Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

Im SS 1994 biete ich folgende Veranstaltung an:

Proseminar(zu C 3 der StO)

Thema: **Funktionale Musik im Unterricht (Verfahren der Gefühls-, Assoziations- und Bewußtseinslenkung durch Musik)**

Ort: Raum 13

Zeit: Dienstag 17.00 -1900 Uhr

Nähere Inhalte:
Salonmusik, Unterhaltungsmusik
Werbespot,
Filmmusik,
Nationalhymnen
gesellschaftskritische bzw. politische Lieder, Songs, Chansons,
rituelle Musik (europäische Kirchenmusik, afrikanische kultische Musik,. Gospels)

Leistung für Scheinerwerb: Klausur Beginn:

Dienstag, 12. April

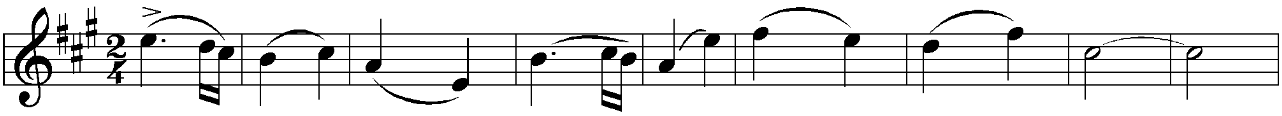
1. Sitzung

Alexander Borodin: Eine Steppenskizze aus Mittelasien (1880)

In der einförmigen Steppe Mittelasiens erklingen die bisher fremden Töne eines friedlichen russischen Liedes. Aus der Ferne vernimmt man das Getrappel von Pferden und Kamelen und den eigentümlichen Klang einer morgenländischen Weise. Eine einheimische Karawane nähert sich. Unter dem Schutze der russischen Waffen zieht sie sicher und sorglos ihren weiten Weg durch die unermeßliche Wüste. Weiter und weiter entfernt sie sich. Das Lied der Russen und die Weise der Asiaten verbinden sich zu einer gemeinsamen Harmonie, deren Widerhall sich nach und nach in den Lüften der Steppe verliert.

Material:

☐ "russisches Lied"

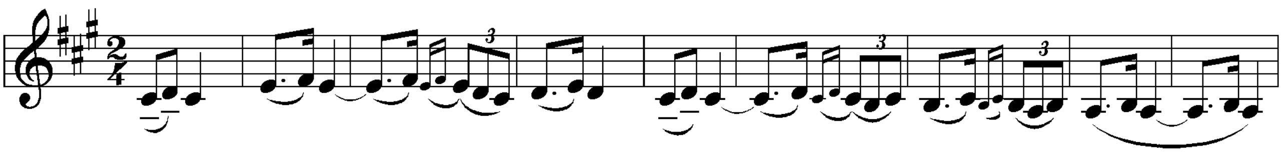


[abgespaltener Kopf des "russischen Liedes"

⊏ augmentierter Kopf des "russischen Liedes"

▭ augmentierte Form des "russischen Liedes"

◯ "morgenländische Weise"



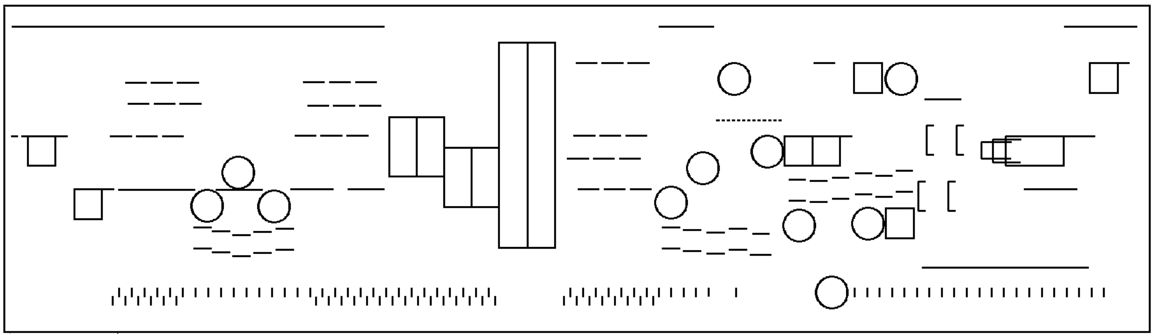
ı'ı'ı' "Getrappel"

— Liegeton

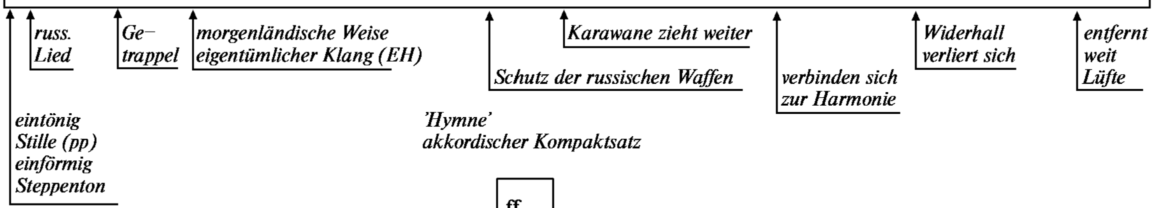
Instrumentierung der Themenauftritte

Kl H | EH | Kl H | Fl Ob EH Kl Fg Vc | EH Vc | V1 V2 Va Vc | Ob V Vc | Fl Vl H EH Fg Vc | Kl H EH Va | V Ob Kl | Fl Ob

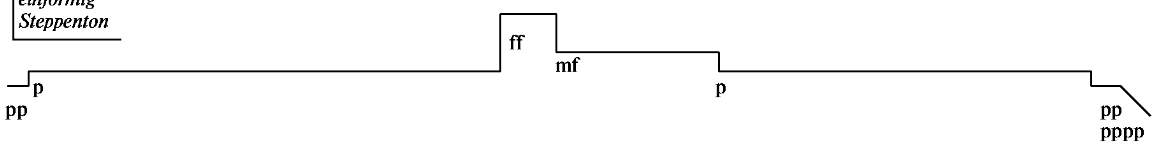
grafische Strukturskizze



Bezüge zum Programm



Dynamikprofil



Nikolai Rimsky-Korssakow:
Im Frühjahr 1879 erschienen in Petersburg zwei Herren, Tatistschew und Korwin-Krukowsky mit Namen. Sie besuchten mich, Borodin, Mussorgsky, Ljadow, Naprawnik und noch andere Komponisten. Der Grund ihres Besuchs war folgender: Für 1880 stand das fünfundzwanzigjährige Herrscherjubiläum des Zaren Alexander bevor. Aus diesem Anlaß hatten die beiden ein großes Bühnenstück geschrieben: einen Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte, illustriert durch aktuelle Bilder, in denen einzelne Ereignisse der letzten fünfundzwanzig Jahre künstlerisch gestaltet werden sollten. Tatistschew und Korwin-Krukowsky hatten bei allen möglichen Instanzen die Genehmigung zu der geplanten Festaufführung eingeholt, und nun wandten sie sich an uns mit der Bitte, zu diesen aktuellen Bildern eine entsprechende Orchestermusik zu schreiben. (...) Der Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte war furchtbar hochtrabend; doch die Vorwürfe für die aktuellen Bilder waren glücklich gewählt und eigneten sich vortrefflich für eine Vertonung, und so übernahmen wir die Aufgabe. Auf diese Weise entstanden - teils in dieser, teils in der folgenden Saison - mein Chor Ruhm auf das Thema eines alten Wahrsagerliedes, Borodins später sehr populär gewordene Steppenskizze aus Mittelasien, Mussorgsky steuerte einen Marsch (Die Einnahme von Kars) bei. (...) Unsere Kompositionen entstanden in kurzer Zeit, allein die Herren Tatistschew und Korwin-Krukowsky (...) waren von der Bildfläche verschwunden, und mit ihnen die Aussicht auf die Aufführung des Dialogs und der Bilder mit unserer Musik. Von dem ganzen Vorhaben blieben unsere Kompositionen, die dann später auch in Petersburger Konzerten aufgeführt wurden. Chronik meines musikalischen Lebens, Leipzig 1968, S. 238f.

Programm der Uraufführung 20. (8.) April 1880 in Petersburg
>In der mittelasiatischen Wüste erklingt erstmals der Gesang eines friedlichen russischen Liedes. Man hört das näherkommende Getrappel von Pferden und Kamelen und die wehmütigen Klänge einer orientalischen Weise. Durch die unendliche Steppe kommt eine einheimische Karawane heran, beschützt von russischen Kriegern. Vertrauensvoll und ohne Angst zieht sie ihren langen Weg dahin, unter der Bewachung der schrecklichen Kriegsmacht der Sieger.
Die Karawane entfernt sich weiter und weiter. Die friedlichen Weisen der Besiegten und der Sieger fügen sich zu einer Harmonie, deren Nachhall noch lange in der Steppe zu hören ist, bis er schließlich in der Ferne langsam erstirbt.< Borodin

Programm der Aufführung 27. (15.) August 1882 in Moskau
>In der einförmigen, sandigen Steppe Mittelasiens erklingt erstmals der ihr fremde Gesang eines friedlichen russischen Liedes. Man hört das näherkommende Getrappel von Pferden und Kamelen und die wehmütigen Klänge einer orientalischen Weise. Durch die unendliche Steppe kommt eine einheimische Karawane heran, beschützt von russischen Kriegern. Vertrauensvoll und ohne Angst zieht sie ihren langen Weg dahin, unter dem Schutz der russischen Kriegsmacht.
Die Karawane entfernt sich weiter und weiter. Die friedlichen Weisen der Russen und der Einheimischen fügen sich zu einer Harmonie, deren Nachhall noch lange in der Steppe zu hören ist, bis er schließlich in der Ferne langsam erstirbt.<
Sigrid Neef: Die russischen Fünf, Berlin 1992, S. 88

Wassili Jakowlew (1948):
Als im Dezember 1883 die Steppenskizze zum ersten Mal in Moskau zur Aufführung kam, hatten die beiden ebengenannten Rezensenten nur recht Oberflächliches zu bieten. Rasmadse schrieb: >Die übrigen Nummern des Konzerts waren sehr interessant, eine von ihnen, das schöne Orchesterbild von Borodin Eine Steppenskizze aus Mittelasien, mußte auf Verlangen des Publikums wiederholt werden.<
Die Rezension von Ossip Lewenson holte etwas weiter aus: >Wenn man aus dem Programm jene Bilder streicht, die in Musik einfach nicht übersetzbar sind (Lewenson führt hierzu Beispiele an, beginnend mit 'durch die unübersehbare Wüste' usw. bis hin zu 'und die Karawane zieht weiter und weiter' - Anm. v. W.J.), so bleibt nur das 'Pferdegetrappel' und die beiden Lieder: das russische und das orientalische. Der tonmalerische Effekt des 'Pferdegetrappels' ist jedoch nicht neu und wesentlich besser von Liszt in der ersten der Zwei Episoden aus Lenaus Faust vorgestellt worden, während russische, orientalische und andere Lieder in einem Musikwerk nur dann von irgendeinem Wert sind, wenn der Komponist irgend etwas mit ihnen anstellt. Dort, wo jegliche Durchführung von Themen fehlt und nur eine Aufeinanderfolge oder, wie in diesem Fall, ein geschickt kombinierter Zusammenklang arrangiert ist, entsteht eine Art Potpourri. Bei raffinierter Instrumentation und einfühlsamer Interpretation durch das Orchester kann ein solches Werk vorübergehend Erfolg haben.<
Die Aufnahme der Musik Borodins in Rußland zu seinen Lebzeiten. In: Ernst Kuhn (Hg.):Alexander Borodin, Berlin 1992, S. 388f.

