Folge, in F-Dur.

Diese Defekte sind nicht allein durch Ungelenkheit und die Hast zu erklären, mit der einige Nummern des Werks komponiert werden mußten. Es hat vielmehr den Anschein, als habe Weill Form und Satzbild mitunter absichtlich demoliert, etwa wenn er in der «Zuhälter-Ballade» den f-Moll-Schluß des Gesangsteils und den Beginn des e-Moll-Nachspiels in einem einzigen Takt übereinandermontiert. Gesangsteil und Nachspiel überlappen einander wie die Flicker auf Peachums kunstvoll präparierten Bettlergewändern. Derlei Nahtstellen und Satz-Schludereien erwecken den Eindruck, als habe Weill einen der Brechtschen (*Dreigroschenoper*)-Welt adäquaten «DreigroschenTonsatz» schreiben wollen. Darauf deutet auch die Tatsache hin, daß Weill die fehlenden Stifte in der Orgelwalze absichtlich durch Pausen auskomponierte. Die Defekte der Musik entsprechen also den Defekten der Gesellschaft. Sie sind damit wenn nicht musikalisch, so doch soziologisch legitimiert.

Igor Strawinsky:

... Denn ich bin der Ansicht, daß die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgend etwas "auszudrücken", was es auch sein möge: ein Gefühl, eine Haltung, einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder Was sonst. Der „Ausdruck“ ist nie eine immanente Eigenschaft der Musik gewesen, und auf keine Weise ist ihre Daseinsberechtigung vom "Ausdruck" abhängig. Wenn, wie es fast immer der Fall ist, die Musik etwas auszudrücken scheint, so ist dies Illusion und nicht Wirklichkeit. Es ist nichts als eine äußerliche Zutat, eine Eigenschaft, die wir der Musik leihen gemäß altem stillschweigend übernommenem Herkommen, und mit der wir sie versehen wie mit einer Etikette, einer Formel - kurz, es ist ein Kleid, das wir aus Gewohnheit oder mangelnder Einsicht allmählich mit dem Wesen verwechseln, dem wir es übergezogen haben.

Die Musik ist der einzige Bereich, in dem der Mensch die Gegenwart realisiert. Durch die Unvollkommenheit unserer Natur unterliegen wir dem Ablauf der Zeit, den Kategorien der Zukunft und der Vergangenheit, ohne jemals die Gegenwart "wirklich" machen zu können, also die Zeit stillstehen zu lassen.

Das Phänomen der Musik ist uns zu dem einzigen Zweck gegeben, eine Ordnung zwischen den Dingen herzustellen und hierbei vor allem eine Ordnung zu setzen zwischen dem Menschen und der Zeit. Um realisiert zu werden, erfordert diese Ordnung einzig und allein und mit gebieterischer Notwendigkeit eine Konstruktion. Wenn die Konstruktion vorhanden und die Ordnung erreicht ist, ist alles gesagt. Es wäre vergebens, dann noch etwas anderes zu suchen, etwas anderes zu erwarten. Und eben diese Konstruktion, diese erreichte Ordnung ist es, die uns auf eine ganz besondere Weise bewegt, auf eine Weise, die nichts gemein hat mit unseren üblichen Empfindungen, mit den Reaktionen, die die Eindrücke des täglichen Lebens hervorrufen. Man könnte die Empfindung, die die Musik weckt, am besten umschreiben, wenn man sie jener gleichsetzt, die in uns entsteht, wenn wir das Spiel architektonischer Formen betrachten. Goethe wußte das, als er die Architektur eine verstummte Tonkunst nannte.

Chroniques de ma vie (1936), Darmstadt 1983, S. 69f.

<p>Des Knaben Wunderhorn, 1805: Rewelge</p> <p>Des Morgens zwischen drein und vieren Da müssen wir Soldaten marschieren Das Gäßlein auf und ab; Tralali, Tralalei, Tralala, Mein Schätzel sieht herab.</p> <p>"Ach Bruder, jetzt bin ich geschossen, Die Kugel hat mich schwer getroffen, Trag mich in mein Quartier, Tralali, Tralalei, Tralala, Es ist nicht weit von hier."</p> <p>"Ach Bruder, ich kann dich nicht tragen, Die Feinde haben uns geschlagen, Helf dir der liebe Gott; Tralali, Tralalei, Tralala, Ich muß marschieren in Tod."</p> <p>"Ach Brüder, ihr geht ja vorüber, Als wär es mit mir schon vorüber, Ihr Lumpenfeind seid da; Tralali, Tralalei, Tralala, Ihr tretet mir zu nah.</p> <p>Ich muß wohl meine Trommel rühren, Sonst werde ich mich ganz verlieren; Die Brüder dick gesät, Tralali, Tralalei, Tralala, Sie liegen wie gemäht."</p> <p>Er schlägt die Trommel auf und nieder, Er wecket seine stillen Brüder, Sie schlagen ihren Feind, Tralali, Tralalei, Tralala, Ein Schrecken schlägt den Feind.</p> <p>Er schlägt die Trommel auf und nieder, Sie sind vorm Nachtquartier schon wieder, Ins Gäßlein hell hinaus, Tralali, Tralalei, Tralala, Sie ziehn vor Schätzels Haus.</p> <p>Da stehen morgens die Gebeine In Reih und Glied wie Leichensteine Die Trommel steht voran, Tralali, Tralalei, Tralala, Daß sie ihn sehen kann.</p>	<p>Gustav Mahler.: Revelge</p> <p>Des Morgens zwischen drei'n und vieren, Da müssen wir Soldaten marschieren Das Gäßlein auf und ab, Tralali, trallaley, trallalera, Mein Schätzel sieht herab!</p> <p>"Ach, Bruder, jetzt bin ich geschossen, Die Kugel hat mich schwere, schwer getroffen, Trag' mich in mein Quartier, Trallali, trallaley, trallalera, Es ist nicht weit von hier!"</p> <p>"Ach, Bruder, ach Bruder, ich kann dich nicht tragen, Die Feinde haben uns geschlagen! Helf dir der liebe Gott, helf dir der liebe Gott! Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Ich muß, ich muß marschieren bis in Tod!"</p> <p>"Ach, Brüder, ach Brüder, ihr geht ja mir vorüber, Als wärs mit mir vorbei, Als wär's mit mir vorbei! Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Ihr tretet mir zu nah, ihr tretet mir zu nah!</p> <p>Ich muß wohl meine Trommel rühren, Ich muß meine Trommel wohl rühren, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, Sonst werd' ich mich verlieren, Trallali, trallaley, trallala! Die Brüder, dick gesät, die Brüder, dick gesät, Sie liegen wie gemäht."</p> <p>Er schlägt die Trommel auf und nieder, Er wecket seine stillen Brüder, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, Sie schlagen und sie schlagen ihren Feind, Feind, Feind, Trallali, trallaley, trallaleralalla, Ein Schrecken schlägt den Feind, Ein Schrecken schlägt den Feind!</p> <p>Er schlägt die Trommel auf und nieder, Da sind sie vor dem Nachtquartier schon wieder, Trarallali, trallaley, trallali, trallaley! Ins Gäßlein hell hinaus, hell hinaus, Sie zieh'n vor Schätzels Haus, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Sie ziehen vor Schätzels Haus, trallali!</p> <p>Des Morgens stehen da die Gebeine In Reih'und Glied, sie steh'n wie Leichensteine In Reih, in Reih' und Glied. Die Trommel steht voran, die Trommel steht voran, Daß sie ihn sehen kann, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Daß sie ihn sehen kann!</p>	<p>Eckart Kleßmann: Der Toten Marsch Als dieses Lied aus dem ersten Band von "Des Knaben Wunderhorn" im Dezember 1805 veröffentlicht wurde, hatte Napoleon gerade die Schlacht von Austerlitz gewonnen, die einigen tausend französischen, österreichischen und russischen Soldaten das Leben kostete. In den Armeen jener Zeit war es die Aufgabe der Tambours, Signale zu trommeln: von der "Rewelge" (vom französischen réveiller = wecken) über das Marschtempo bis zum Angriff in der Schlacht, wo die hundertfach getrommelte rhythmische Monotonie die Soldaten, die in den Tod marschieren mußten, geradezu narkotisierte. Dieses Lied, das Bettine Brentano aufgezeichnet hatte und das ihr Bruder Clemens überarbeitete und erweiterte, rühmte Goethe als "unschätzbar für den, dessen Phantasie folgen kann". Es waltet in dem Soldatengesang statt heroischer Gefühle das schreckliche Gesetz des dreimaligen "muß". Und dieses Muß ist nicht nur der militärische Auftrag der noch Lebenden; am Ende gilt das Muß auch den Toten, die als Wiedergänger erscheinen. Aber sie sind nicht nur dem Feind "ein Schrecken", sie sind es auch der Liebsten. Sie verlassen als Lebende die Stadt, auf dem Weg zur Schlacht sieht ihnen "mein Schätzel" vom Fenster zu. Und als Getötete beziehen sie ihr "Nachtquartier schon wieder" und präsentieren sich am am anderen Morgen dem Schätzel als Skelette, auch da noch "in Reih und Glied wie Leichensteine", und der Liebste ist dem Schätzel unter allen Knochen nur noch kenntlich an seiner Trommel. Der junge Heine hat sich im</p>
---	--	--

"Buch Le Grand" über diese Gespensterparade "mit innerem Grauen" entsetzt, aber sich gleichwohl der Faszination, wie sie ihm der Tambour Le Grand vermittelte, nicht entziehen können. Der zurückgelassene Sterbende begegnet uns auch in seiner Ballade von den beiden Grenadieren. Auch Uhland erinnert sich im Lied vom guten Kameraden an das Motiv des "Ach Bruder, ich kann dich nicht tragen". Und Joseph Christian von Zedlitz machte aus dem Thema die biedermeierlich verharmlosende Ballade von der "Nächtlichen Heerschau".