Michael Stegmann:
Nach dem plötzlichen Tod Zar Nikolais II. hatte dessen ältester Sohn am 18. Februar/2. März 1855 als Alexander II. den russischen Thron bestiegen. Seine Regierungszeit stand ganz im Zeichen innerer Reformen, deren bedeutendste (am 5./17. März 1861) die Aufhebung der Leibeigenschaft und die Einrichtung weitgehend autonomer Kreisverwaltungen (Semstwos) waren. Daneben verfolgte Alexander eine überaus aggressive Expansionspolitik, in deren Rahmen auch mehrere Feldzüge nach Mittelasien durchgeführt wurden; zu Alexanders Eroberungen gehörten die Städte Taschkent und Samarkand, die er 1867/68 dem Khan von Buchara abnahm und als Gouvernement Turkestan dem russischen Reich einverleibte, sowie die Khanate Chiwa (1873) und Chokand (1876).
Das obskure Szenario, zu dem Borodin seine Steppenskizze komponiert hat, ist nicht erhalten; vermutlich handelte es sich dabei um ein >lebendes Bild<, möglicherweise in Art eines Dioramas. Jedenfalls entpuppt sich der Schutz russischer Soldaten, unter dem die Karawane ruhig und sicher die mittelasiatische Steppe durchzieht, als glatter Euphemismus zur Verherrlichung der Eroberungen Alexanders II. Es ist schwer einzusehen, warum sich Borodin, Mussorgsky und Rimsky-Korssakow als Exponenten des >Mächtigen Häufleins< der nationalrussischen Musik dazu bereit erklärt haben, an Tatistschews und Korwin-Krukowskys Zaren-Huldigung mitzuwirken; schließlich stand das >Mächtige Häuflein< in seiner ästhetischen wie in seiner politischen Haltung der slawophilen Narodniki-("Volkstümler"-)Bewegung nahe, für die Alexander II. der ärgste Feind Rußlands war. Aus dem Kreis der Narodniki ging auch 1879 die extremistische Gruppierung der Narodowolzen hervor, die (nach mehreren gescheiterten Attentaten) den Zaren am 1./13.März 1881 durch einen Sprengstoffanschlag tötete. Warum also diese Mitarbeit an dem Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte?
Zeitweise stand das gesamte >Mächtige Häuflein< unter Aufsicht der Ochrana, der zaristischen Geheimpolizei, die in den Zusammenkünften der Gruppe eine revolutionäre Zelle vermutete; vielleicht war das gesamte Projekt von Anfang an als Tarnung gedacht, als Vorspiegelung der Zarentreue, und sein Scheitern sogar vorprogrammiert. Jedenfalls scheinen weder Borodin noch die anderen Komponisten sonderlich überrascht oder sogar unglücklich gewesen zu sein, als die beiden Librettisten von der Bildfläche verschwanden. Zit. nach Neue Zeitschrift für Musik, 2/1987, S. 35f.

2. Sitzung

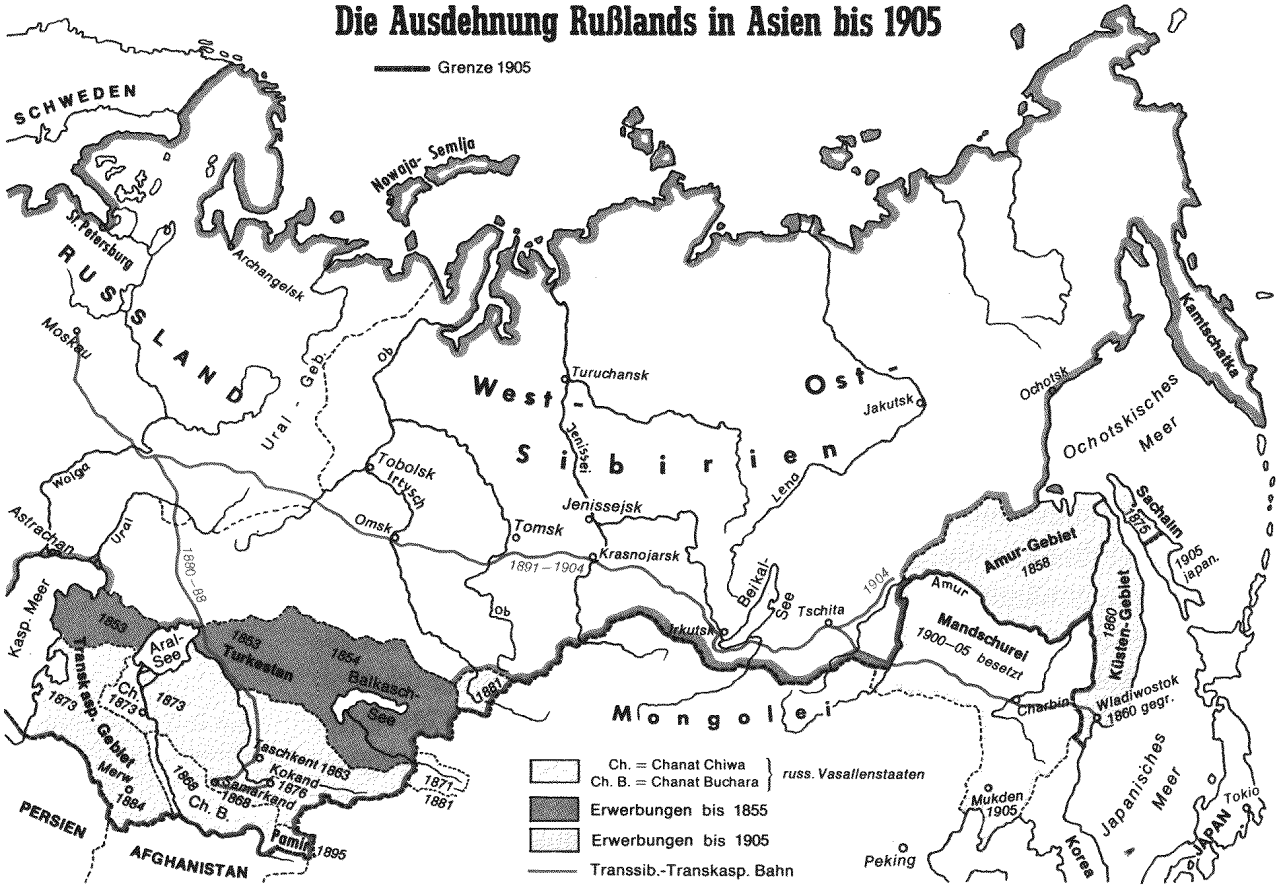
Gerald Abraham:
"Diese äußerste Primitivität des musikalischen Denkens gibt uns manchmal einen harten Stoß. Der Russe kümmert sich meistens fast ausschließlich um den Reiz, den die Klangstruktur im gegenwärtigen Augenblick ausstrahlt, seine geistige Schau ist nicht genügend weit und gedächtnisstark, um jenen Genuß zu vermitteln, den wir aus den besten Werken von Beethoven oder Brahms zu ziehen vermögen, wenn wir fühlen, um mit den Worten Walter Paters zu reden, daß der Komponist >das Ende vorausgesehen und es nie aus den Augen verloren hat<. In seinen >Lebenserinnerungen<, dem wertvollsten, wenn auch nicht immer ganz verläßlichen aller Originaldokumente über russische Musik, erzählt uns Rimsky-Korsakow, wie die Mitglieder des >Mächtigen Häufleins< ihre Urteile zu fällen pflegten: >Meistens wurden die einzelnen Teile eines Werkes Stück für Stück hintereinander kritisiert. Z. B. waren die ersten vier Takte ausgezeichnet, die nächsten acht schwach, die folgende Melodie war wertlos, aber der Übergang zur nächsten Phrase war gut, usw. Nie wurde eine Komposition als eine künstlerische Einheit angesehen. Es war gewöhnlich Balakirew, der jenem Kreise neue Werke vorführte; er tat dies meist ganz fragmentarisch, spielte zuerst den Schluß, dann den Anfang...
Die Grundlage der neuen Weise musikalischer Komposition in Westeuropa, das System logischer Entwicklung von ursprünglichen Gedanken, dessen erster wahrhaft bedeutender Meister Beethoven war, ist dem Geist der russischen Musik vollkommen fremd... Bei den Russen können wir nie beobachten, daß sich einige unscheinbare Keime entfalten, sich selbst in immer neuem Lichte zeigen, bis ihre Möglichkeiten beinahe unerschöpflich erscheinen und sie sich zu einem großen, kunstvoll zusammenhängenden Klangkörper auswachsen. Ein solches Denken in Tönen - ein progressives Denken - ist nicht die Art, in der die Russen gestalten; bei ihnen besteht die geistige Arbeit mehr in einem Brüten, sie wälzen die Ideen unaufhörlich in ihrem Geiste umher, betrachten sie von den verschiedensten Seiten her, stellen sie vor sonderbare und phantastische Hintergründe, aber niemals entwickeln sie etwas aus ihnen."
Über russische Musik, Basel 1947. Amerbach-Verlag, S. 14 - 17

Tschaikowsky:
"Von Mussorgski meinen Sie mit Recht, er sei 'abgetan'. Dem Talente nach ist er vielleicht der Bedeutendste von allen, nur ist er ein Mensch, dem das Verlangen nach Selbstvervollkommnung abgeht und der zu sehr von den absurden Theorien seiner Umgebung und dem Glauben an die eigene Genialität durchdrungen ist. Außerdem ist er eine ziemlich tiefstehende Natur, die das Grobe, Ungeschliffene, Häßliche liebt ... Mussorgski kokettiert mit seiner Ungebildetheit; er scheint stolz zu sein auf seine Unwissenheit und schreibt, wie es ihm gerade einfällt, indem er blind an die Unfehlbarkeit seines Genies glaubt. Und in der Tat blitzen oft recht eigenartige Eingebungen in ihm auf. Er spricht trotz all seiner Scheußlichkeiten dennoch eine neue Sprache. Sie ist nicht schön, aber unverbraucht." , Brief vom 24. 12. 1876 an Frau von Meck. Oskar von Riesemann: Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975, S. 247f.
"Die Inspiration ist ein Gast, der nicht auf den ersten Ruf erscheint. Aber arbeiten sollte man trotzdem stets, und ein ehrlicher Künstler wird nie mit gefalteten Händen dasitzen, unter dem Vorwand, zum Arbeiten nicht aufgelegt zu sein. Wartet man auf die Stimmung und bemüht sich nicht, ihr entgegenzutreten, so verfällt man leicht der Apathie und Faulheit... Glaube und Geduld verlassen mich nie, und heute früh wurde ich wieder von der geheimnisvollen Flamme der Inspiration erfaßt ... deren Ursprung man nicht kennt und die mir die Fähigkeit verleiht, Werke zu schaffen, das menschliche Herz zu bewegen und eine nachhaltige Wirkung auszuüben. Ich habe gelernt, mich zu überwinden. Ich bin glücklich, daß ich nicht in die Fußstapfen meiner russischen Landsleute getreten bin, die es aus Mangel an Selbstvertrauen und Selbstbeherrschung vorziehen, sich auszuruhen und alles zu verschieben, sobald sie auf die geringsten Schwierigkeiten stoßen. Deshalb schreiben sie - trotz großer Begabung - so wenig und so dilletantenhaft."
Brief vom 5. 3. 1878 an Frau von Meck. (Everett Helm: Peter I. Tschaikowsky, Reinbek1976, rm 243, S. 124ff.)
"Als ich gestern mit Ihnen über den Schaffens-Vorgang eines Komponisten sprach, habe ich die Arbeit, die der ersten Skizzierung folgt, noch nicht deutlich genug geschildert. Dieser Teil ist besonders wichtig. Was aus dem Gefühl heraus niedergeschrieben worden ist, muß nunmehr kritisch überprüft, ergänzt, erweitert und, was das Wesentlichste ist, vedichtet werden, damit es den Erfordernissen der Form angepaßt wird. Zuweilen muß man in diesem Punkt seiner eigenen Natur zuwiderhandeln, schonungslos Dinge vernichten, die man mit Liebe und Inspiration komponiert hat. Ich kann mich über eine karge Erfindungsgabe und Einbildungskraft nicht beklagen, habe jedoch immer unter mangelnder Gewandtheit in der Behandlung der Form gelitten. Nur mit anddauernder, hartnäckiger Arbeit habe ich es dahin gebracht, Formen zu vollenden, die bis zu einem bestimmten Grad dem Inhalt entsprechen. Allzu unbekümmert, habe ich früher nicht erkannt, wie ungeheuer wichtig die kritische Überprüfung meiner eigenen Entwürfe ist. So konnte es geschehen, daß aufeinanderfolgende Teile nur locker zusammengefügt und Nahtstellen sichtbar waren. Das war ein schwerer Fehler, und es hat mich Jahre gekostet, bis ich überhaupt begonnen habe, ihn zu korrigieren. Jedoch werden meine Kompositionen niemals Vorbilder an Form sein, weil ich nur das zu ändern imstande bin, was an ihr sich nicht mit meinem musikalischen Charakter verträgt - von Grund auf kann ich sie nicht ändern.
Brief vom 25. 6. 1878 an Frau von Meck. (Sam Morgenstern (Hg.): Komponisten über Musik, München 1956, S. 230f.)

direkte politische Funktion: Aufführung bei der Feier zu Ehren des Zaren (kam nicht zustande)
indirekte Funktionen:

- Borodin identifiziert sich mit dem Bewußtsein der Russen, eine Ordnungsmacht zu sein. Das verbindet ihn mit (fast) allen Russen, nicht nur mit den Slawisten, sondern auch mit den Zaristen, wahrscheinlich auch den Westlern (vgl. Text von Dostojewsky). Einem damaligen und heutigen Angehörigen eines "Steppenvolkes" erschien und erscheint das natürlich anders, nämlich als (imperialistische, kolonialistische) Ideologie. (Schon Cäsar beschrieb seine Eroberungspolitik in Gallien als Befriedungspolitik - Gallia pacata -).
- Die ästhetische Position des "Mächtigen Häufleins" war als antiwestliche natürlich auch politisch (vgl. Texte von Lewenson, Abraham und Tschaikowsky): Ablehnung der westlichen 'Technik', des Prinzips der musikalischen Logik auf der einen, Beförderung einer nationalen Musik auf der Grundlage der russischen Folklore und eines mehr additiven russischen Kompositionsprinzips (das im Montage- und Schablonenprinzip Strawinskys Weltgeltung erhielt) auf der anderen Seite.