Nein, heroisch ist hier nichts, eher phantastisch. Denn den geschlagenen Soldaten helfen, von der Trommel des tödlich verwundeten Tambours wiederbelebt, die gefallenen Kameraden, "seine stillen Brüder", die durch das Entsetzen, das sie verbreiten, den Feind zurückweichen lassen, da der über solche Alliierten offenbar nicht verfügt. Und das unausgesetzte Trommeln des Sterbenden führt die toten Soldaten schließlich zu ihrem Ausgangspunkt zurück, in eine Stadt, die wie ausgestorben wirkt. Was in dieser marche macabre befremdet, ist das so mechanische wie unfrohe "Tralali, Tralalei, Tralala", dessen fatale Juchzer Gustav Mahlers geniale Vertonung in trübe, klagende Ausrufe verwandelt, wie denn überhaupt seine Musik dem Text eine Ausdeutung gibt, deren Schaurigkeit die bieder-gefällige Originalmelodie weit hinter sich läßt.

Heute wird nicht mehr unter einpeitschenden Trommelschlägen in den Krieg marschiert, aber die Mechanik des Tötens und Sterbens ist so unverändert geblieben wie die ideologische Verklärung, die sich als moralisches Recht versteht. Die "Rewelge" ist keine literarhistorische Antiquität, sie erscheint nur so dem ersten Blick. Tatsächlich ist dieses Lied lebendig wie die Skelette in ihren uniformen Lumpen. Nur die Accessoires haben sich geändert. In allen Kriegen, damals wie heute, geht eine imaginäre Trommel voran, erst ideologisch und dann militärisch, und am Ende bleibt dann der schöne gepflegte Soldatenfriedhof, auf dem die Leichensteine in Reih und Glied wie die Gebeine ausgerichtet sind. FAZ vom 19. 2. 1994

Revelge The Dead Drummer

Gustav Mahler

Marschierend, in einem fort

Gesang

Piano

4

Des At-

8

Morgens zwischen dreih und vie
break of day, ere cocks are crow

ren, da müs sen wir Sol-da ten mar-
ing, we sold-iers march to trum - pets loud

11

-schie ren das Gäß - lein auf und ab, tral - la -
blow ing, we shout, as we pass by: tral - la -

14

-li, tral - la - ley, tral - la - le her -
-lee, tral - la - ly, tral - la - lay ra, mein Schät - zel sieht her -
ra, ra, "My fair love, - now Good

17

- ab! Achy - Bru - der, jetzt bin ich ge - schos - sen, die
-bye!" Oh, - er, art deaf to my plead - ing? A -

20

Ku - gel hat mich schwe-re, schwe-ge - trof - fen, trag' mich in - mein Quar-
bul - let's pierced my heart, to death I'm bleed - ing; help me, else I must

23

- tier! Tral - la - li, tral - la - ley, tral - la - le ra, es
die! Tral - la - lee, tral - la - ly, tral - la - lay ra, the

56 **Mit Ausdruck**

Ach Brü - der, ach ihr geht ja - mir vor -
 Oh, com -rades, dear com -rades, why haste ye - so and

gesangvoll

72 Die - Brü - der, dick ge - sät, die - Brü - der, dick ge - sät, sie
 The - dead lie round in heaps, com - rade by com -rade sleeps: lo!

75 **ff**

lie - son wie ge - mäht.
 Death his har - vest reaps.

78

81

81

56 **Mit Ausdruck**

Ach Brü - der, ach ihr geht ja - mir vor -
 Oh, com -rades, dear com -rades, why haste ye - so and

gesangvoll

60

- ü - ber, als wär's mit mir vor - als wär's mit mir vor -
 me, as I were cold and dead? me, as if I were cold all and

64 **sf**

- bei! tral - la - li, tral - la - ley, tral - la -
 dead? tral - la - lee, tral - la - ley, tral - la -

68 **sf**

- le - ra, ihr - tre - tet - mir zu - nah, ihr tre - tet - mir zu -
 - lay - ra, ge - hurt me, - as ye - trend. Ye hurt me, - as ye -

Die Wecktrommel

Son straffen Schritt
 Kleine Flöte
 4/4 Trommel

Soldatenlied
 Volksweife aus dem Oberlahnkreis

1. Des Morgens zwischen drein und
 vier, da müssen wir Sol-da-ten mar-schie-ren das

Wäg-lein auf und ab, tra-la-la, mein Schatz sieht wohl her =

ab, tra-la-la, das Wäg-lein auf und ab, mein

Schatz sieht wohl her = ab. tra-la-la

la, tra-la-la la la tra-la-la, tra-la-la =
 la, tra-la-la, mein Schatz sieht wohl her = ab.

2. Mit Saß und Paß marschieren wir Leute ins Feld, in die Welt, in die Weite. Ich frisch vorwärts, Mann für Mann, der Lambour zieht voran. Ich Tralala...
3. Und lustig ziehen die Soldaten, mein Schatzel hat es längst ja erraten, wann wieder ich marschier vom Feld in das Quartier. Ich Tralala...

Wenns die Soldaten

Alexander Cosmar 1839

Berliner Volksweise (nach Vincenz Kugler)

1. Wenns die Sol-da-ten durch die Stadt mar-schie-ren, öffnen die Mäd-chen Fen-ster und die Lü-ren. Ei, war-um? Ei, dar-um! Ei, war-um? Ei, dar-um! Ei, dar-um! Ei, bloß wegn dem

Eching-de-raf-la, Bum-be-raf-la, Eching-de-ra, ei = la.

2. Eine flache Rotwein und ein Stückchen Braten schenken die Mädchen ihren Soldaten. Ei, warum usto.
3. Wenns im Felde blitzen Bomben und Granaten, weinens die Mädchen um ihren Soldaten. Ei, warum usto.
4. Kommen die Soldaten wieder in die Heimat, feins ihre Mädchen alle schon verheiratet. Ei, warum usto.

Heinrichs, Pflusch, Martens, Münich:
 Frisch gesungen!
 Singbuch A
 für die unteren und mittleren Klassen
 der höheren Knabenschulen, für
 Knaben-Mittelschulen und verwandte
 Lehranstalten
 Hannover 1939
 S. 148/147

Der Autor nimmt an, ein junger Musiker, angesteckt von jenem inneren Leiden, das ein berühmter Schriftsteller als Unbestimmtheit der Leidenschaften bezeichnet, sieht zum ersten Mal eine Frau, die all den Zauber des Idealwesens in sich vereinigt, von dem seine Phantasie geträumt hat, und verliebt sich in sie. Dem Künstler erscheint das geliebte Bild stets nur in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Ausdruck findet, wie er ihn dem geliebten Wesen zuschreibt. Dieses musikalische Abbild und sein Modell verfolgen ihn ununterbrochen wie eine doppelte fixe Idee...

Der Künstler ist in die verschiedensten Lebensumstände versetzt: Mitten in den "Tumult eines Festes", in friedvoller Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt wie auf dem Lande, erscheint ihm das geliebte Bild und versetzt seine Seele in Unruhe. Das Rascheln der Roben, sorgloses Geplauder der Gäste und festlicher Glanz - all dies läßt Berlioz mit geschickter Instrumentierung gleich zu Beginn (des 2. Satzes) vor uns entstehen. Dazu gehören auch vier Harfen ..., und der Walzer setzt graziös und mit einem Gefühl von Schwerelosigkeit und Anmut ein. Der Künstler wählt seine Partnerin, schwebt mit ihr über das Parkett und überläßt sich für einen Augenblick ganz dem Zauber des Tanzes. Plötzlich erspät er am anderen Ende des Saales die unerreichbare Geliebte, die sich zum Tanz mit einem Anderen erhebt und sich mit fließenden, eleganten Schritten bewegt. Dann verliert die Angebetete sich im Getümmel der Paare, und der Künstler kann sich nur mit Mühe wieder auf seine Partnerin konzentrieren. Allmählich bewegt sich der Walzer einem Höhepunkt zu, von dem der Künstler ausgeschlossen bleibt - der Tanz geht in eine tolle Raserei über und schließt mit einem kantigen Akkord. (Große Komponisten 10)

Hector Berlioz. Symphonie fantastique (1830), 2. Satz

Arpa Solo.

Viol. I. *pp*

Viol. II. *pp*

Va. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

34

A. II.

VI. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

42

VI. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

50

A. I. *pp*

VI. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

289

F1. *p*

Ob. Solo. *pp*

Cl. Solo. *pp*

Sol. *pp*

Sol. *pp*

299

F1. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

B. *ff*

Cor. *ff*

C. *ff*

A. I. *ff*

A. II. *ff*

VI. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

poco riten.

dolce e tenero

rallent.

a tempo

Solo.

Tempo I. con fuoco

mit.

pizz.

Fétis (1835):

Der zweite Abschnitt je Bal« hat weniger Barbarisches; aber das ist auch Alles, was man davon sagen kann. Das Ganze ist ein Walzer mit einem gemeinen Motiv; denn, man bemerke wohl, Herr Berlioz wird trivial, sobald er klar ist. Seine wärmsten Freunde wagen ihn wegen seiner Schwäche in Erfindung von Melodie nicht zu vertheidigen, und gestehen ein, daß sie sich in seiner Musik nur äußerst sparsam findet. Wie kann es auch anders sein? Er weiß ja nicht, was eine Phrase ist. Prüft alle Sätze der Symphonie, und ihr werdet sehen, daß in dem einen oder anderen Gliede der Phrase immer etwas fehlt, daß der periodische Rhythmus immer hinkt oder stockt. Auch nicht einmal an Steigerung ist irgendwo zu denken, mit welcher große Meister immer so mächtig zu wirken verstehen. Herr Berlioz weiß gar nicht, worin sie besteht! Endlich entspricht beinahe niemals der zweite Theil einer Phrase ihrem ersten. Wo soll da eine ordentliche Melodie herkommen?