Der Abrahamtext ist hochideologisch und von einem westlichen Überlegenheitsgefühl geprägt (sachlich richtige Beschreibung in abwertender Verbalisierung). Lewenson und Tschaikowsky urteilen auch von einem prowestlichen Standpunkt aus: Rußland kann nur durch Ablegung seiner Lethargie und Faulheit und durch die Übernahme westlicher Standards weiterkommen. Das sind Gedanken, die auch und gerade heute wieder hochaktuell sind.
Die politische Wirksamkeit der Musik beruht gerade auf ihrer scheinbar unpolitischen Natur. Rimsky-Korsakow bezeichnet die Sujets als "furchtbar hochtrabend", mokiert sich also über den pathetisch-aufgedonnerten Huldigungsstil (und damit über den politischen Inhalt), bewertet andererseits aber die konkreten "Vorwürfe für die aktuellen Bilder" als "glücklich" und "vortrefflich geeignet für eine Vertonung". Er würde also, gefragt, sein Handeln als unpolitisch bezeichnen. Wenn man dann aber sieht, wie genau und subtil bei der Umsetzung des Programms in Borodins Steppenskizze die politischen Inhalte ästhetisch transformiert werden, entpuppt sich eine solche Vorstellung als falsch.
Das russische Thema ist dominant: es erscheint am Anfang und am Schluß, es kommt aus dem Steppenton und 'entschwebt' am Schluß wieder in ihn: die Steppe, der laut Programm der russische Ton bisher fremd ist, wird sozusagen russifiziert. Der gleiche Gedanke artikuliert sich in den imitatorisch verschachtelten Themenfragmenten gegen Schluß, die den "Nachhall" des russischen Liedes in der Steppe darstellen. In der Mitte des Stückes tritt - entsprechend dem ursprünglichen Programm ("schreckliche Kriegsmacht") - wirkungsvoll inzeniert durch das plötzliche ff, die massive Klanggestaltung, die im Sinne einer Hymne kompakte Ausharmonisierung (die schon in den vorhergehenden Themenauftritten begann), die 'programmwidrige' Ausblendung des Ambiente (Getrappel, Steppentöne) und die harmonische Rückung von Es nach C - das Russenthema ganz martialisch auf. (Die zarte Verschmelzung dieses Themas mit dem Steppenton am Schluß stellt sozusagen die Verinnerlichung dieses politischen Anspruchs dar.) Übrigens verzichtet Borodin zugunsten dieser effektvollen Inszenierung auf eine vom Programm her naheliegende Perspektivendynamik. Er schreibt also keine Programmusik im eigentlichen Sinne, sondern ein poetisches Gemälde mit deutlich artikulierter politischer Aussage.
Das orientalische Thema erscheint zwar auch relativ häufig, wird aber im zweiten Teil zunehmend durch die Instrumentation und die chromatisierte Harmonik europäisiert.



Bachs Jagdkantate, BW 208 (1713)

Titel des 1716 erschienenen Textdrucks:
>Diana, Endymion, Pan und Pales. Am Hoch-Fürstl. Gebuhrts-Fest in Herrn Herrn Hertzog Christians zu Sachsen-Weissenfels nach gehaltenen Kampff-Jagen im Fürstl. Jäger-Hofe bey einer Tafel-Music aufgeführet.<

1. Recitativo (Diana)
Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!
Eh noch Aurora pranget,
eh sie sich an den Himmel wagt,
hat dieser Pfeil schon angenehme Beut erlanget!

2. Aria (Diana)
Jagen ist die Lust der Götter,
Jagen steht den Helden an!
Weichet, meiner Nymphen Spötter,
weichet von Dianen Bahn!

3. Recitativo (Endymion)
Wie, schönste Göttin, wie?
Kennst du nicht mehr dein vormals halbes Leben?
Hast du nicht dem Endymion in seiner sanften Ruh
so manchen Zuckerkuß gegeben?
Bist du denn, Schönste, nu, von Liebesbanden frei?
Und folgest nur der Jägerei?

4. Aria (Endymion)
Willst du dich nicht mehr ergötzen an den Netzen,
die dir Amor legt?
Wo man auch, wenn man gefangen, nach Verlangen
Lust und Lieb in Banden pflegt.

5. Recitativo (Diana and Endymion)
Ich liebe dich zwar noch!
Jedoch ist heut ein hohes Licht erschienen,
das ich vor allem muß mit meinem Liebeskuß
empfangen und bedienen!
Der teure Christian, der Wälder Pan,
kann in erwünschtem Wohlergehen
sein hohes Ursprungsfest itzt sehen!

So gönne mir, Diana,
daß ich mich mit dir itztund verbinde,
und an "ein Freuden Opfer" zünde,

Ja! Ja! wir tragen unsre Flammen
mit Wunsch und Freuden itzt zusammen!

6. Recitativo (Pan)
Ich, der ich sonst ein Gott in diesen Feldern bin,
ich lege meinen Schäferstab vor Christians Regierungszepter hin,
weil der durchlauchte Pan das Land so glücklich machet,
daß Wald und Feld und alles lebt und lachet!

7. Aria (Pan)
Ein Fürst ist seines Landes Pan!
Gleich wie der Körper ohne Seele
nicht leben, noch sich regen kann,
so ist das Land die Totenhöhle,
das sonder Haupt und Fürsten ist,
und so das beste Teil vermißt.

8. Recitativo (Pales)
Soll denn der Pales Opfer hier das letzte sein?
Nein! Nein! Ich will die Pflicht auch niederlegen,
und da das ganze Land von Vivat schallt,
auch dieses schöne Feld zu Ehren unsrem Sachsenheld
zur Freud und Lust bewegen.

9. Aria (Pales)
Schafe können sicher weiden,
wo ein guter Hirte wacht.
Wo Regenten wohl regieren,
kann man Ruh und Friede spüren
und was Länder glücklich macht.

10. Recitativo (Diana)
So stimmt mit ein
und lasst des Tages Lust vollkommen sein!

11. Coro
Lebe, Sonne dieser Erden;
weil Diana bei der Nacht
an der Burg des Himmels wacht,
weil die Wälder grünen werden,
lebe, Sonne dieser Erden!

12. Duetto (Diana and Endymion)
Entzücket uns beide, ihr Strahlen der Freude,
und zieret den Himmel mit Demantgeschmeide!
Fürst Christian weide auf lieblichsten Rosen
befreiet vom Leide.

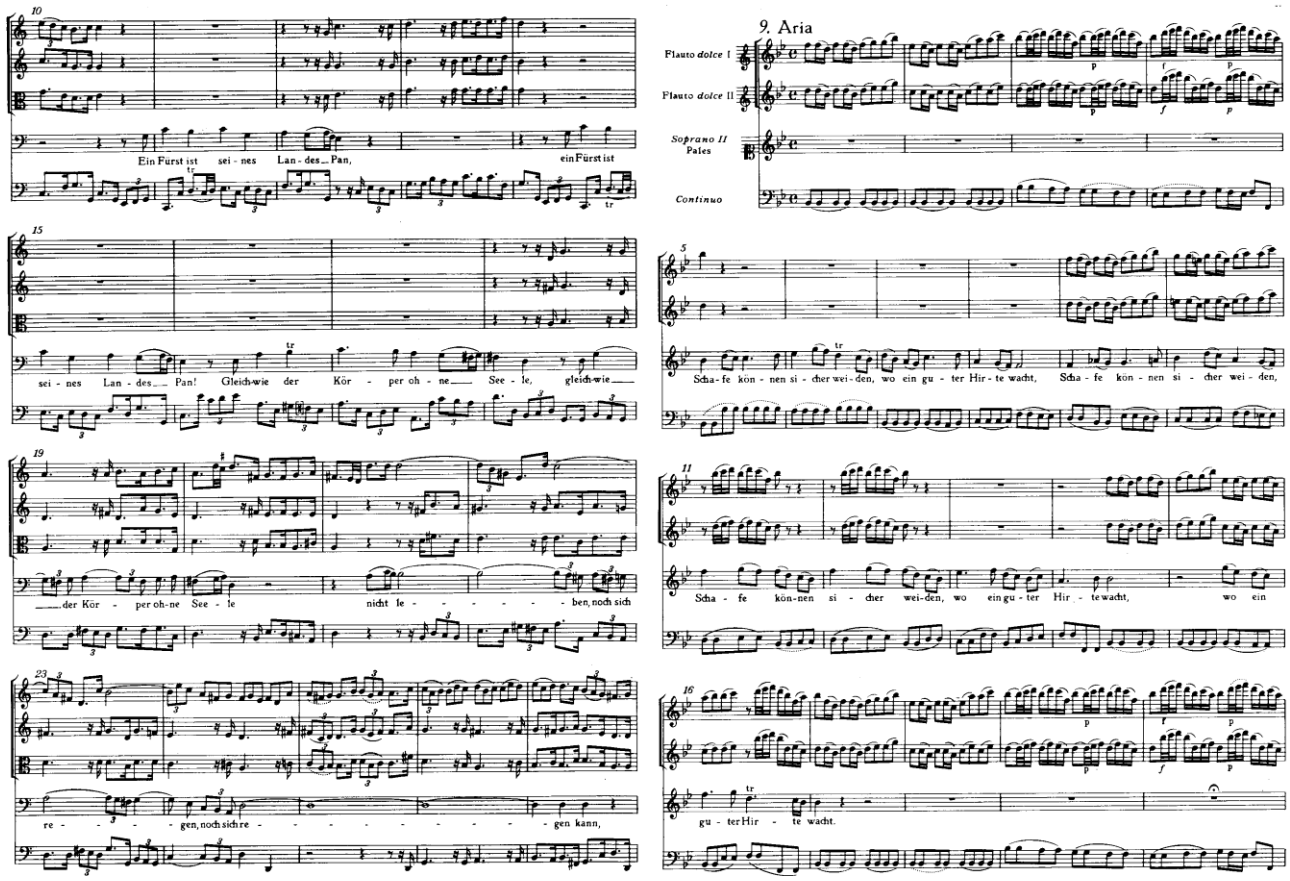
13. Aria (Pales)
Weil die wollenreichen Herden
durch dies weitgepriesne Feld
lustig ausgetrieben werden,
lebe dieser Sachsenheld!

Trio in F (BWV 1040)

14. Aria (Pan)
Ihr Felder und Auen,
laßt grünend euch schauen,
ruft Vivat itzt zu!
Es lebe der Herzog
in Segen und Ruh!

15. Coro
Ihr lieblichste Blicke! Ihr freudige Stunden,
euch bleibe das Glücke auf ewig verbunden!
Euch kröne der Himmel mit süßester Lust!
Fürst Christian lebe! Ihm bleibe bewußt,
was Herzen vergnüget,
was Trauren besieget!

Die Anmut umfange, das Glücke bediene
den Herzog und seine Luise Christine!
Sie weiden in Freuden auf Blumen und Klee,
es prange die Zierde der Fürstlichen Eh,
 die andre Dione,
Fürst Christians Krone!



Leben als Spiel
Höfische Gesellschaft im europäischen Barock

"Am 5. Juni 1662 konnten die Pariser ein überaus eindrucksvolles Schauspiel beobachten: ein Turnier des Hofes. Der französische König Ludwig XIV. erschien dabei selbst - hoch zu Pferde an der Spitze einer Reiterschar von Adligen, die als Römer verkleidet waren. Nach dem Vorbild römischer Caesaren stellte sich der König als unbesiegbare Sonne dar, die alle Wolken der menschlichen Verzweiflung und Bedrückung vertreiben werde. Die ersten drei Ritter seines Gefolges trugen als Symbole seiner sonnengleichen Macht Spiegel, Lorbeerzweig und Adler - alles Zeichen der Stärke des Sonnenlichts. Dem König und seinen "Römern" folgten die Prinzen und Herzöge der königlichen Familie, und auch sie führten jeweils Reiterscharen an, die sich als kriegerische Völker der Weltgeschichte präsentierten: als Perser, Araber, Osmanen und Russen. Aber alle Symbole und Zeichen, die sie trugen, wiesen nur auf eines hin: auf die Unterwerfung unter seine strahlende Macht. Obwohl im Unterschied zu früheren, noch gar nicht so weit zurückliegenden Zeiten bei diesem Turnier kein Blut floß, waren die Pariser Zuschauer zufrieden. Denn der kunstvolle Kreis, den der König und sein Hof vor dem Tuilerien-Palast zu Pferde zogen, erwies sich als ein wahres "Roßballett": das Verlangen aller nach noch nie erblickter Pracht wurde vollständig befriedigt. Das ganze war für Teilnehmer und Zuschauer ein großartiges Spiel, das ihrem Lebensgefühl ganz und gar entsprach. Möglichst sollte das Leben überhaupt ein großes Spiel sein, eine Inszenierung kunstvoller, wohlberechneter, wohlgeordneter, aber auch höchst raffinierter Art, in der jeder eine hübsche Rolle erhielt.
Das Zentrum dieses Lebensspiels stand fest wie jede Spielregel. Es war der Hof. Und sein Zentrum wiederum war der König. Wie die Planeten um die Sonne, so bewegten sich die Adligen und Beamten des Hofes um den Monarchen. Nicht zufällig galt als der Schöpfer dieses Systems eben jener König, der sich als "Sonnenkönig" feiern ließ: Ludwig XIV. Das von ihm inszenierte Turnier vor den Tuilerien drückte seine Schöpfung der höfischen Gesellschaft wie in einem Schauspiel aus: Der Adel stellt sich vor den Zuschauern - dem französischen Volk - in aller Pracht dar, doch er dient und unterwirft sich dabei zugleich dem König. Ja, mehr noch, er erhält den eigenen Glanz überhaupt erst durch eben diesen Dienst für den König, dessen wahren Glanz er nur widerspiegelt. Nur ein halbes Jahrhundert war es her, daß französische Könige noch auf Turnieren gegen den Adel des Landes mit Lanze und Schwert kämpften. Das entsprach dem Selbstbewußtsein dieses Adels und der politischen Rivalität zwischen ihm und dem Königtum. Der "Sonnenkönig" jedoch zwingt diesen Adel in seinen Turnieren zum "Roßballett" um seine Person, zum "Karussel". An die Stelle des Kampfes zwischen König und Adel tritt das Spiel, geleitet vom Regelwerk des Hofes.

Hof und Park

Durch Luxus, Spiel und Prestige des höfischen Lebens disziplinierten die Könige und Fürsten Europas den widerspenstigen Adel am Hof. Zugleich ersetzten sie die für ihre Herrschaftsaufgaben unbrauchbar werdende Aristokratie durch eine allein von der königlichen oder fürstlichen Gunst abhängige "rational" planende und ordnungschaffende Bürokratie - oder was man dafür hielt. Für diese Aufgaben bot sich das aufstiegswillige und - noch - gehorsame Bürgertum an. Durch eifrige und genaue Erfüllung der Wünsche des Monarchen und natürlich durch Erfolg konnten auf diesem Weg nun auch Bürger adlig werden - allerdings nur "amtsadlig". Uberall in Europa gelangten so Bürger an den Hof, obwohl stets nur an seine Peripherie. Der innere Kreis um den Monarchen blieb dem "Schwertadel" vorbehalten, den alten Adelsfamilien und Herrschaftsrivalen der Könige und Fürsten. Amtsadel und Bürgertum waren dennoch zufrieden. Denn ihrem Ehrgeiz boten sich genügend Möglichkeiten, und vor allem konnten sie sich als Teil jener Ordnung fühlen, die der Monarch - sei er König oder Fürst - gestiftet hatte. Denn das stand außer Zweifel: Der Monarch war nicht nur der wichtigste Spieler in jenem Spiel, in dem sie ihre Rolle hatten, sondern er war auch der Erfinder der Spielregeln. Er war der "absolute" Herr der Spielszene - der Gesellschaft, des Staates, des Hofes. Die Hauptaufgabe dieses "Absolutismus" bestand darin, Ordnung zu schaffen, Regeln zu setzen. Denn es galt, die "wilde" Natur fernzuhalten, die innere und

äußere. Nicht nur sollten die eigenen, persönlichen Triebe und Lüste durch Regeln zivilisiert werden, sondern es mußte auch jener Teil der Gesellschaft, der nicht zu zivilisieren war, auf "Distanz" gehalten werden: das Volk.
Der Hof war das Zentrum dieses Verlangens nach Spielregeln. Schon äußerlich bot er ein Bild der Ordnung, der Hierarchie, der festen Regeln. Er zeigte überall in Europa, wie das große Vorbild aller, das Schloß Versailles des "Sonnenkönigs", eine Flucht von Plätzen, Vorhöfen und Höfen, von Torbauten, Ställen und Flügelbauten, die aber alle auf einen festen Ort zuliefen, der in der zentralen Achse der Gesamtkonstruktion stand: das Schloß, das "Haus" des Monarchen. Im eigentlichen Schloß wiederholte sich das Spiel der Annäherung an das Zentrum. Durch eine Flucht von Räumen und Galerien "antichambrierte" - das bedeutet wörtlich "sich von Vorzimmer zu Vorzimmer bewegen" - der Höfling oder Bittsteller auf den Mittelpunkt des Schlosses zu: den Audienzsaal des Herrschers. Ursprünglich war es das Schlafzimmer des Monarchen, in dem Audienzen gegeben wurden: seit Beginn des 18. Jahrhunderts verließen Könige und Fürsten ihr Bett und empfingen ihre Untertanen in seperaten Räumen. Damit aber wurde allmählich die höfische Etikette zerstört, die keine Privatsphäre des Herrschers duldete, sondern sein gesamtes "Privatleben" zu Repräsentation, zu Stil und politischer Zeremonie verwandelt hatte.
Das Hofzeremoniell dämpfte jede "natürliche" Regung. Jede Geste, jede Bewegung war kalkuliert - die Menschen verkehrten wie auf der Bühne miteinander. Die Spielregeln des Hofes duldete keine Bequemlichkeit, keine Pause, keinen lauten Ton. Es war verboten, an eine Tür zu klopfen. Man durfte nur leise mit den Nägeln kratzen. Die Hofetikette, diese Spielregel der Selbstdisziplinierung, hatte jedoch selbst in ihrer oft monströsen Strenge eine wichtige gesellschaftliche Bedeutung: Sie verfeinerte die Sitten auch der Menschen, die nicht zum Hofe gehörten. Der bewundernde Blick der Bürger und Amtsadligen hin zum Hof veranlaßte sie zugleich, sich nicht mehr mit den Fingern zu schneuzen, sondern mit dem Taschentuch: er zwang sie zum Gebrauch der Gabel beim Essen und zum Lüften des Hutes bei der Begrüßung von Ranggleichen oder einer Dame. Er verhinderte natürlich auch, daß man sich auf eben diese Dame stürzte und ihr sein Interesse handgreiflich deutlich machte. Vielmehr gebot die Nachahmung der höfischen Regeln, sich in spielerischer Weise anzunähern und sogleich wieder zu entziehen. Noch sollte es zwar eine Weile bis zu den Schäferspielen des Rokoko dauern, doch in jedem Fall beginnt jetzt die Epoche des "Liebesspiels".
Die "Natur" der Menschen wurde getreu den Spielregeln beschnitten. Sichtbarer Ausdruck dieser Absichten des höfischen Absolutismus waren Parks und Gärten der europäischen Höfe. Die Gärten wurden durch hohe Mauern von der "wilden Natur" abgetrennt, die Parks demonstrierten hingegen die großartige Fähigkeit des Monarchen, die "wilde Natur" zu bändigen. Bäume, Sträucher, Hecken, Wiesen, Blumen wurden in geometrische Muster gepreßt, der individuelle Wuchs der einzelnen Pflanze durch dauerndes und sorgfältiges Beschneiden in einheitliche Formen gebracht. Diese "französischen" Gärten und Parks entsprachen dem Ideal der höfischen Gesellschaft. Sie zeigten die disziplinierte, kontrollierte und "geregelte" Natur - so wie der höfische Mensch auch sein sollte. Der "englische" Landschaftspark, der seit Beginn des 18. Jahrhunderts den "französischen" zu verdrängen begann, stellte keinesfalls eine Rücknahme dieses Ideals dar, sondern eher seine Vervollständigung. Denn die Verwilderung des englischen Gartens war nur vorgetäuscht. Diese Parks und Gärten spielten Natur, ohne Natur zu sein. Ihre "Wildheit" beruhte auf kunstvollen, höchst raffinierten Arrangements, deren Hauptzweck darin bestand, die regulierende, ordnende Hand zu verbergen. Entsprechend begann der höfische Adel sich in dieser "Natur" auf die "natürlichste" Weise zu bewegen. Er spielte Hirt und Hirtin, Gärtner und Gärtnerin, in einem Wort: er spielte "Volk". Wie der Park hatte dieses Volk mit der Wirklichkeit nichts zu tun. Natur und Volk wurden für die höfische Gesellschaft in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu Idealen der Einfachheit, Unverdorbenheit und der wahren Tugend. Tatsächlich handelte es sich aber bei diesem Ideal nur um eine Variante der höfischen Spiele nach einer langen und strengen Herrschaft der komplizierten Etikette. Das Zeitalter des Barock ging damit ins Rokoko über.

Jagd nach Liebe
Der Standessport des Adels war die Jagd. "Es ist" - so schreibt ein österreichischer Adliger des 17. Jahrhunderts (Hohberg) - "das Jagen eine tapfere und ritterliche Übung und dem Adel gleichsam ein Praeludium belli" (Ubung zum Krieg). Und derselbe Autor preist dabei die Anstrengungen der adligen Jäger, die "zu Fuß und zu Pferd ihre Waffen und Gewehre geschicklich brauchen, Kälte, Hitz und Ungewitter sowohl als der Sonnen heiße Strahlen ertragen und dulten, Durst und Abmattungen erleiden, die Gegend und Nachbarschaft von schädlichen, reißenden Tieren zu erledigen".
Solche Mühen kamen in der höfischen Jagd außer Mode. So wie der Monarch den Hochadel seines Landes den gesellschaftlichen und politischen Konflikten entzog und "Natur" und "Volk" auf Distanz zum Hof hielt, so hielt er auch die Anstrengungen der Jagd fern. Sie hätten die Etikette und das Spiel des Hofes gestört. Dennoch jagte man bei Hofe, allerdings mit der geforderten spielerischen Grazie, ohne Schweiß, Durst und "Abmattung". Von erhöhten Tribünen schoß man in Gehege, die mit Balken und Tüchern künstlich abgezäunt waren. Diese Gehege waren zuvor von eifrigen Treibern und Dienern mit Wild angefüllt worden, so daß sogar kaum noch ein Zielen notwendig war. In der höfischen Gesellschaft wurde die Jagd zum "Jagdvergnügen". Zentren dieser Vergnügungen waren jene berühmten, zuweilen auch berüchtigten Jagdschlößchen. Aus solchen Schlößchen konnten auch große Schlösser werden oder sogar Residenzen wie Versailles, das ursprünglich Ludwig XIV. nur als Jagdsitz gedient hatte.
Die Jagd wurde bei den höfischen Vergnügungen "auf dem Lande" allmählich immer unwesentlicher. Sie war bald nur noch Anlaß zu großen Zechereien und Picknicks, auf denen die Damen eine nicht unerhebliche Rolle zu spielen begannen. Statt auf Wild begannen die Geschlechter aufeinander Jagd zu machen. Denn Erotik erwies sich als ein wichtiges Beziehungssystem am Hofe. Der Aufstieg der "Mätresse" bis in das Schlafzimmer und über dieses bis in die Politik des Herrschers war ein deutliches und wohl auch gern befolgtes Signal an die gesamte höfische Gesellschaft. Auch hier zeigte sich der französische Hof als eine Art Vorreiter für ganz Europa. Nicht ohne Anzüglichkeit nannte man Ludwig XV. den "Vielgeliebten". Seine berühmteste Mätresse, die Madame Pompadour, beherrschte über geraume Zeit nicht nur das Bett des Königs und den Hof zu Versailles, sondern auch die Politik Europas. Bei schwindenden eigenen Möglichkeiten, den übersättigten Herrscher zufriedenzustellen, schuf sie ihm jenes berüchtigte Bordell in einem Gartenpavillon von Versailles, das mit seinen voyeuristischen Praktiken die wohl dunkelste Seite der höfischen "Spiele" darstellte. Der Name dieses Ortes - "Hirschpark" - verweist nahezu am Ende der Epoche der barocken Höfe noch einmal auf die Jagd als dem ursprünglichen Vergnügen der Fürsten und ihres Adels.