Die "*Scène aux champs*", die den dritten Abschnitt der Symphonie bildet, leidet an einer solchen Dunkelheit des Gedankens und einer so unerfreulichen Breite, daß man sie gar nicht bis zu Ende anhören würde, wenn nicht glückliche Effekte der Instrumentation die Langeweile um etwas verminderten. Hier, wie überall, fehlt der Gedanke, und der Contrast der Effekte ist der einzige Nothbehelf, durch den sich Herr Berlioz immer zu retten weiß.

Zit. nach: Wolfgang Dömling: Berlioz. Symphonie fantastique, München 1985, S. 85

Robert Schumann (1835):

Es ist wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Sinfonie hat etwas Plattes, und Berlioz lobt sie fast zu sehr, wenn er ihr im Programm einen vornehm-schüchternen Charakter« beilegt (*un certain caractère passionné, mais noble et timide*); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern eben eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden. Ebenso heißt es in jener Rezension, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abteilung gemein und trivial sei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der A-dur-Sinfonie) in einen Tanzsaal führen, nichts mehr und nichts weniger. Ähnlich verhält es sich mit der Anfangmelodie der dritten Abteilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geschmacklos nennt. Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeyen oder Alpenhörnern nach: genau so klingt es. So eigentümlich und natürlich sind aber alle Melodien der Sinfonie; in einzelnen Episoden streifen sie hingegen das Charakteristische ganz ab und erheben sich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am ersten Gesange auszusetzen, mit dem die Sinfonie beginnt? Überschreitet er vielleicht die Grenzen einer Oktave um mehr als eine Stufe? Ist es denn nicht genug der Wehmut? Was an der schmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beispiele? Springt sie etwa ungehörig? Aber wer wird auf alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, so wär' es der der vernachlässigten Mittelstimmen; dem stellt sich aber ein besonderer Umstand - entgegen, wie ich es bei wenigen andern Komponisten bemerkt habe. Seine Melodien zeichnen sich nämlich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmonisiert sie deshalb meist mit liegendem Grundbaß oder mit den Akkorden der umliegenden Ober- und Unterquinten. Freilich darf man seine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d.h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller Brust - und dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt (...)

Zit. nach: Wolfgang Dömling: Berlioz. Symphonie fantastique, München 1985, S. 91

Wolfgang Dömling (1985):

Die bruchlose Adaptation der *idée fixe* an den beschwingten Walzer ist musikalisches Äquivalent einer szenischen Vorstellung, die man sich, angeregt durch die Formulierungen im Programm, etwa so denken kann: den Walzer, der auf der Ballgesellschaft gespielt wird, tanzt die nie gefundene Geliebte mit, den anderen Tanzenden vereint, unerreichbar aber wie ein Phantom für den Unglücklichen, der nur beobachtet und den bei ihrem Anblick jäh Schrecken befällt. Das Auftreten der *idée fixe* wird musikalisch nicht anders eingeführt als das Erscheinen einer Vision in der Oper: plötzliches dynamisches Abreißen, tremolierendes Dämmern in den Bässen, Trugschluß. Das F-Dur, in dem die *idée fixe* steht, die falsche Tonika, ist Abbild auch einer trügerischen Realität, an der der "Held" der Symphonie leidet. -

Vom zweiten Teil des Vordersatzes der *idée fixe* an (T. 129) setzt in der Begleitung der Walzerrhythmus wieder ein (wie T. 39 ff.), und in den Violinen und Violen erscheinen in wechselndem Umfang Fragmente des Beginns von Thema III. Es ist, als würde das Bild der Geliebten immer mehr in den drehenden Strudel des Walzers hineingezogen, von ihm mitfortgerissen werden.

Berlioz. Symphonie fantastique, München 1985, S. 91

Heinrich Heine (1822/23, Lyrisches Intermezzo XX):

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern drein;
Da tanzt den Hochzeitsreigen
Die Herzallerliebste mein.

Das ein Klingen und Dröhnen
Von Pauken und Schalmein;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die guten Engel.

13: Heine 1826 über sein "Buch der Lieder":

"Dieses Buch würde mein Hauptbuch sein und ein psychologisches Bild von mir geben."

Heine an Immermann:

"Nur etwas kann mich aufs Schmerzliche verletzen; wenn man den Geist meiner Dichtungen aus der Geschichte (Sie wissen, was dieses Wort bedeutet), aus der Geschichte des Verfassers erklären will."

(Zit. nach: Dümling: Heine vertont v. Schumann)

Der erlebnispoetische Hintergrund: Als 18jähriger lernte er in Düsseldorf seine Kusine Amalie, die Tochter des reichen Hamburger Onkels Salomon kennen und verliebte sich in sie. Amalie kam ihm anfangs entgegen, wies ihn dann aber ab. Nicht einmal die Gedichte, die er für sie schrieb, würdigte sie. Das Trauma Amalie saß tief bei Heine. Während seiner Hamburger Zeit als Banklehrling seines Onkels litt er darunter. Fünf Jahre später, als Amalie 1821 einen ostpreußischen Gutsbesitzer heiratete, dichtete er "Ich grolle nicht, und wenn das Herz mir bricht" und die anderen Gedichte des "Lyrischen Intermezzo". Auch spätere Verletzungen projizierte Heine in dieses Hamburger Urerlebnis. Dafür spricht, daß das Bild Amalies zwar verklärt wird wie das der himmlischen Madonna (vgl. Nr. XI "Im Rhein, im schönen Strome"), dabei aber denkbar unplastisch bleibt. Das allgemeine Gefühl der Fremdheit und Isolation in einer zwar äußerlich freundlichen, aber dennoch abweisenden Realität wird in dieses Bild ebenso hineingenommen wie die romantische Sehnsucht.

Bittere Erfahrungen machte Heine auch als Jude: 1820 wurde er wegen seines Judentums aus der Göttinger Burschenschaft ausgeschlossen, da Juden "kein Vaterland haben und für unseres kein Interesse haben können". 1821 wurde er sogar von der Universität relegiert. (17) "Im Traum seh' ich meine sogenannten Freunde, wie sie sich Geschichten und Notizchen in die Ohren zischeln, die mir wie Bleitropfen ins Gehirn rinnen. Des Tags verfolgt mich ein ewiges Mißtrauen, überall höre ich meinen Namen und hintendrein ein höhnisches Gelächter." Heine fühlt sich als "Fremder im eigenen Land". "Denk ich an Deutschland in der Nacht, bin ich um den Schlaf gebracht." Der Schmerz, von dem Heine im Lyrischen Intermezzo spricht, ist also keine bloße "Lüge", wie Wagner im Einklang mit anderen Antisemiten meinte, auch keine modische Imitation Byronschen Weltschmerzes, sondern Ausdruck der eigenen Entfremdung sowie der allgemeinen Unfreiheit während der Zeit der Restauration. Das alte Petrarcasche Motiv des unglücklich Liebenden bekommt für die Romantiker eine existentielle Dimension.

Robert Schumann: Dichterliebe 1840

Das ist ein
Flöten und Gei- ten schmettern drein -
Trom - pe - ten schmettern dar - ein,
da tanzt wohl den Hochzeit -
rei - - gen die Herz - aller - lieb - ste mein,

28

die Herz - al - ler - lieb - ste mein.

33

Das

39

ist ein Klin - gen und Dröh - . - nen, das ist ein Klin - gen und

45

Dröh - . - nen, ein Pau - ken und ein Schäl - mein,

51

da - zwi - sehen schluchzen und

57

stöh - . - nen, da - zwi - sehen schluch - zen und stöh - . - nen die

63

lieb - li - chen En - - ge - lein.

69

74

79

pp

dim

Schumann fühlte sich von Heines Zerrissenheit angezogen, beobachtete er doch an sich selbst eine ähnliche Gespaltenheit, die er in "Eusebius" und "Florestan" personifizierte. Wie Heine erlebte auch er die unglückliche Liebe, da sein späterer Schwiegervater Wieck mit allen erdenklichen Mitteln - von Verleumdungskampagnen bis zu gerichtlicher Klage - eine Heirat mit seiner Tochter Clara, der Jahrhundertpianistin, zu hintertreiben versuchte. In einem Brief an Clara schrieb Schumann am 1. 1. 1838: "... - da sagte ich oft des Nachts zu Gott - >nur das Eine laß geduldig vorüber gehen, ohne daß ich wahnsinnig werde<, ich dachte einmal deine Verlobung in den Zeitungen zu finden - da zog es mich mit Gewalt zu Boden, daß ich laut aufschrie."

Heine verhält sich in seinem Gedicht distanziert-kühl. Bis zum Schluß bleibt er auf ironischer Distanz: Nicht er selbst weint, sondern die "guten Engelein". Laute Fröhlichkeit kontrastiert mit dem Weinen. Die Engelein sind die aus Nr. XI, die die (Lochnersche) Madonna im Kölner Dom umschweben. Die Haltung des Dichters ist allerdings nicht nur beobachtend. Das Schmettern der Trompeten und das Dröhnen der Pauken entspringen dichterischer Freiheit. (Das belegt der Ländler in der Ballszene der Berliozschen Sinf. fant. - 1830 -.) Sie karikieren das Grobschlächtige des Bürgertums bzw. die aggressiven Affekte, die im lyrischen Ich ausgelöst werden. Den Weg von außen nach innen beschreiben auch die beiden Strophen: "Das ist ... Herzallerliebste mein" bzw. "Das ist ... Die guten Engelein". Letzteres verweist deutlich auf die Höherwertung des lyrischen Ich. Der Dichter ist der rein und wahrhaft Liebende, dem von der bösen Gesellschaft das ihm Zustehende genommen wird. Gleichzeitig geht aber auch der Blick von dem Ich weg ins Allgemeine: Das Problem ist ein allgemeines gesellschaftliches Problem, das jeder "Künstler" an sich erfährt.

Schumann übersetzt den Zwiespalt in die Musik: Der muntere Reigen (Gitarrebaß wie bei Berlioz) wird mit "marschmäßigen" brutalen Schmetterrhythmen und dissonanter Harmonik gespickt. Die obsessiven Wiederholungen und die durchlaufenden, kreisenden Sechzehntelfiguren (Perpetuum mobile) charakterisieren den bürgerlichen Leerlauf (Philister) bzw. den Weltlauf und gleichzeitig die Ausweglosigkeit der Situation des Lyrischen Ich. Schumann verzichtet auf Detailausgestaltungen. Fast wie in Weills "Zu Potsdam" wechseln ein A- und ein B-Modell einander ab, und zwar ohne Rücksicht auf die veränderte "Textlage" der Strophen ("Kreisen" = Ausweglosigkeit). Die wiederholten Zeilen können so verschieden verklanglicht werden.

A (Dominantischer Spannungsklang - A9 -, Bordunton A, dissonant) charakterisiert die Situation des Tanzens und gleichzeitig die Erregung des lyrischen Ich (piano!).

B ("bornierte" normale Quintschritt-Kadenz - turn-around -) steht für die laute (forte!) Fröhlichkeit der Tanzenden und entspricht seinerseits auch der Figur des Kreisens. Die bis unter die Ebene der linken Hand abfallenden 16tel könnten in diesem Zusammenhang als In-den-"Strudel"-hinabgerissen-werden gedeutet werden.

In der Coda wird der gleichmäßige Wechsel unterbrochen: zweimal folgt A aufeinander, jetzt aber forte und durch die Höhersequenzierung beim 2. Mal (1. A9, 2. D9) in der Aggressivität gesteigert. Der Durschluß auf D ist also keineswegs "versöhnlich", sondern in ihm klingt die Dominantspannung nach. Auf dem D setzt sich die Musik im vorletzten Halbsatz fest. Das Decrescendo leitet den 'Abbau' ein. Im letzten Halbsatz werden die Schmetterfiguren ausgeblendet. Der Satz 'verarmt' zum Unisono mit Bordunton (Leitton fis). Die abwärtsgleitende chromatische Linie charakterisiert den Zusammenbruch der ironischen Distanz, bzw. die Wendung nach Innen, das Ausblenden der Realität (vgl. Mahlers Fischpredigt!). Das von Schumann eingefügte "wohl" ("Da tanzt wohl der Hochzeitsreigen") hält nicht die Möglichkeit der Täuschung offen, so daß ein Hoffnungsschimmer bliebe. Jedenfalls wirkt der Schluß "entspannt": nicht das Ich schluchzt, sondern die "Englein".

Alle Änderungen am Heineschen Text geschehen aus rhythmischen Gründen, um den "Trompeten"-Rhythmus zu ermöglichen:



Trompeten schmet-tern da-		-ten schmetter
Da tanzt wohl den	statt:	Da tanzt den
Ein Pau - ken und	statt:	Von Pau - ken
Die lieb - li - chen	statt:	Die gu - ten

Überhaupt ist die Melodik der Singstimme von solchen schmetternden, unmelodischen Repetitionen bestimmt. Zu diesem 'brutalen' Gestus passen die Signalquarten an vielen Zeilenanfängen. Ganz unmelodisch sind die Septsprünge nach unten am Schluß der Wiederholung der 2 Zeile der beiden Strophen.

Robert Schumann: Im Rhein, im heiligen Strome
(Dichterliebe, Text: Heine)

Ziemlich langsam

Im Rhein, im heiligen Strome, da spielt sich in den

Welln, mit selnem groben Dornen, das

große heilige Cöln. Im Dorn da steht ein

Bildnis, auf goldenem Leinwand, in meinem

Lebensbildnis hat's freundlich hineinstrahlt.

29 Es schweben Blumen und Engeln um uns herum lieblich

35 Frau; die Augen, die Lippen, die Wangen, die

40 *ritard.* gleichen der Liebsten genau.

46

52 *ritard. - do*

Heinrich Heine

Im Rhein, im schönen Strome

Im Rhein, im schönen Strome
Da spiegelt sich in den Welln,
Mit seinem großen Dome,
Das große, heilige Köln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hats freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

Paul Michael Lützeler:

Die Lippen der liebsten Frau

Etwas allzu larmoyant hatte Schiller in seinem Gedicht „Die Götter Griechenlands“ sein Leid über den Verlust von Sinnenfreude, Schönheit, Grazie geklagt: all das sei mit dem Untergang der weltfrohen hellenischen Götterwelt dahin, all das habe vor der düster-ernsten Jammertal-Religion des Christentums weichen müssen. Schiller gab sich als Kind von schicksalhafter Traurigkeit: *Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne, /alles Hohe nahmen sie mit fort, /Alle Farben, alle Lebenstöne, / Und uns blieb nur das entseelte Wort.*

Als Rheinländer, Jude und Protestant mit Aufhalten im weltstädtischen Hamburg und Besuchen in Berliner Salons wie dem von Rahel Levin erlebte schon der frühe Heine einen Kosmopolitismus, den sich der junge Schiller, Zögling einer schwäbisch-militärischen Pflanzschule, nur literarisch imaginieren konnte. Heines kurze Verse scheinen Schillers langes Gedicht widerlegen zu wollen. Der Rhein ist „schön“, der Dom ist „groß“, und Köln ist „heilig“. Hat sich antikisch Schönes, Hohes in die rheinische Metropole verirrt? Oder hat es sich dort erhalten? Immerhin war sie jahrhundertlang Hauptstadt einer römischen Provinz. Gibt es gar farbige Lebenstöne im Dom der Christen? Das „Bildnis“ dort strahlt „freundlich“ in des „Lebens Wildnis“. Und auch „Blumen und Englein“ symbolisieren nicht gerade „das entseelte Wort“.

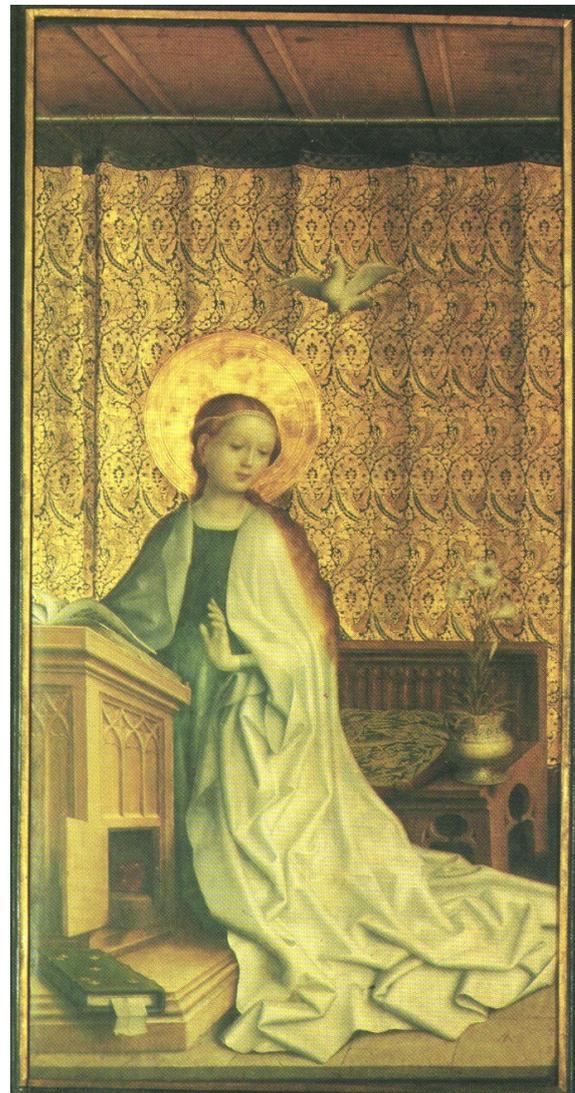
Der Dom, der Rhein, die Wellen, die Madonnen sind Gemeinplätze in den Versen der Zeit; die hätten auch fromme Nazarener und rheinbegeisterte Romantiker besingen können. Bei einem Eichendorff oder Brentano spalten sich Christentum und Antike in Reihungen wie Heiliges und Sinnliches, Keusches und Nacktes, Jungfrau und Venus, Altarikone und Marmorstatue. Heine jedoch bringt all das (Schiller zu Trotz) wieder zusammen: Das Bild „unsrer lieben Frau“ ist auf „meines Lebens Wildnis“ bezogen; Göttliches und Animalisches kommen in der Verbindung vom „goldenen Leder“ zusammen, und „die Augen, die Lippen, die Wänglein“ der Madonna „gleich genau“ denen „der Liebsten“. Die Geliebte hat etwas gemein mit der Madonna, und die „liebe Frau“ wirkt so erotisch, daß sie mit der „Liebsten“ assoziiert wird. Heine hat hier von der europäischen Kultursymbiose wohl mehr erfaßt als seine zeitgenössischen Aufspalter. Vielleicht wollte er mit dem Gedicht auch an die christliche „Frohe Botschaft“ erinnern, die davon weiß, daß Göttliches menschlich und Menschliches göttlich wird. Dazu hätte das Gemälde, auf das er anspielt, anregen können. Stefan Lochners „Dombild“ (übrigens auf Holz, nicht auf Leder gemalt) von 1450, das offiziell „Altar der Stadtpatrone“ heißt, befindet sich seit 1810 im Kölner Dom. Sind die beiden Seitenflügel aufgeklappt, zeigt sich das berühmte Bild der Schutzheiligen der Stadt - samt Gefolge und „Englein“ - und die in der Mitte thronende, unnahbar wirkende Himmelskönigin mit dem Jesuskind.