Feste
Die repräsentativen Vergnügungen der höfischen Gesellschaft aber waren ihre Feste. Wie das zu Beginn vorgestellte "Carrousel" Ludwigs XIV. führte der öffentliche Festzug den Hof immer neu der Gesellschaft - den Bürgern, dem "Volk" - vor Augen. Turniere, Einzüge oder Besuche auswärtiger Fürsten, Staatszeremonien, Hochzeitsfeierlichkeiten, Ehrungen - Möglichkeiten öffentlicher Festdarbietungen des Hofes gab es in allen europäischen Residenzen und Hauptstädten in nahezu gleicher Weise. Für solche Anlässe erschien dem Prestigebedürfnis der Höfe die gewohnte Staffage von Schloß und Stadt häufig nicht mehr prächtig genug. Und obwohl doch schon für Repräsentation und Wirkung gebaut worden war, ließen die Regisseure der Feste nun zusätzliche "Festarchitekturen" vor den gewohnten Fassaden errichten. Vor allem Plätze mit älteren Architekturbeständen mußten sich solche gewaltsamen Verschönerungen gefallen lassen. Hochgeschätzte Festplätze wie die Piazza San Marco in Venedig oder die Piazza Navona in Rom

können eine ganze Geschichte der Festarchitektur erzählen, deren unzählige Varianten diese Plätze immer wieder neu und anders erscheinen ließen. Prächtige Umzüge, Wasserballette, Reiterspiele, pseudoantike Mythologien fanden auf diese Weise die jeweils passende Kulisse, wobei es natürlich stets darauf ankam, die überraschendste Wirkung zu erzielen. Land in Wasser und Wasser in Land zu verwandeln, gehörte dabei zu den gewöhnlichsten Sensationen.
Doch die barocken Höfe waren ja gekennzeichnet durch Distanz, Abstand zur Gesellschaft. Und so fanden die meisten höfischen Feste unter Ausschluß der Offentlichkeit statt. Dabei wurde die Nacht zum Tag gemacht. Auch dies entsprach dem Bedürfnis nach Distanz gegenüber Gesellschaft und Natur. "Die Hofleute verändern die Ordnung der Natur, wenn sie nämlich zur Ausübung ihrer Lustbarkeiten wachen, da andere Menschen schlafen", stellt ein Beobachter (Faramond) zu Beginn des 18. Jahrhunderts fest. Erst nach Sonnenuntergang begannen die Feste. Gegen acht Uhr besuchte man das Theater des Hofes, danach - um Mitternacht - soupierte man. Erst tief in der Nacht begannen jene berühmten Tänze, die für uns der faßbarste Ausdruck der höfischen Welt geworden sind. Die feste Ordnung der Schritte, das Regelwerk der Bewegungen, der Annäherung und Entfernung, des Drehens und Schwenkens schufen eine Geometrie der Körper, die der gesellschaftlichen Ordnung des Hofes und seinen "Verkehrsformen" vollendet entsprach. Die Selbststilisierung des Hofes erreichte im Fest deutlich ihren Höhepunkt.

Der Weg zum Höfling
Diese Selbststilisierung und Ritualisierung des höfischen Lebens verlangte von den adligen Höflingen höchste Selbstdisziplin. Nur vorherige intensive Schulung befähigte den jungen Adligen zum Hofdienst. Wie die wilde Natur durch die Gartenschere, so sollte die wilde und "böse" Natur des Kindes durch Pädagogik und "Dressur" "veredelt" werden. Entsprechend diesem Menschenbild war der Weg dorthin hart: Schläge und Entbehrung begleiteten ihn. Ausdrücklich benannte die höfische Pädagogik die drei wichtigsten Abschnitte: dauernde Übung des Körpers, Aneignung der "Wissenschaften" und Reisen. Die "Wissenschaften" bestanden aus zumeist nur oberflächlichen Kenntnissen in Theologie, Geschichte, Mathematik, Sprachen, Geographie, Natur- und Völkerrecht etc. Das alles lernte der junge Adlige auf den "Ritterakademien" der Höfe oder durch den für diesen Zweck vom Vater angestellten "Hofmeister" - eine Art Privatlehrer. Er war es auch, der den Sohn auf den zum Bildungsprogramm zählenden Reisen begleitete. Diese "Kavalierstour" führte vor allem zu französischen und italienischen Städten und Höfen, erst in zweiter Linie nach Holland und England oder gar Deutschland. Hauptziel aller adligen Reisenden aus den west- und mitteleuropäischen Ländern war Italien. Hier fand man die Zeugnisse der als vorbildlich erachteten Antike, eine vielfältige, lehrreiche politische Landschaft, die wichtigsten Denkmäler der alten und neuen Kunst und schließlich auch die Zentren der neuen Musik.
Die wichtigsten Ziele in Italien waren Venedig, Rom und Neapel. Venedig wurde überhaupt zunehmend zum Zentrum des höfischen Tourismus. Die unzähligen Festmöglichkeiten der Stadt - allen voran der Karneval -, ihre Intimität und Verschwiegenheit, die jedes Inkognito akzeptierte, die berühmten Kurtisanen, die nahezu über das ganze Jahr gebotenen Gelegenheiten der Maskierung ließen die Zahl der adligen Besucher und - in ihrem Gefolge - der Abenteurer ständig wachsen. Theater und Oper steigerten den Unterhaltungswert der "Serenissima", wie Venedig stolz genannt wurde. Als die eigentliche Musikstadt Italiens galt jedoch Neapel. Das neapolitanische Konservatorium stand in dem Ruf, den Mittelpunkt der europäischen Kompositionslehre zu bilden. Scarlatti, Porpora, Leo, Latilla, Vinci, Janucelli und vor allem Pergolesi hatten dort ihre Ausbildung erhalten. Entsprechend galt der Oper Neapels lange Zeit die höchste Bewunderung.
Rom aber war das wichtigste Ziel der Kavaliersreise. Hier fand man die berühmtesten Kunstwerke der Antike, hier kaufte man unter Umständen einige Prestigestücke für die eigene "Sammlung" auf dem väterlichen Schloß oder später sogar für den Fürsten. Und hier war es vor allem nach wie vor das Zentrum des Katholizismus, der päpstliche Hof, dessen Pracht und Lebensart noch immer vielen als vorbildlich galten. Daß die lange, oft noch von Universitätsbesuchen unterbrochene Kavaliersreise nicht nur politischen und kulturellen Bildungsinteressen diente, sondern auch "Lebenserfahrung" bot, mag selbstverständlich erscheinen. Abenteurer und Glücksspieler gaben den letzten Schliff für das intrigenreiche und gefährliche Spiel der Höfe.

Abenteuerliche Wirtschaft
Das steife Zeremoniell, die Diktatur der Etikette, das feste Reglement des Spiels, wie sie für die Höfe des europäischen Barock kennzeichnend waren, verbargen auf Dauer kaum, daß ihre wirtschaftlichen Grundlagen abenteuerlich waren. Der Aufwand für Bauten, Garten, Feste, Theater, Oper, Wasserspiele, Speisen, Kleider, Juwelen war vor allem für die kleinen Höfe ruinös. Sie alle, die nicht wie der französische Hof an eine starke nationale und koloniale Wirtschaft angeschlossen waren, sondern von den Steuern der Bauern, kleinen Handwerker und Bürger lebten, konnten den Prestigekampf langfristig nicht bestreiten. Und selbst der Hof von Versailles vermochte es nicht, den Ausstieg aus dem Schuldenkreislauf des Luxuskonsums zu finden. Doch der dauernde Bedarf der Höfe ließ das vorhandene Geld schneller und schneller zirkulieren und auf diese Weise immer wieder Scheinblüten der Konjunktur entstehen. Bis zu guter Letzt alles Geld dorthin geflossen war, wo die begehrtesten Waren herkamen: nach Amsterdam, London, Hamburg oder anderen Zentren des Handels und der Produktivität. Dann endlich erloschen die Lichter in den viel zu großen Schlössern. Die Gäste, Abenteurer und Höflinge, zogen zu dem florierenden Nachbarhof eines regierenden Vetters ihres Fürsten, der gerade mit einem Feuerwerk die Entdeckung einer neuen Geldquelle feierte.
Die adligen Gutsherren aber zogen heim, zu ihrer Wirtschaft, wo sie demütig und mit einem "Vivat!" von ihren Bauern empfangen wurden. Denn die Arbeit dieser Bauern erwies sich nach wie vor als die sicherste Einnahmequelle. Doch abends, wenn die Zeit des Festes kam, träumten sich die Herren zurück an den Hof.
Die Bauern allerdings hatten keine Veranlassung zu derart komplizierten Gefühlen. Sie kämpften ständig ums Uberleben. Denn ihre Herren benötigten Geld, viel Geld für die Aufwendigkeit der höfischen Spiele und Feste. Und jene Grundherren, die für das höfische Leben zu arm waren, bedrängten ihre entsprechend ärmeren Bauern durchaus nicht weniger.
Vor allem aber war das "Zeitalter des Barock" von Absatzschwierigkeiten für landwirtschaftliche Produkte gekennzeichnet. In ganz Europa hatte es kein wesentliches Bevölkerungswachstum gegeben. In manchen Gebieten - so in Deutschland nach dem "Dreißigjährigen Krieg" (1618-1648) - ging die Bevölkerungszahl sogar zurück. Damit aber sank auch die Nachfrage nach Nahrungsmitteln. Die Preise stagnierten, aber die Löhne für Gesinde, Knechte, Mägde stiegen. Denn Arbeitskräfte waren rar. So konnten manche Böden nicht mehr bearbeitet werden, und die Einnahmen der Bauern begannen nun sogar zu sinken. Die meisten von ihnen trugen dennoch ihr Schicksal mit Geduld. Die Herren spotteten sogar zuweilen darüber. In Deutschland reimte man: "Der Bauer ist an Ochsen Statt - nur das er keine Hörner hat." Doch zuweilen trieb die Verzweiflung einen von ihnen fort, in die Wälder oder Berge. Von dort griff er die höfische Gesellschaft an, raubte, plünderte, mordete: Er wurde zum Banditen. Der Adel fürchtete und verfolgte ihn, den Bauern aber galt er als Held."
Große Komponisten und ihre Musik, Band 28, Stuttgart 1983, S. 681ff

Erich Reimer: (über Bachs Jagdkantate - BW 208, 1713 -)

"2. Zur Integration von Musik und höfischer Lebenspraxis

Einen Hinweis auf die institutionellen Rahmenbedingungen der Jagdkantate gibt der 1716 erschienene Textdruck... Der Titel lautet: >Diana, Endymion, Pan und Pales. Am Hoch-Fürstl. Gebuhrts-Fest in Herrn Herrn Hertzog Christians zu Sachsen-Weissenfels nach gehaltenen Kampff-Jagen im Fürstl. Jäger-Hofe bey einer Tafel-Music aufgeführet.< Anlaß für die Aufführung war demnach der in Weißenfels wie an anderen Höfen regelmäßig mit großem Aufwand gefeierte Geburtstag des regierenden Fürsten. Wie überlieferten Festprogrammen und Festbeschreibungen zu entnehmen ist, hatten sich für die oft mehrwöchige Feier dieser Geburtstage bestimmte Normen herausgebildet, die sich in Weißenfels wie in den übrigen kleinen mitteldeutschen Residenzen offensichtlich an den Maßstäben orientierten, die der kursächsische Hof in Dresden gesetzt hatte.
Die Aufführung ist Teil eines solchen Festprogramms. Sie findet nach vorausgegangenem Kampfjagen statt, einer Schauvorführung, bei der zuvor gefangen gehaltene Wildtiere aufeinander gehetzt und anschließend vor den Zuschauern abgeschossen wurden. Ort der Kantatenaufführung ist der Saal des fürstlichen Jägerhofes, eines Gebäudes, das in Weißenfels möglicherweise nach Dresdener Vorbild errichtet wurde. Die Aufführung erfolgt - wie es im Textdruck heißt - >bey einer Tafel-Music<, ist also Teil des abendlichen Festbanketts. Hierbei handelt es sich um eine Aufführungsform, die seit dem 16. Jahrhundert in den Dienstanweisungen der Hofmusiker eine wichtige Rolle spielt und oft als >Aufwarten vor der Tafel< bezeichnet wird.