Das Dombild hat aber noch eine entschieden weltlichere Version der „lieben Frau“ in petto. Bei zugeklappten Altarflügeln sieht man das Außenbild, eine „Verkündigung Mariä“: Auf der rechten Tafel hält der (mit kühn gespreizten Flügeln ausgestattete) Engel Gabriel brav sein Spruchband hoch, auf dem man das *gratia plena* entziffert; die linke Tafel zeigt jene Schöne, auf die sich die Verse beziehen dürften. Lochner stellt sie dar mit hüftlangem, wallendem Haar. Zu seiner „lieben Frau“ waren vor Heine schon Dürer und Goethe gepilgert. Das Pilgern hat nicht aufgehört. Immer noch soll es Wallfahrer geben, die in Köln das „Bildnis“ und die „Liebste“ aufsuchen.

FAZ 12. 4. 1997



Philipp von Foltz, Lorelei. Öl auf Leinwand. 1850.



Des Antonius von Padua Fischpredigt	Gustav Mahlers Text:
<p>Antonius zur Predig Die Kirche findt ledig. Er geht zu den Flüssen Und predigt den Fischen; Sie schlagen mit den Schwänzen, Im Sonnenschein glänzen.</p>	<p>Antonius zur Predigt Die Kirche find't ledig. Er geht zu den Flüssen Und predigt den Fischen; Sie schlag'n mit den Schwänzen! Im Sonnenschein glänzen!</p>
<p>Die Karpfen mit Rogen Sind all hieher zogen, Haben d'Mäuler aufrissen, Sich Zuhörens beflissen: Kein Predig niemalen Den Karpfen so gfallen.</p>	<p>Die Karpfen mit Rogen Sind all' hierher zogen, Haben d'Mäuler aufrissen, Sich Zuhör'ns beflissen: Kein Predigt niemalen Den Fischen so g'fallen!</p>
<p>Spitzgöschete Hechte, Die immerzu fechten, Sind eilend herschwommen, Zu hören den Frommen: Kein Predig niemalen Den Hechten so gfallen.</p>	<p>Spitzgöschete Hechte, Die immerzu fechten, Sind eilends herschwommen, Zu hören den Frommen.</p>
<p>Auch jene Phantasten, So immer beim Fasten, Die Stockfisch ich meine, Zur Predig erscheinen: Kein Predig niemalen Dem Stockfisch so gfallen.</p>	<p>Auch jene Phantasten, Die immerzu fasten: Die Stockfisch' ich meine, Zur Predigt erscheinen: Kein Predigt niemalen Den Stockfisch' so g'fallen!</p>
<p>Gut Aalen und Hausen, Die Vornehme schmausen, Die selber sich bequemen, Die Predig vernehmen: Kein Predig niemalen Den Aalen so gfallen.</p>	<p>Gut Aale und Hausen, Die vornehme schmausen, Die selbst sich bequemen, Die Predigt vernehmen!</p>
<p>Auch Krebsen, Schildkroten, Sonst langsame Boten, Steigen eilend vom Grund, Zu hören diesen Mund: Kein Predig niemalen Den Krebsen so gfallen.</p>	<p>Auch Krebse, Schildkroten, Sonst langsame Boten, Steigen eilig vom Grund, Zu hören diesen Mund: Kein Predigt niemalen Den Krebsen so g'fallen!</p>
<p>Fisch große, Fisch kleine, Vornehm und gemeine, Erheben die Köpfe Wie verständge Geschöpfe: Auf Gottes Begehren Antonium anhören.</p>	<p>Fisch' große, Fisch' kleine, Vornehm' und gemeine, Erheben die Köpfe Wie verständ'ge Geschöpfe! Auf Gottes Begehren Die Predigt anhören.</p>
<p>Die Predig geendet, Ein jedes sich wendet. Die Hechte bleiben Diebe, Die Aale viel lieben. Die Predig hat gfallen, Sie bleiben wie alle.</p>	<p>Die Predigt geendet, Ein jeder sich wendet. Die Hechte bleiben Diebe, Die Aale viel lieben; Die Predigt hat g'fallen, Sie bleiben wie allen;</p>
<p>Die Krebse gehn zurücke, Die Stockfisch bleiben dicke, Die Karpfen viel fressen, Die Predig vergessen. Die Predig hat gfallen, Sie bleiben wie alle.</p>	<p>Die Krebs' geh'n zurücke; Die Stockfisch' bleib'n dicke, Die Karpfen viel fressen, Die Predigt vergessen. Die Predigt hat g'fallen, Sie bleiben wie allen!</p>
<p>Aus: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano (Erstausgabe 1806/08), München 1963 (dtv), Band I, S. 232. Nach Abraham a Santa Clara: Judas der Erzschemel I S. 253</p>	

Heinz-Joachim Fischer:

Wortgewaltig

Das muß ein respektabler Heiliger sein, der selbst der Spottlust eines Christian Morgenstern standhält. Sankt Antonius von Padua ist es, einer der bekanntesten, verehrtesten und am häufigsten dargestellten Heiligen der katholischen Kirche, dessen legendäre Fischpredigt vor bald acht Jahrhunderten den galgenhumorigen Schriftsteller vor neunzig Jahren zu einem grotesken Gedicht über den Hecht im Fischteich inspirierte. Des Hechtes Vorsatz, "am vegetarischen Gedanken moralisch sich emporzuranken", wird von "Sankt Anton, gerufen eilig", besänftigt. Aber nicht wegen der Rettung der gefährdeten jungen Karpfen für das Weihnachtsmahl in vielen Familien nimmt Antonius einen Ehrenplatz neben der Krippe ein, sondern wegen seiner engen Beziehung zum Jesuskind. Außerdem beginnen gerade jetzt seine "Söhne", Ordensleute in Padua, dem Wallfahrtsort zu seinen Ehren, und überall in der Welt die "Minderen-Brüder der Konventualen" die Feiern zum 800. Geburtstag ihres Meisters. Antonius wurde im Jahr 1195 im portugiesischen Lissabon geboren und starb 1231 bei Padua. Schon ein Jahr später verehrte man ihn als Heiligen.

Dieser Antonius trat schon jung in den geistlichen Stand der Augustiner-Chorherren ein, ließ sich dann von der geistlichen Erneuerungsbewegung des Franz von Assisi, von 1181 bis 1226, eines Zeitgenossen also, packen. Der Drang zur Bekehrung der Muslime trieb ihn nach Marokko. Krankheit und Pech bei einer Schiffspassage verschlugen ihn nach Italien, wo er durch seine Predigten außergewöhnliche Popularität beim Volk erlangte. Seine bestaunten Reden gegen die Katharer in Italien und die Albigenser in Südfrankreich wird man nur dann würdigen können, wenn man "Ketzerie" gegen die offizielle Kirche nicht nur als moralisch erhabenes Dissidententum gegen eine repressive Großorganisation versteht, sondern auch als Störung der öffentlichen Ordnung. Dem Volk jedenfalls prägte sich dieser Antonius als wortgewaltiger, freundlicher Prediger ein, dem sogar die Fische zuhörten - und als hilfsbereiter Wundertäter zudem.

Darüber erzählte man sich schon zu seinen Lebzeiten solch phantastische Geschichten, daß die religiöse Vorstellungskraft reiche Nahrung erhielt und bald auch die Künstler sich des Antonius wie eines Lieblingsmodells annahmen. Diese waren es, die dem Franziskanermönch, jugendlich und bartlos, eine Lilie in die Hand gaben, als Zeichen der Keuschheit, und irgendwann das kleine Jesuskind auf einem Buch, weil, so besagt ein Bericht des 14. Jahrhunderts, dem Antonius beim Studium dieses Kind erschienen sei. Darin nur Erfindung zu sehen, hieße die kulturellen Entwicklungen des Abendlands verleugnen. Denn erst im Mittelalter kamen die Kindheitsgeschichten des in einem Stall geborenen Erlösers Jesus Christus so recht in den Blick. Erst Franz von Assisi ließ im umbrischen Greccio die "Krippe" mit leibhaftigen Figuren nachstellen, um der Volksfrömmigkeit lebendigen Eindruck zu machen. Im Glauben dieser einfachen Leute ist Antonius heimisch, für die katholischen Ziele auch in der Gegenreformation und später nach Kräften gefördert. Aber selbst evangelische Christen versöhnt dieser Sanftmütige, wenn er sie - Geheimtip - bei Verlieren oder Verlegen die Gegenstände wiederfinden läßt, freilich nur im zähen Tausch gegen eine milde, doch nicht zu geringe Gabe für einen guten Zweck. Da erweist er sich als einer der Geschäftstüchtigsten im Himmel, auch deshalb, weil er jetzt zu seinem Jubiläum unter anderem drei Heime für Straßenkinder in Brasilien und ein Zentrum in Padua für aidskranke Mütter finanzieren muß.

FAZ vom 24. 12. 1994, S. 10

Christian Morgenstern

Der Hecht

Ein Hecht, vom heiligen Antôn
bekehrt, beschloß, samt Frau und Sohn,
am vegetarischen Gedanken
moralisch sich emporzuranken.

Er aß seit jenem nur noch dies:
Seegras, Seerose und Seegrieß.
Doch Grieß, Gras, Rose floß, o Graus,
entsetzlich wieder hinten aus.

Der ganze Teich ward angesteckt.
Fünfhundert Fische sind verreckt.
Doch Sankt Antôn, gerufen eilig,
sprach nichts als: »Heilig! Heilig! Heilig!«



ANTONIUS von Padua

Foto AKG

Gustav Mahler: 1. 8. 1893
Des Antonius von Padua Fischpredigt

aus: Des Knaben Wunderhorn

Behäbig. Mit Humor. (Im Anfang ♩. 188.)

Gesang (Voice)

Piano

7

An - to - nius zur Pre - digt die Kir - che findt
An - to - nius for ser - vice the church finds de -

12

le - digt Er geht zu den Flis - sen und pre - digt den Fi - schen! Sie
ser - ted! He goes to the ri - vers to preach to the fi - shes! They

sempre stacc.

40

Kein Pre - digt nie - ma - len den
Fish ne' - er like the pre - sent the found

pp

stacc.

46

Fi - schen so - g'fal - len! (mit Humor)
ser - mon so - plea - sant! (with humor)

53

Pre - digt hat g'fal - len, sie - blei - ben wie - Al - len! Die Pre - digt hat
faul's are not les - sened by ser - mon though plea - sant, their faul's are not

mf

58

g'fal - len, hat g'fal - len!
les - sened, not les - sened!

pp

Spitz - And.

stacc.

107

Aa - le und Hau - sen, die Vor - neh - me schmau - sen, die selbst sich be -
sei - mon so ab - le to grace rick man's tab - le with mien con - des -

112

que - men, die Pre - digt ver - neh - men! Auch Kreb - se, Schild - kro - ten, sonst
cen - ding are al - so at - ten - ding. White crabs, too, and tur - le - e -

117

(cantabile)
lang - sa - me Bo - ten, stel - gen ei - lig vom - Grund, zu hö - ren die - sen
ci - fod - ly hurt - le, ei - se slow in their ways, to hear what he -

122

Mund! Kein Pre - digt nie - ma - len
says. crabs. ne'er like the pre - sent

174

Krebs' geh'n zu - rük - ke, die - Stock - flech' bleibh dik - ke, die - Karp - fen viel -
crabs all go back ward, the cod re - main auk - ward, the carp still a -

pp

181

fres - sen, die - Pre - digt ver - ges - sen, ver - ges - sen!
ghit - ton has ser - mon for - got - ten, for - got - ten!

ff

Die -
Their

186

Pre - digt hat g'fal - len, sie - blei - ben wie - Al - len! Die Pre - digt hat
faul's are not les - sened by ser - mon though plea - sant, their faul's are not

mf

191

g'fal - len, hat g'fal - len!
les - sened, not les - sened!

pp

ppp

Vladimir Karbusicky: Gustav Mahler und seine Umwelt, Darmstadt 1978, S. 52:

Im 3. Satz der II. Symphonie mußten tschechische Anklänge wohl aus dem Gespräch zwischen Klarinetten und Geigen (besonders Ziffer 29 und 46) herausgehört werden; das "Gedudel" der Musikanten geht auf die Begleitung des hier zitierten Wunderhornliedes >Des heiligen Antonius Fischpredigt< zurück. In Ziffer 38 erklingt plötzlich, wie außer Kontext, ein Klarinetten Thema,

das aus einem Tanz stammt, der - ähnlich wie >Hulan< - in ganz Böhmen verbreitet wurde: dem "Rejdovák" oder "Rejdovacka", den Erben in seiner klassischen Sammlung von 1862—1864 mit dem Text "Lepsi je ta rejdovacka" ("Besser ist die Rejdovacka") veröffentlichte. Rejdovak (Rejdovacka) war nach der Polka der bekannteste tschechische Tanz, als "Redowa" wurde er um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch im Ausland zur Mode. Auch das Auftauchen dieser Tanzmelodie ist erklärbar aus Assoziationen derselben Provenienz, die an Jugenderinnerungen gebunden sind; fallen doch in Mahlers späterer Deutung des 2. Satzes die Worte: "... ein seliger Augenblick aus dem Leben"; "... eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld"; beim 3. Satz blickt der Held "in das Gewühl der Erscheinungen und verliert mit dem reinen Kindersinn den festen Halt, den allein die Liebe gibt". Der Anklang der verlorenen heilen Welt in Ziffer 38 ist ein Symbol für die um Kindheit und Jugend kreisenden Erinnerungen, die unter dem Impetus der "Verneinung" leiden. Es handelte sich um eine heile Welt, die auch in der sozialen Realität verlorenging. Am Ende des 19. Jahrhunderts gehörten die heiteren Klänge des "klassisch.instrumentalen" Stils in der Folklore der Vergangenheit an.

Gustav Mahler:

(Januar 1896):

"In der Fischpredigt . . . herrscht . . . ein etwas süßsaurer Humor. Der heilige Antonius predigt den Fischen, und seine Worte verwandeln sich sofort in ihre Sprache, die ganz besoffen, taumelig (in der Klarinette) erklingt, und alles kommt daher geschwommen. Ist das ein schillerndes Gewimmel: die Aale und Karpfen und die spitzgosedeten Hechte, deren dumme Gesichter, wie sie an den steifen, unbeweglichen Hälsen im Wasser zu Antonius hinaufschauen, ich bei meinen Tönen wahrhaft zu sehen glaubte, daß ich laut lachen mußte. Und wie die Versammlung dann, da die Predigt aus ist, nach allen Seiten davon schwimmt ... und nicht um ein Jota klüger geworden ist, obwohl der Heilige ihnen aufgespielt hat! ... Die Satire auf das Menschenvolk darin werden mir aber die wenigsten verstehen."

"Das im Scherzo Ausgedrückte kann ich nur so veranschaulichen: Wenn du aus der Ferne durch ein Fenster einem Tanze zusiehst, ohne daß du die Musik dazu hörst, so erscheint die Drehung und Bewegung der Paare wirr und sinnlos, da dir der Rhythmus als Schlüssel fehlt. So mußst du dir denken, daß einem, der sich und sein Glück verloren hat, die Welt wie im Hohlspiegel verkehrt und wahnsinnig erscheint. - Mit dem furchtbaren Aufschrei der so gemarterten Seele endet das Scherzo." (Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner)

(26. 3. 1896):

"Wenn Sie dann aus diesem wehmütigen Traum {des vorhergehenden Andante} aufwachen, und in das wirre Leben zurück müssen, so kann es Ihnen leicht geschehen, daß Ihnen dieses unaufhörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens grauenhaft wird, wie das Gewoge tanzender Gestalten in einem hell erleuchteten Ballsaal, in den Sie aus dunkler Nacht hineinblicken - aus so weiter Entfernung, daß Sie die Musik hierzu nicht mehr hören! Sinnlos wird ihnen da das Leben, und ein grauenhafter Spuk, aus dem Sie vielleicht mit einem Schrei des Ekels auffahren!" (Brief an Max Marschalk)

(12/91 im Programm der Dresdener Uraufführung):

"3. Satz Scherzo

Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner {des Menschen} bemächtigt, er blickt in das Gewühl der Erscheinungen ... er verzweifelt an sich und Gott. Die Welt und das Leben wird ihm zum wirren Spuk; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung."

Zit. nach H. H. Eggebrecht: Die Musik G. Mahlers, 1982, S. 210, 217

Robert Schumann (1836/37):

... Einigen Esprit kann man ihm (Meyerbeer) leider nicht absprechen. Alles einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeers äußerliche Tendenz, höchste Nichtoriginalität und Stillosigkeit sind so bekannt wie sein Talent, geschickt zu appetieren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentieren, wie er auch einen großen Reichtum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesamte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal meckernde unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkommt (S. 6, 17, 59, 68, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Haß weglegen; so ist Marcell's »Schlachtlied« von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich; so interessiert das meiste des dritten Aktes durch lebendig vorgestellte Volksszenen, so der erste Teil des Duets zwischen Marcel und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so der »Spottchor« durch komische Behandlung, so im vierten Akt die »Schwerterweihe« durch größere Eigentümlichkeit und vor allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken: was aber ist das alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? ... (50,IV)

Fragmente aus Leipzig, zit. nach: R. Sch.: Schriften über Musik und Musiker (hg. v. Josef Häusler), Stuttgart 1982, S. 131f.

Richard Wagner(1850):

"Wie in diesem Jargon mit wunderlicher Ausdruckslosigkeit Worte und Konstruktionen durcheinander geworfen werden, so wirft der jüdische Musiker (gemeint sind Meyerbeer und Mendelssohn) auch die verschiedenen Formen und Stilarten aller Meister und Zeiten durcheinander. Dicht nebeneinander treffen wir da im buntesten Chaos die formellen Eigentümlichkeiten aller Schulen angehäuft. Das es sich bei diesen Produktionen immer nur darum handelt, daß überhaupt geredet werden soll, nicht aber um den Gegenstand, welcher sich des Redens erst verlohnte, so kann dieses Geplapper eben auch nur dadurch irgendwie für das Gehör anregend gemacht werden, daß es durch den Wechsel der äußerlichen Ausdrucksweise jeden Augenblick eine neue Reizung zur Aufmerksamkeit darbietet." Das Judentum in der Musik, in: Gesammelte Schriften und Briefe, hg. von J. Kapp, Bad XIII, Leipzig o.J., S. 21 (AfMw 1,91, S. 2)

Rudolf Louis (1909):

"... man riskiert, von Unverstand oder Böswilligkeit ohne weitere Umstände des Antisemitismus geziehen zu werden, wenn man unbefangen genug ist zu erkennen, dass ein deutscher Jude doch noch ein klein wenig etwas anderes ist als nur einfach ein >deutscher Staatsbürger mosaischer Konfession<. Aber auf die Gefahr hin, dass man mich einer Partei zuzähle, deren Anschauungen ich als töricht und roh empfinde, muss ich es frei heraus sagen; das, was so grässlich abstossend an der Mahlerschen Musik auf mich wirkt, das ist ihr ausgesprochen jüdischer Grundcharakter. Und zwar, um ganz genau zu sein, nicht dieser allein. Denn das Jüdische als solches könnte wohl exotisch, fremd und fremdartig, aber zunächst noch nicht abstossend wirken. Wenn Mahlers Musik jüdisch sprechen würde, wäre sie mir vielleicht unverständlich. Aber sie ist mir widerlich, weil sie jüdeln. Das heisst: sie spricht musikalisches Deutsch, wenn ich so sagen darf, aber mit dem Akzent, mit dem Tonfall und vor allem mit der Geste des östlichen, des allzu östlichen Juden. Der Symphoniker Mahler bedient sich der Sprache Beethovens und Bruckners, Berlioz' und Wagners, Schuberts und der Wiener Volksmusik, - und man muss es ihm lassen, dass er sich die Grammatik dieser Sprachen leidlich angeeignet hat. Aber dass er für die mit feineren Ohren Begabten mit jedem Satze, den er spricht, eine ähnliche Wirkung macht, wie wir sie erleben, wenn etwa ein Komiker des Budapester Orpheums ein Schillersches Gedicht rezitiert, und dass er selbst davon gar keine Ahnung hat, wie grotesk er sich in der Maske des deutschen Meisters ausnimmt, darauf beruht der innere Widerspruch, der den Mahlerschen Werken des Charakter des peinlich Unehnten aufprägt: ohne dass er es selbst merkt - denn an der subjektiven Ehrlichkeit der Mahlerschen Musik haben ich keinen Augenblick gezweifelt - spielt er eine Rolle, deren glaubhafte Durchführung ihm von vornherein, sozusagen schon 'konstitutionell', unmöglich ist.