Wie die Hinweise erkennen lassen, handelt es sich bei der Jagdkantate nicht um ein Kunstwerk, das vom Kontext der höfischen Lebenspraxis isoliert ist, sondern um ein Werk, das - u. a. durch sein Jagdkolorit - direkt auf diesen Kontext bezogen ist. Hierfür ist außerdem kennzeichnend, daß eine derartige Glückwunschkantate zwar häufig wie eine Opernszene aufgebaut und mit Kostümierung der Sänger sowie mit mimisch-gestischer Darstellung aufgeführt wird, daß die Aufführung aber nicht auf einer vom Saal getrennten Bühne stattfindet, sondern im Saal vor der Tafel. Die dramatische Konzeption der Jagdkantate entspricht dieser Aufführungsform insofern, als sie von einer in sich geschlossenen Szene zu einer Szenenform übergeht, in der sich die vier Personen der Handlung einzeln, zu zweit oder gemeinsam in ihren Glückwünschen dem außerhalb der Szene befindlichen Fürsten zuwenden...

Daß auch die musikalische Konzeption der Jagdkantate als Funktion der Aufführung zu verstehen ist und nicht - wie in der späteren bürgerlichen Musikkultur - die Aufführung als Funktion eines nach immanenten Prinzipien konzipierten Werkes, wird an einem von Bach am Schluß der Partitur notierten Instrumentalsatz (BWV 1040) deutlich - vorausgesetzt, man geht mit Alfred Dürr davon aus, daß dieser sich thematisch an die Arie Nr. 13 anlehnende Satz für Violine, Oboe und Generalbaß an irgendeiner Stelle der Kantate >eine verbindende Funktion (hatte), etwa um die Zeit auszufüllen, während der dem Fürsten irgendwelche Huldigungen dargebracht wurden<.

Der situative Kontext der Kantatenaufführung ist soziologisch insofern aufschlußreich, als es sich bei der Feier des fürstlichen Geburtstages um ein jährlich wiederkehrendes Ritual handelt, das die Aufgabe hatte, die zentralistische Ordnung, insbesondere die Beziehung zwischen Fürst und Adel symbolisch zu repräsentieren. Die Jagdkantate ist demnach in die innenpolitische Strategie des Absolutismus eingebettet, die darauf abzielte, den politisch weitgehend entmachteten Adel an den Hof zu binden. Vergleicht man ihre Präsentationsform mit den höfischen Aufführungen, in denen der Adel selbst aktiv mitwirkte, so wird deutlich, daß das von den Göttern dargebrachte >Freudenopfer< stellvertretende Funktion hat. Der die Aufführung rezipierende Adel ist offensichtlich Teilnehmer an einem Ritual, das die Aufgabe hat, zur notwendigen Balance des absolutistischen Systems beizutragen, und zwar - wie im weiteren zu zeigen ist - durch sein repräsentatives Anspruchsniveau, seinen unterhaltenden Charakter und durch ästhetische Vermittlung politischer Inhalte. Die abendliche Aufführung vor der fürstlichen Tafel - gewissermaßen profanes Gegenstück zum morgendlichen Festgottesdienst - ist zugleich Mittel der Repräsentation, Divertissement und Lehrstück.

3. Das repräsentative Anspruchsniveau

Bei der Jagdkantate handelt es sich um ein Werk, das von einem Hofpoeten und einem Hofmusiker im Auftrag ihres fürstlichen Dienstherrn hergestellt wurde, allerdings nicht für dessen Eigenbedarf, sondern für die Geburtstagsfeier des Fürsten im benachbarten Herzogtum. Für die poetische und musikalische Konzeption ist das Auftragsverhältnis insofern bestimmend, als die Kantate den Vorstellungen des Auftraggebers, insbesondere seinem künstlerischen Anspruchsniveau entsprechen mußte. Hierbei handelt es sich um Ansprüche, die sich unmittelbar auf die Verwendung bestimmter künstlerischer Materialien beziehen, und insofern diese im Rahmen einer auf Statusdifferenzierung, Prestige und Repräsentation abgestellten Ästhetik >als höchst differenzierter Ausdruck von sozialen Qualitäten wahrgenommen< werden, beziehen sich die Ansprüche mittelbar auf die angemessene Repräsentation des fürstlichen Status.

Das Anspruchsniveau des Auftraggebers wirkt sich demnach dahingehend aus, daß Textdichter und Komponist bestrebt sein müssen, ein Werk herzustellen, das einerseits den Rangunterschied zwischen Fürst und Adel ostentativ hervorkehrt und andererseits im Hinblick auf die künstlerischen Aktivitäten anderer Fürstenhöfe konkurrenzfähig ist. Kennzeichnend für die innenpolitische Funktion ist die Tendenz der Höfe, musikalisches Material, etwa die Verwendung bestimmter Instrumente, zu monopolisieren; kennzeichnend für die intendierte außenpolitische Wirkung sind die im Bereich der höfischen Musik üblichen Vergleiche, etwa Vergleiche mit der kaiserlichen Hofmusik. Mit der Aufführung der Jagdkantate setzen sich somit Auftraggeber als auch Adressat (der sein künstlerisches Personal für die Aufführung einsetzt) einem regionalen und einem überregionalen Vergleichszusammenhang aus, offensichtlich in der Erwartung, daß die Rezipienten den sozialen Stellenwert und Prestigeanspruch des künstlerischen Materials auch reflektieren.

Salomo Francks Text trägt dem Anspruchsniveau durch Verwendung eines exklusiven literarischen Materials Rechnung, nämlich durch Rückgriff auf bestimmte mythologische Figuren, die zum >Freudenopfer< miteinander vereinigt werden. Der Prestigewert dieses Materials wird in zeitgenössischen Quellen ausdrücklich reflektiert, wenn etwa eine entsprechende Sujetwahl bei einer höfischen Hochzeitskantate damit begründet wird, daß von den Neuvermählten gedichtet werde, >als wäre die fürnehmste Schaar der Götter bey ihnen zur Hochzeit gewesen<.

Ähnliches gilt für das von Bach verwendete musikalische Material. Wie der Vergleich mit Festaufzügen des Dresdener Hofes erkennen läßt, entspricht nicht nur die Wahl der mythologischen Figuren den höfischen Gattungstraditionen, auch deren musikalische

Charakterisierung erfolgt mit Hilfe bestimmter, im höfischen Bereich konventionalisierter Mittel. Wenn Bach etwa der Jagdgöttin Diana in ihrer Auftrittsarie (Nr. 2) zwei Jagdhörner als musikalisches Attribut zuordnet, orientiert er sich an der im höfischen Bereich festgelegten instrumentalen Charakterisierung dieser Figur. So wird Dianas Auftritt in den Dresdener Festaufzügen von 1678 und 1695 von drei Hörner blasenden Nymphen angekündigt bzw. durch Jäger >mit Wald und anderen Hörnern< begleitet. Ebenso greift Bach beim Attribut des Hirten- und Waldgottes Pan in Nr. 7 auf ein im Rahmen der Hofmusik festgelegtes Instrumentarium zurück, und zwar den vollständigen Oboenchor, bestehend aus zwei Oboen, Oboe da caccia und Fagott. Im zitierten Dresdener Festaufzug von 1695 werden Pan und Pales von acht <Oboisten<, darunter zwei >als Satyri gekleidete< Fagottisten, eingeführt. Der gesellschaftliche Stellenwert dieses Instrumentariums wird deutlich, wenn man beachtet, daß der Oboenchor erst seit den 1680er Jahren vom französischen Hof aus an die deutschen Residenzen gelangte.

Auch für die formale und satztechnische Anlage der Einzelsätze greift Bach, wie in der deutschen Hofmusik seit dem frühen 17. Jahrhundert üblich, auf prestigereiche ausländische, insbesondere italienische Muster zurück. So verwendet er in drei Arien (Nr.4, 9 und 14) die noch junge Form der venezianischen Da-Capo-Arie. Und die beiden Duette der Kantate differenziert er, indem er in Nr. 5 einen imitatorischen Satz nach italienischem Muster schreibt, und zwar nach dem Muster der an den deutschen Höfen äußerst beliebten Kammerduette Agostino Steffanis, in Nr. 12 dagegen ein homophones Duett nach französischem Vorbild.

4. Zur Unterhaltungsfunktion

Nach Aussage zeitgenössischer Quellen hat höfische Tafelmusik die Aufgabe der Unterhaltung. Zahlreiche Werktitel und Aufführungsberichte verweisen auf >die Belustigung der hohen Herrschafften< oder >die Unterhaltung vornehmer Gäste<. Bei höfischer Tafelmusik handelt es sich somit um eine Praxis, die dem Unterhaltungsbedürfnis einer gesellschaftlichen Elite Rechnung trägt. Maßstäbe einer Ästhetik, die die heutige Aufspaltung in Unterhaltungsmusik und Kunstmusik voraussetzt, sind demnach für eine soziologische Interpretation der Jagdkantate unbrauchbar.

Der unterhaltende Charakter tritt besonders im ersten Teil der Kantate hervor, in dem im Sinne der Cantata amorosa, d. h. der Kantate mit erotischem Sujet, auf die Liebesbeziehung zwischen Diana und Endymion Bezug genommen wird. So spielt das Rezitativ Nr. 3 darauf an, daß Endymion in Schlaf gesenkt wurde, damit Diana ihn ungestört küssen konnte. Und die folgende Arie greift im Anschluß an den im Rezitativ exponierten Topos von den >Liebesbanden< auf das allegorische Motiv der Liebesjagd zurück. Daß es sich hier um eine Episode handelt, die bewußt im Hinblick auf ihre Unterhaltungsfunktion eingeschaltet wurde, lassen zeitgenössische Texte erkennen, die den Unterhaltungswert einer Intrige wirkungsästhetisch reflektieren. So wird im Vorwort einer Glückwunschkantate darauf hingewiesen, daß eine >Verwirrung<, d. h. eine Intrige, eingeführtworden sei, damit >die Music (die sonsten bey einem Freuden-Feste aus lauter freudigen Stücken hätte bestehen müssen) bisweilen auch zu einer traurigen Abwechselung Anlaß bekäme<. Eine entsprechende Funktion erfüllen offensichtlich EndymionsRezitativ und Arie, die unter den 15 Nummern der Jagdkantate als einzige in Moll stehen. Und der im zitierten Vorwort angesprochenen Gefahr, durch Häufung >freudiger Stücke< Langeweile zu erzeugen, begegnet Bach durch die Vielfalt der kompositorischen Mittel, insbesondere durch abwechslungsreiche Verwendung von Soloinstrumenten in den Arien und durch einederart knappe und prägnante Anlage der Einzelsätze, daß in der diesbezüglichen Bach-Literatur von >Anspruchslosigkeit< derFormen und von >einer gewissen primitiven Haltung< die Rede ist.
(vgl. die 'Parodie' von Nr. 13 - "Weil die wollenreichen Herden" - in Kantate 68 -"Mein gläubiges Herze frohlocke" -)
... Wie Wolf Lepenies im Anschluß an Norbert Elias dargestellt hat, resultiert die Langeweile des Adels aus dessen politischer Entmachtung zugunsten des absolutistischen Herrschers... Lepenies schreibt in seiner Untersuchung >Melancholie und Gesellschaft: "Der Adel leidet (unter Ludwig XIII.) an seiner erzwungenen Muße, die nichts weiter darstellt als das bedrückende Gefühl, von allen relevanten Entscheidungen und Handlungen ausgeschlossen zu sein.< Grundlegend für den Bestand der höfischen Gesellschaft ist demzufolge, daß das primäre Ordnungssystem, das auf dem Verhältnis zwischen dem absolutistischen Herrscher und dem entmachteten Adel beruht, durch ein System sekundärer Ordnung verschleiert und abgefangen wird, nämlich durch das höfische Zeremoniell. Nur wenn der Druck der unbefriedigten Bedürfnisse des Adels auf das zweite Ordnungssystem abgeleitet werden kann, ist der Bestand der höfischen Gesellschaft gewährleistet. Der absolutistische Herrscher muß somit darauf bedacht sein, den Adel zu zerstreuen, um ihn von politischen Aktivitäten abzulenken.