Die deutsche Musik der Gegenwart, München 1909, Seite 181f. (AfMw 1,91, S. 5f.)

Theodor W. Adorno:

"Ihm hat Komponieren seine Größe nicht, wie nach Luthers Satz, indem es den Noten befiehlt, wohin sie sollen. Er folgt ihnen, wohin sie wollen, aus Identifikation mit dem von der ästhetischen Norm und im Grunde von der Zivilisation selber grausam Gebändigten und Zugerichteten, mit den Opfern. Am Ende wird Mahler gerade um dieser selbstentäußernden Identifikation mit dem Nicht-Ich willen subjektivistisch gescholten. Der Ausdruck des Leidens, des eigenen und derer, welche die Last zu schleppen haben, pariert in Mahler nicht länger dem herrschaftlichen Anspruch des Subjektes, der darauf beharrt, so und nicht anders müsse es sein. Das ist der Ursprung des Ärgernisses, das er bietet. In seiner Jugend hat er das Gedicht >Zu Straßburg auf der Schanz< komponiert. Zeit seines Lebens hat seine Musik es mit denen gehalten, die aus dem Kollektiv herausfallen und zugrundegehn, mit dem armen Tambour'ssell, der verlorenen Feldwacht, dem Soldaten, der als Toter weiter die Trommel schlagen muß. Ihm war der Tod selbst die Fortsetzung irdischen, blindwütig verstrickten Unheils. Die großen Symphonien aber, die Märsche, die durch sein gesamtes Werk hindurchdröhnen, schränken das selbstherrliche Individuum ein, das Glanz und Leben denen im Dunklen verdankt. In Mahlers Musik wird die beginnende Ohnmacht des Individuums ihrer selbst bewußt. In seinem Mißverhältnis zur Übermacht der Gesellschaft erwacht es zu seiner eigenen Nichtigkeit. Darauf antwortet Mahler, indem er die formsetzende Souveränität fahrenläßt, ohne doch einen Takt zu schreiben, den nicht das auf sich selbst zurückgeworfene Subjekt zu füllen und zu verantworten vermöchte. Er bequemt sich nicht der beginnenden Heteronomie des Zeitalters an, aber er verleugnet sie nicht, sondern sein starkes Ich hilft dem geschwächten, sprachlosen zum Ausdruck und errettet ästhetisch sein Bild. Die Objektivität seiner Lieder und Symphonien, die ihn so radikal von aller Kunst unterscheidet, die in der Privatperson häuslich und zufrieden sich einrichtet, ist, als Gleichnis der Unerreichbarkeit des versöhnten Ganzen, negativ. Seine Symphonien und Märsche sind keine des disziplinierenden Wesens, das triumphal alles Einzelne und alle Einzelnen sich unterjocht, sondern sammeln sie ein in einem Zug der Befreiten, der inmitten der Unfreiheit anders nicht zu tönen vermag denn als Geisterzug. Alle Musik Mahlers ist, wie die Volksetymologie eines seiner Liedertitel das Erweckende nennt, eine Rewelge."

Mahler. Wiener Gedenkrede Zit. nach: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt 1963, Suhrkamp Verlag, S. 135ff.)

Sergiu Celibidache:

Im Gespräch beginnt er zunächst wieder zu schimpfen: Pauschal beklagt er den Verfall der Musikkultur, die Borniertheit der Musikpädagogik, die Unfähigkeit seiner Kollegen: Bertini sei völlig unbedeutend, Inbal: >ein Skandal<, >der nennt sich auch noch Celibidache-Schüler<. Seine Mahler-Ablehnung klingt so: >Ein zerrissener Mensch. Er fängt immer gut an und hört nie auf. Das ist die Schande unserer Zeit. Es ist das Chaos.< Ob denn nicht gerade diese Zerrissenheit, die Brüchigkeit eine Qualität sein könnte? >Seit wann das denn? Mahler ist der größte Orchesterkenner aller Zeiten, sehr musikalische Themen, aber er konnte nichts damit anfangen. Es geht nirgends hin<, sagt er, die Mundwinkel verbittert senkend. Noch weniger hält er von Adorno, für ihn ein rotes Tuch: >Es gab auch solche Amateure wie Adorno, der nie etwas von Musik verstanden hat. Und wenn sie einen Beweis wollen, hören sie sich seine Kompositionen an.<

M. O. C. Döpfner: "Jetzt, jetzt...ja, jetzt!", FAZ 20. 2. 1988)



Luciano Berio: SINFONIA

Der Titel soll wörtlich aufgefaßt werden, denn er bezeichnet Instrumente (hier acht Stimmen und Instrumente), die "zusammen spielen", oder in einem weiteren Sinn, wo er die Bedeutung von "Kollektivspiel" verschiedener Elemente, Situationen, Hinweise, Referenzen usw. hat. Die musikalische Entwicklung der *Sinfonia* ist fortlaufend bedingt durch die Suche nach Identität und Kontinuität zwischen Stimmen und Instrumenten, Text und Musik, gesprochenem und gesungenem Wort, und zwischen den verschiedenen harmonischen Stufen des Werkes. Oft ist der Text als solcher nicht verständlich. Die Worte und ihre Komponenten werden einer Analyse unterzogen, die Bestandteil der musikalischen Gesamtstruktur ist: Stimmen und Instrumente. Gerade da das Ausmaß der Wahrnehmung des Textes sich im Verlauf des Werkes ändert und sich der musikalischen Struktur einordnet, um die Tatsache, das "man nicht klar hört" als wesentlich für das ganze Werk verstanden werden.

Kurze Fragmente aus dem Buch *Le cru et le Cuit* von Claude Levi-Strauss, Passagen, in denen der französische Anthropologe die Struktur und den Symbolgehalt der brasilianischen Mythen zum Ursprung des Wassers und anderer strukturverwandter Mythen untersucht, stellen den Text des ersten Teiles dar.

Der zweite Teil der *Sinfonia* ist dem Gedenken an Martin Luther King gewidmet. Acht Stimmen dialogisieren in einfachen Phonemen über den Namen des schwarzen Märtyrers bis dieser Name schließlich voll verständlich wird.

Der Text des dritten Teils besteht vornehmlich aus Auszügen aus Samuel Becketts *L'innommable*, die ihrerseits zu Zitaten und Referenzen aus *La vie quotidienne* überleiten.

Abgesehen von einer kurzen Anspielung auf den Anfang des vierten Satzes der *Zweiten Symphonie* von Mahler beruht der Text des vierten Teiles, in Andeutungen mehr als in Form von präzisen Zitaten, auf kurzen Fragmenten aus den drei vorhergehenden Sätzen.

Der Text des fünften Teils rekapituliert, entwickelt und vervollständigt die der vorhergehenden und fügt die im ersten Teil nur stückweise vorgetragenen Fragmente aus *Le cru et le cuit* zu einer fortlaufenden wirklichen Erzählung zusammen.

Der dritte Satz der *Sinfonia* erfordert einen tiefgehenden Kommentar, denn er enthält wohl die „experimentellste“ Musik die ich je geschrieben habe. Er ist eine Huldigung an Gustav Mahler, dessen Werk die Last der ganzen Musik der letzten zwei Jahrhunderte zu tragen scheint, und insbesondere an den dritten Satz *Scherzo* seiner 2. *Symphonie* "Auferstehung. Mahler bedeutet für die Musik dieses dritten Teiles, was Beckett für den Text bedeutet. Daraus wird eine Art "Einschiffung nach Kythera" an Bord des Scherzos.

Dieser Satz ist wie eine Retorte angelegt, in deren Innerem eine große Anzahl musikalischer Referenzen brodeln, von Bach bis Schönberg, von Beethoven bis Strauss von Brahms bis Strawinski, von Berg bis Webern, von Boulez, von Pousseur, von mir selbst und von anderen. Die verschiedenen musikalischen Zitate sind in die harmonische Struktur des Mahler'schen Scherzos eingearbeitet. Sie verkünden und kommentieren die Ereignisse und ihre Abwandlungen, illustrieren also ein harmonisches Verfahren und stellen nicht etwa eine «Collage» dar. Des weiteren erlangen die Zitate berühmter Komponisten, indem sie gewandelt aufeinander einwirken, plötzlich eine neue Wertigkeit, wie es mit vertrauten Menschen oder Gegenständen geschieht, wenn sie sich in ungewohnter Beleuchtung oder Umgebung befinden.

Im dritten Satz der *Sinfonia*, dieser Meditation über eine Mahler'sche «Fundsache», wollte ich vor allem verschiedene Musiken kombinieren und vereinen die einander unverwandt, ja fremd sind.