Daß Begriffe wie >Belustigung< und >Unterhaltung< für das höfische Musikverständnis zentral sind, resultiert demnach daraus, daß der Adel von Melancholie und Langeweile bedroht ist und Musik dieser Bedrohung entgegenwirken muß.

Höfische Tafelmusik wäre somit bezogen auf die Langeweile derer, die sowohl von den politischen Entscheidungen als auch - durch Gewerbeverbote - von der Arbeit ausgeschlossen sind.

5. Ästhetische Vermittlung politischer Inhalte

Neben ihrer mittelbaren politischen Wirksamkeit erfüllt die Jagdkantate auch direkt eine politische Funktion, indem sie bestimmte Inhalte ästhetisch vermittelt...

(Man muß) davon auszugehen, daß in höfischer Vokalmusik Normen und Wertvorstellungen der höfischen Gesellschaft Gegenstand des ästhetischen Interesses werden können, und zwar dadurch, daß Aussagen über die gesellschaftliche Position und Funktion des absolutistischen Fürsten poetisch und musikalisch überformt werden, um Denken und Fühlen der Rezipienten im Sinne des bestehenden Herrschaftsverhältnisses zu beeinflussen. Die Musik ist somit primär als Funktion des Textes aufzufassen und unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten zu beurteilen.

Eine politische Funktion in diesem engeren Sinne wird in der Jagdkantate von zwei Arien wahrgenommen, die sich direkt auf den Fürsten als Träger der notwendigen Zentralgewalt beziehen. In Nr. 7, der ersten Arie des Pan, wird eine naturrechtliche Interpretation des absolutistischen Herrschaftsverhältnisses vorgenommen, indem die Beziehung zwischen Fürst und Land mit dem Verhältnis zwischen Seele und Körper verglichen wird. Die poetische Einkleidung dieses Inhalts lautet:

>Ein Fürst ist seines Landes Pan!
Gleichwie der Körper ohne Seele

nicht leben, noch sich regen kann,
so ist das Land die Totenhöhle,
das sonder Haupt und Fürsten ist,
und so das beste Teil vermißt.<

Die Musik, die nach zeitgenössischer Auffassung die im Text enthaltenen Affekte zum Ausdruck bringen soll, übernimmt die weitere ästhetische Vermittlung der politischen Aussage. Sie hat überredenden Charakter: besonders durch Wiederholung einzelner Textzeilen, durch Hervorhebung zentraler Wörter und durch musikalische Umsetzung bestimmter Vorstellungsinhalte. So wird in der Textzeile >nicht leben, noch sich regen< die Vorstellung der Bewegungslosigkeit durch Haltetöne dargestellt. Und beim Wort >Totenhöhle< werden neapolitanischer Sextakkord (T.29), verminderter Septakkord und Chromatik (T. 34) zur Darstellung trauriger Affekte eingesetzt. Wesentlich für die affektvolle Vermittlung des politischen Gehalts ist darüber hinaus der tonartlich differenzierte Zusammenhang, den die Anwendung der Ritornellform verbürgt. So folgen auf die Exposition des Ritornells in C-Dur (T. 1 - 10) drei variierte Ritornell-Durchführungen in G-Dur, a-Moll und e-Moll (T. 18 - 28, 30 - 40, 44 - 57) sowie als Nachspiel die Wiederholung des Eingangsritornells in C-Dur (T. 62 - 71). Die Tonartendisposition steht insofern im Dienste der Textauslegung, als ihr Dur-Moll-Kontrast dem im Text vorliegenden Kontrast zwischen dem vom Fürsten regierten Land und der Totenhöhle entspricht und von der in C-Dur stehenden Reprise des Anfangsritornells nach den Eintrübungen des 3. und 4. Ritornells eine sehr affirmative Wirkung ausgeht. Bachs Komposition, die Spitta als Emanzipation von einem >unmöglichen Text< interpretierte, erweist sich demnach als wirkungsästhetisch orientierte Textvertonung.

Die Arie der Hirtengöttin Pales (Nr. 9) bildet insofern eine Entsprechung zur Arie des Pan, als in ihr das bestehende Herrschaftsverhältnis durch mythische Umschreibung der fürstlichen Funktion legitimiert wird. Während Pan den Fürsten als lebensnotwendiges Haupt seines Landes preist, sieht ihn Pales in der Rolle des guten Hirten und besingt ihn als Garanten von Sicherheit, Ruhe, Frieden und Glück:

>Schafe können sicher weiden,
wo ein guter Hirte wacht.
Wo Regenten wohl regieren,
kann man Ruh und Friede spüren,
und was Länder glücklich macht.<

Bachs Musik übernimmt es, das pastorale Idyll durch bewußte Stilisierung zu evozieren: durch den Klang zweier Blockflöten in volkstümlichen Terz- und Sextparallelen, eine durchgehend ruhige Baßführung mit Tonwiederholungen und eine einfache Gliederung des A-Teiles in 5 x 4 Takte. Im Mittelteil der Arie (T. 21 - 40) zielt die Vertonung speziell darauf ab, das Gefühl von Ruhe und Frieden zu vermitteln. Nachdem der Text zunächst zur einfachen Generalbaßbegleitung vorgetragen worden ist, wird bei seiner durch Oberstimmen bereicherten Wiederholung der Affektgehalt der zentralen Wörter >Ruh< und >Frieden< durch Haltetöne zum Ausdruck gebracht (T. 34ff.).

6. Schlußbemerkungen

In Alfred Dürrs Kommentar zur Jagdkantate heißt es: >Zu den deutschen Barockfürsten, die in ihrer Hofhaltung die Pracht des Sonnenkönigs nachzuahmen suchten, gehörte Fürst Christian von Sachsen-Weißenfels. Die Feier seines Geburtstags... zog sich oft über mehrere Wochen hin ... Zu den betrüblicheren Aspekten einer solchen Hofhaltung zählte es, daß der Fürst sein Land derartig herunterwirtschaftete, daß der Kaiser in späteren Jahren eine Kommission zur Verwaltung seiner Finanzen einsetzen mußte, zu den erfreulicheren dagegen, daß Bach... die Festlichkeiten... durch eine Tafelmusik verschönen half.< Hierzu folgende Bemerkungen:

1. Dürrs Ausführungen sind für eine ideologiekritische Bewertung der Jagdkantate insofern wichtig, als der Hinweis auf die ökonomische Basis der Weißenfelser Hofkultur erkennen läßt, daß die Jagdkantate nicht nur ein gesellschaftlich notwendiges (d. h. für den Bestand der höfischen Gesellschaft notwendiges) Bewußtsein vermittelte, sondern auch ein falsches Bewußtsein. Der politische Gehalt der Jagdkantate ist Ideologie im klassischen Sinne, da er partikulare Interessen als allgemeine Interessen politisch legitimiert.

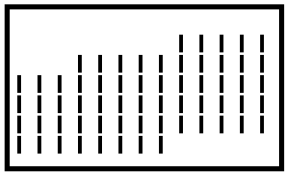
2. Der Hinweis, daß es sich beim Weißenfelser Herzog um keinen Einzelfall handelt, macht deutlich, daß die prunkvolle Hofhaltung ihre Ursache nicht ausschließlich in der individuellen Biographie des Fürsten hat, sondern als Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse zu begreifen ist.

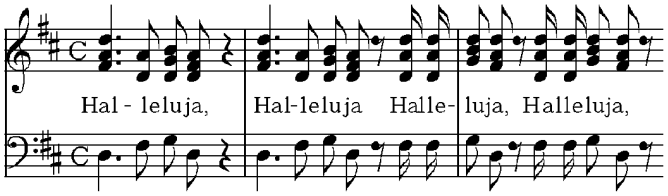
MuB 11/1980, S. 676ff.

Georg Friedrich Händel: Halleluja (aus dem "Messias")

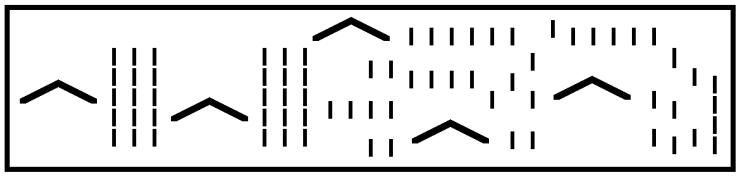
H ö r s k i z z e

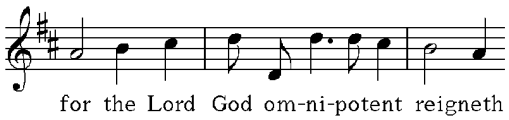
I



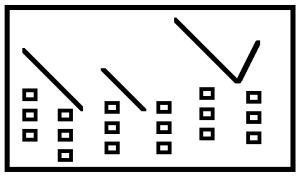


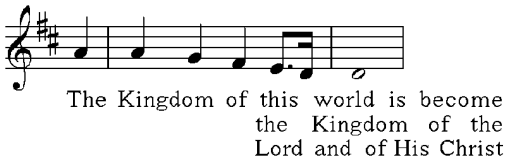
II



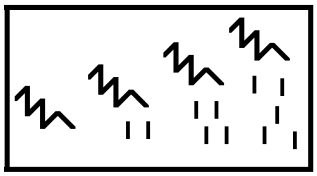


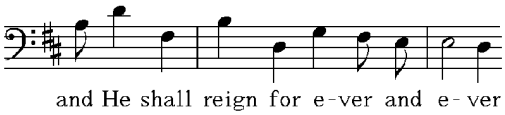
III



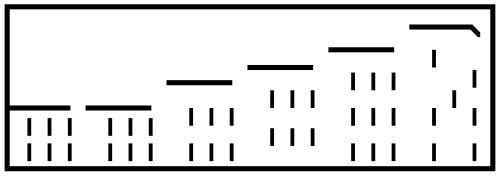


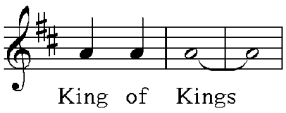
IV



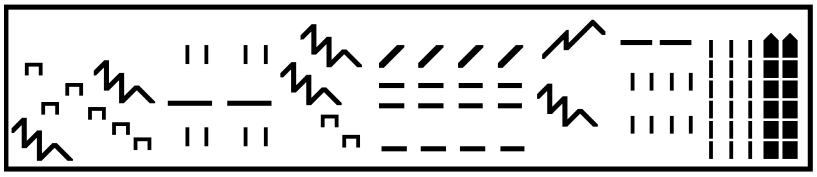


V

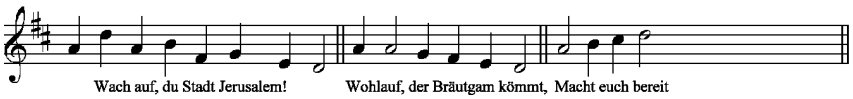




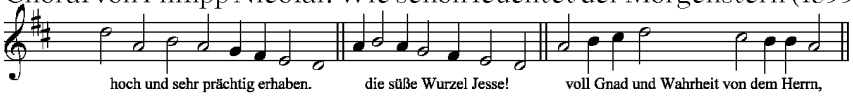
VI



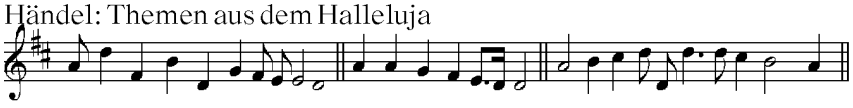
Choral von Philip Nicolai: Wachet auf (1599)



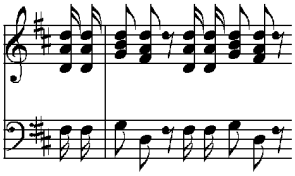
Choral von Philipp Nicolai: Wie schön leuchtet der Morgenstern (1599)



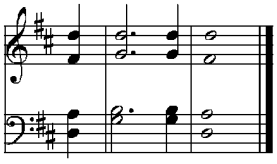
Händel: Themen aus dem Halleluja



Händel: "Halleluja"



"Kirchenschluß"



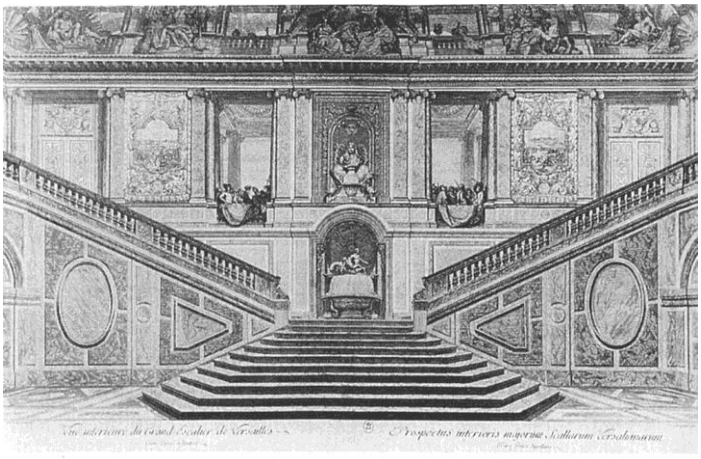
3. Sitzung

Zahlreiche auf Analogiebildung beruhende Figuren sind festzustellen:

Die Beschränkung auf einfache Kadenzakkorde und der Verzicht auf Dissonanzen versinnbildlichen die vollkommene Ordnung und Harmonie des Gottesreiches.