Wenn ich die Stellung der Scherzos von Mahler in der *Sinfonia* bestimmen soll, so kommt mir unwillkürlich das Bild eines Baches, der eine ständig wechselnde Landschaft durchfließt bisweilen unter der Erde verschwindet, um in einer völlig anderen Umgebung wieder hervorzutreten, dessen Verlauf bald sichtbar, bald verborgen ist, manchmal in genau erkennbarer Form gegenwärtig ist und dann wieder sich hinter einer Vielzahl von kleinen, kaum zu durchschauenden Einzelheiten im musikalischen Umfeld verliert

Die ersten vier Sätze weichen scheinbar sehr voneinander ab. Der fünfte und letzte hat jedoch zur Aufgabe, die Unterschiede zu beseitigen, indem er die latent bereits vorhandene Einheit der vorhergehenden Sätze erhellt und verwirklicht. In diesem fünften Teil findet die im ersten Satz einsetzende und in der Schwebelage gelassene Aussage ihre Erfüllung: alle anderen Sätze streben nach ihr hin, teilweise (3. und 4. Satz) oder ganz (2. Satz).

Dieser fünfte Teil soll demnach als die echte Analyse der *Sinfonia* betrachtet werden, durchgeführt mit der Sprache und den Ausdrucksmitteln des Werkes selbst.

Sinfonia, komponiert für die Hundertfünfundzwanzigjahrfeier des New Yorker Philharmonischen Orchesters, ist Leonard Bernstein gewidmet. Übersetzt von Ingrid Trautmann CD Erato 2292-45228-2, 1986

Auszüge aus dem von Beckett stammenden Text des ersten Trios und der abschließenden Überleitung (T. 210, S. 52, K - T. 373. S. 70, S):

»I'm listening. Well I prefer that, I must say I prefer that, that what, oh you know, who you, oh I suppose the audience, well well, so there's an audience, it's a public show, you take your seat and you wait, perhaps it's free, a free show, you take your seat and you wait for it to begin, or perhaps it's compulsory, a compulsory show, you wait for the compulsory show to begin, It takes time, you hear a voice, perhaps it's a recitation, that's the show, someone reciting, selected passages, old favourites, or someone improvising, you can barely hear him, that's the show, you can't leave, you're afraid to leave, yo try and be reasonable, perhaps it's not a voice at all, perhaps it's the aire, ascending, descending, flowing, eddying, seeking exit, finding none, and the spectators, where are they you didn't notice, in the anguish of waiting, never noticed, you were waiting alone, that' the show, waiting alone, in the restless air, for it to begin, for something to begin, for there to be something else bot you, ... the show is over, all is over, but where then is the hand, the helping hand, or merely charitable, on the hired hand, . . . waiting alone, blind, deaf, you don't know where, you don't know for what, for a hand to come and drow yo away, somewhere else, where perhaps it's worse.«

Der Text des zweiten Trios (T. 456—T. 566, S. 80 - S. 94) lautet:

»And when they ask, why all this, it Is not easy to find an answer. For, when we find ourselves, face to face, now here, and they remind us that all this can't stop the wars, can't make the young older or lower the price of bread... Say it again, louder! ...it can't stop the wars, can't make the old younger or lower the price of bread, can't erase solitude or dull the tread outside the door, we can only nod, yes, it's true. But we need to remind, to point, for all is with us, always except, perhaps at certain moments, here among these rows of balconies, in a crowd, or out of it, perhaps waiting to enter, watching. And tomorrow we'll read that made tulips grow in my garden and altered the flow of the ocean currents. We must believe it's true. There must be something else. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless. Unquestioning. But it can't go o'n. It, say it, not knowing what. It's getting late. Where now? When now? I have a present for you. Keep going, page after page, keep going, going on, call that going, call that on. But wait. He is barely moving, now, almost still. Should I make my introductions?.«

Die zitierten Texte sind relativ eindeutig. Der erste handelt von einer imaginären Show. Die entscheidenden Kernsätze, in denen sich wie in einem Brennpunkt die Tendenzen dieser Textpassagen versammelt, sind: »Waiting alone, that's the show, waiting alone, in the restless air, for it to begin, for something to begin, for there to be something else but you«. Die zweite Textpartie besteht aus Sätzen. Sie besagen, um es auf die einfachste Formel zu bringen, daß alles ästhetisch orientierte Tun (zu ergänzen ist kompositorisch-ästhetisches Tun) nicht nur illusorisch, sondern nutzlos sei, d. h. ohne praktische Relevanz. Dennoch heißt es, »we need to remind, to point, for all is with us«. Der Schluß des Textes bleibt offen, wenn gesagt wird, »I have a present for you... But wait. He is barely moving, now, almost still.« Während der erste Text (Trio I) die Vorstellung, daß es etwas anderes gebe als sich, als Show abqualifiziert, denunziert der zweite Text (Trio II) ästhetisch-künstlerisches Tun als nutzlos, als praktisch irrelevant.

Der übrige Text ist je unterschiedlich auf die zitierten Textpassagen der beiden Trio-Abschnitte hin zugeordnet. Der Text des ersten Teils (bis Trio I) besteht zum großen Teil aus einer Kompilation einzelner Beckett-Sätze. Zu Beginn sind zumeist verschiedene Sätze und Satzfragmente zu mehrtextigen Komplexen übereinandergeschichtet; es entsteht der Eindruck eines Disputs, der immer wieder in Gang gebracht wird durch den Einwurf »Keep going« (Beckett). Im weiteren Verlauf schälen sich einige Sätze heraus, die mehrfach wiederholt werden, wobei auf die Show bereits angespielt wird. »Yes, I feel the moment has come for us to look back. I must not forget this, I have not forgotten it. But now I shall say my old lesson, if I can remember it«. Diese Satzkombinationen stehen bei Beckett nicht im Zusammenhang; Berio hat sie so montiert.

Der Text des zweiten Teils (zwischen Trio I und Trio II) beginnt wiederum als Disput (»Keep going«). Zunächst ist Beckett zitiert; ein fremder Text schließt sich an. Der Grundton des gesamten Teils ist resignierend.

Beckett: »I am here so little, I see it, I feel it round me, it enfolds me, It covers me, if only this voice would stop, for a second, it would seem log to me, a second of silence. I would listen. I'd know if it was going to start again, or if it was stilled for ever, what would I know it with, I'd know. And I'd keep on listening.«

Fremder Text (gekürzt): »It's late now... The fact is I trouble no one. But I did, and after each group disintegration, the name of Majakowsky hangs in the clean air.«

Es folgt unmittelbar das zweite Trio mit seinen quasi-politischen Sätzen.

Der Text der Coda hat eindeutig abschließenden Charakter; er spielt auf das Voraufgegangene an, jedoch ohne Resignation oder Emotion.

»But now it's done, it's over, we've had our chance. There was even, for a second, hope of resurrection, or almost. Mein junges Leben hat ein End. We must collect our thoughts, for the unexpected is always upon us, in our rooms, in the street, at the door, on a stage. Thank you Mr ...«

LK Musik 13/I Nachschreibklausur 11. 1. 1999**Thema:** Analyse und Interpretation von Mahlers Lied „Nicht wiederseh“**Aufgaben:**

1. Beschreibe Inhalt und Form des Textes. Was hat Mahler an diesem Text gereizt?
2. Analysiere das Stück hinsichtlich der verwendeten Stilmittel und der abbildenden und affektiven Figuren. Wie interpretiert Mahler den Text?
3. Welche Besonderheiten des Mahlerschen Weltverständnisses und der Mahlerschen Ästhetik werden hier deutlich?

Materialien:

- Notentext
- Toncassette

Zeit: 5 Stunden**Gustav Mahler:
Nicht wiedersehen!**

Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz!
 Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,
 Bis auf den anderen Sommer,
 Dann komm' ich wieder zu dir!
 Ade! Ade mein herzallerliebster Schatz !

Und als der junge Knab' heimkam,
 Von seiner Liebsten fing er an:
 „Wo ist meine Herzallerliebste,
 Die ich verlassen hab?“

„Auf dem Kirchhof liegt sie begraben.
 Heut ist's der dritte Tag!
 Das Trauern und das Weinen
 Hat sie zum Tod gebracht !“
 Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz !

Jetzt will ich auf den Kirchhof gehn,
 Will suchen meiner Liebsten Grab,
 Will ihr all'weile rufen, ja rufen
 Bis daß sie mir Antwort gab!

Ei du, mein herzallerliebster Schatz
 Mach auf dein tiefes Grab!
 Du hörst kein Glöcklein läuten,
 Du hörst kein Vöglein pfeifen,
 Du siehst weder Sonne noch Mond!
 (Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz!)
 (letze Zeile von Mahler hinzugefügt)

Gustav Mahler: Nicht wiederschen!

Aus „Des Knaben Wunderhorn“

Schweremüthig.

Und nun a - de, mein herz - al - ler -

mit starkem Pedalgebrauch

lieb - ster Schatz! Jezt muss ich wohl schei - den von dir, von dir, bis auf den an - dern

Som - mer; dann komm' ich wie - der zu dir! A - de! A - de, mein

herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Und als der

jun - ge Knab! beim - kam, von sei - ner Lieb - sten fing er an: „Wo'

ist mei - ne Herz - al - ler - lieb - ste, die ich ver - las - sen hab'?"'

„Auf dem Kirch - hof liegt sie be - gra - ben, heut' is is der drit - te

Tag! — Das Trau - ern und das Wei - nen hat sie zum Tod ge - bracht! A -

52 *ppp*
 du, mein al - ler - herz - lieb - ster Schatz, mach' auf dein fie - fes Grab! Du

56 *ppp*
 hörst kein Glück - kein läu - ten, du hörst kein Vög - lein pfei - fen, du

60 *f leidenschaftlich*
 siehst we - der Son - ne noch Mond! A - de, mein herz - al - ler - lieb - ster

65 *immer Pedal*
 Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! A - de!

35 *immer stark Ped.*
 de, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein

39 *ppp*
 Jetzt will ich auf den Kirch - hof gehn, will su - chen

43 *espress.*
 mei - ner Lieb - sten Grab, will ihr all - wei - le ru - fen, ja

47 *ppp*
 ru - fen, bis dass sie mir Antwort gab!

Wilhelm Müller

Der Lindenbaum

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!