- D-Dur ist die 'Königstonart'. Nach den damals gebräuchlichen Tonsilben (do, re, mi, fa sol, la, ti, do) heißt der Ton d "re", re aber ist auch das italienische Wort für König.
- Auf den König deuten auch die Trompeten, die nach der damals teilweise noch geltenden Zunftordnung der Stadtpfeifer nur bei herrscherlichen Anlässen gespielt wurden. - Der anapästische Rhythmus und die rauschenden Sechzehntelläufe malen Freude und Glanz.
- Das Unisono des Gottesthemas in II verweist auf den 'einen' Gott, seine 'drei'eckige Form auf die Dreifaltigkeit, die umfassende Oktavgeste in der Mitte auf seine 'All'-Macht ("omnipotent"). Die Durchführung des Themas durch die Stimmen bei gleichzeitiger Kontrapunktierung durch das Jubelmotiv in den anderen Stimmen illustriert Gottes Schreiten durch die Scharen der Halleluja rufenden Engel.
- Der Liegeton (extensio) in V ist ein altes Ewigkeitssymbol ("for ever and ever").
- Die Echowirkungen - z. B. in I die Wiederholung des Chor-Hallelujas durch die Streicher - und die Spaltung des Chores an verschiedenen Stellen suggerieren einen weiten Raum.
- Raumvorstellungen werden auch durch hohe bzw. tiefe Lage sowie durch Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung (Anabasis, Katabasis) geweckt, z. B. in III ("The Kingdom of this world" - "the Kingdom of our Lord").
- In unermeßliche Weiten öffnet sich der Raum in V durch das unablässige Aufwärtssequenzieren (Gradatio) - erst eine Quart (!), dann stufenweise über den Tetrachord (!).

".. es (war) eine der wichtigsten Aufgaben der Baumeister (barocker Schlösser), durch ihre Treppenentwürfe das Empfangszeremoniell möglichst würdig gestalten zu helfen. Die Treppe war bei den vom Baufieber befallenen Herren an sich schon ein bevorzugter Gegenstand der Planung und eines der Lieblingsobjekte der Architekten. Schließlich war die Treppe das erste, was der Besucher sah, wenn er ein Schloß betrat. Sie bot dem Baumeister vielfältige Möglichkeiten, sein Können zu zeigen, wie dem Bauherrn, Pracht zu demonstrieren und Gastgeber wie Ankömmling das Erlebnis von Bedeutung und Größe zu vermitteln... Man muß sich eine Prunktreppe auch zusammen mit der Staffage vorstellen: Lakaien säumen die Stufen und halten Kerzenleuchter, deren Licht auf den Wänden spielt. Auch die Gewänder der Zeit, die Perücken, die Riechwässerchen und Schönheitspflästerchen gehören zur Atmosphäre.



53 Versailles, Escalier des Ambassadeurs, Radierung von J.M. Chevotet

Dies alles steigerte den Reiz der Architektur, wie die Architektur den Reiz der Mode erhöhen sollte. Ebenfalls zur Kulisse sind die Zuschauer zu rechnen, denn das Hinaufsteigen ist ein Schauspiel, das ohne Publikum zur bloßen physischen Bewegung wird..." Rolf Hellmut Foerster: Das Barock-Schloß, Köln 1981, S. 94

- Der Kirchenschluß IV-I unterstreicht diese Offenheit und Weite, weil er den zielfixierenden Leitton vermeidet
- Das Göttliche wird nach menschlichen Vorstellungen dargestellt (Anthropomorphismus). Gott wird mit allen Insignien eines irdischen Königs versehen - wie umgekehrt damals die Könige als "von Gottes Gnaden" angesehen wurden. Daher rührt die (harmonische, melodische und satztechnische) Einfachheit (Fanfaren, Tusch) der Musik. Auch die kirchenmusikalischen Elemente (Choralintonation und Polyphonie) passen sich dieser plastischen Einfachheit an. (Die Einfachheit kann auch als Symbol der Vollkommenheit gedeutet werden, denn nach damaliger Vorstellung ist die Einheit das Vollkommene, die Vielheit das Unvollkommene.) Barocke Kunst arbeitet nach dem Prinzip der Mimesis, der Nachahmung. Das unbegreifliche Wesen Gottes wird in Analogie zum Menschen gesetzt und so menschlich begreif- und erlebbar. Das Irdische wird zum Sinnbild des Göttlichen.

Hans Heinrich Eggebrecht:

"Das Obrigkeitsdenken der Bach-Zeit betrifft den irdischen und den himmlischen Vater. Es äußert sich auch in Bachs Musik weltlich und geistlich, das heißt genauer: in einer Ununterscheidbarkeit der beiden Sphären, die es verbietet, mit den Wörtern weltlich und geistlich überhaupt an Bach heranzutreten. In der Serenata >Durchlauchtster Leopold< zum Geburtstag des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen singen Sopran und Baß als Rezitativ-Duett:

Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen;
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

In der Parodie dieser Serenata zur Kantate für den zweiten Pfingsttag >Erhöhtes Fleisch und Blut< brauchte Bach nur zwei Wörter zu ändern, um den Text statt auf den Fürsten auf den lieben Gott zu beziehen :

Unendlichster, den man doch Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen ;
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

Das weltliche Obrigkeitsdenken ist uns fremd geworden, in jener Art der Bach-Zeit ganz fremd. Und das geistliche, das himmlische Obrigkeitsdenken in dieser Art? Wir sind auch von ihm durch den Traditionsknick getrennt. Bach verstehen aber heißt und fordert, auch dieses Denken weder unreflektiert über den Knick hinüberzuhieven noch es ästhetisch einzuebnen, sondern es schlicht zu konstatieren und mitzuverstehen - was auch immer man heute persönlich daraus machen mag.

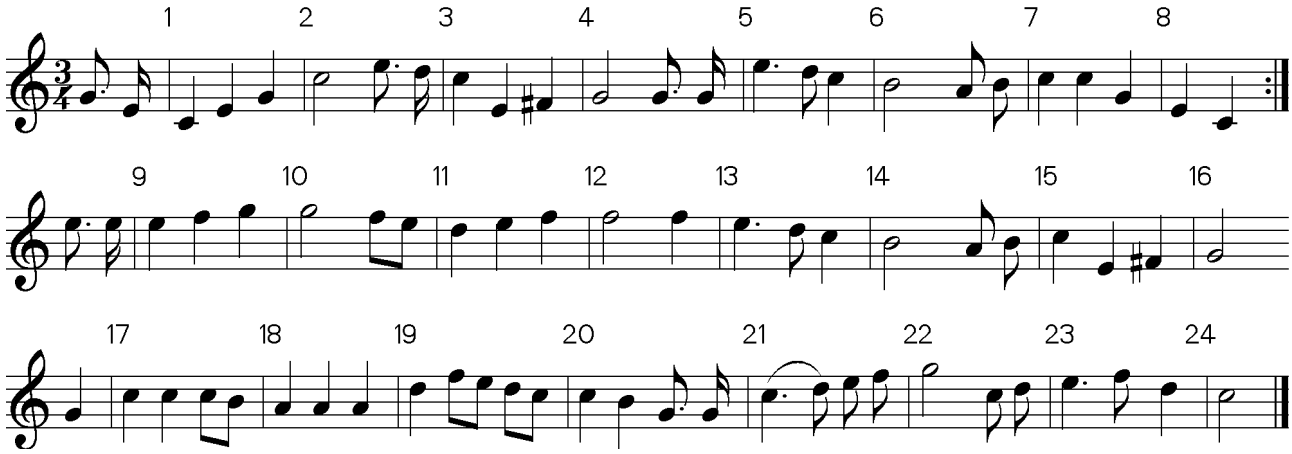
Bach - wer ist das? München 1992, S. 21f.

Hitlers kirchliche Weihe in Potsdam (21. 3. 1933)
Die mit dem Händedruck zwischen Hitler und Hindenburg symbolisch besiegelte Machtübernahme wird sozusagen als religiöses Ritual vollzogen und spricht damit die tief verwurzelte Religiösität breiter Bevölkerungsschichten an. Joseph Göbbels hatte für den Festakt 3 Potsdamer (evangelische und katholische) Kirchen bestimmt, so daß das Ereignis von Liturgie, Predigt und Liedern geprägt werden konnte. Besondere Bedeutung für die Legitimation weltlicher Macht durch die Kirche hat die 1735 von Friedrich Wilhelm I. errichtete Garnisonkirche. Sie war geradezu eine Kultstätte der Monarchie, eine Herrscherkirche. Den Schmuck der Kanzel bildeten statt der 4 Evangelisten Waffen, Trompeten und Standarten. Auf dem Schalldeckel der Kanzel zeugten der preußische Adler und das Auge Gottes vom direkten Einwirken Gottes in die preußische Geschichte. Die Verklammerung von Staat und Kirche zeigte der Aufbau der Kanzel. Unter ihr befand sich die königliche Gruft, darüber die Orgel und auf der Turmspitze der zur Sonne fliegende Adler mit dem Namensband des Stifters. An die preußischen Tugenden erinnerte halbstündig das Glockenspiel der Garnisonkirche mit "Üb immer treu und Redlichkeit" und "Lobe den Herren". In der Garnisonkirche vollzog sich die Säkularisation des Protestantismus zur Nationalreligion. Am 14. 4. 1945 wurde die Garnisonkirche durch Bomben zerstört. FAZ vom 18. 3. 1992, Seite N 6

Filme
Feier am 21. 3. 33 in Potsdam: VHS "Das tausendjährige Potsdam", polyband Nr. 70236, Am Moosfeld 37, München (22:54 - 25:00)
Feier des 1. Mai 1933 in Berlin: VHS "Berlin unterm Hakenkreuz" UV 7057, 27:35 - 29:35 ('Überwältigung' durch Aufmärsche, Musik ...)
Film: "Die Blechtrommel" (nach Grass): VHS 12233 Eurovideo, 52:00 - 56:00 (Oskar bringt mit seiner Trommel den Aufmarsch durcheinander)
Loriot: "Familie Hoppensted" (27:00 "Weihnacht"), 1984), Warner Home Video 1989

Konrad Boehmer:
Den Hang zur Uniformität, dem die Jugendmusik unter dem Vorwand gemeinschaftlichen Wollens ungehemmt nachgab, hat der Faschismus institutionalisiert. Daß er alle Musik - vor allem die neue -, welche nicht konform sich gebärdete, liquidierte, ist dafür ein äußeres Zeichen. Die politisch erzwungene Gemeinschaft, das Dasein der Individuen als Volksgenossen, hat ihren musikalischen Ausdruck in Formen gefunden, die so falsch waren wie diese selbst. Sie haben ihr optisches Denkmal gefunden in der Passage der Filmaufzeichnung der Olympischen Spiele 1936, in welcher man Hitler zu dröhnenden Klängen des Händelschen Hallelujah dem Volk mit starrer Hand den Faschistengruß entbieten sieht. Die Feier-, Blas- und anderen Gebrauchs-Musiken, die im Zuge der Installation des faschistischen Regimes entstanden, versuchen allesamt die Restauration musikalischer Gattungen des mittelalterlichen Ständestaates oder imitieren jenen barocken Prunk, wie er in Händelschen Chorwerken anzutreffen ist. In diese Musik ist auch etwas von jener barbarischen Motorik der Marschmusik eingegangen, die zur Muse des Faschismus wurde. Wie schon in der Jugendmusik deren Stereotypie Voraussetzung für jene Ideologie der Innerlichkeit gewesen war, die aus der Unterwerfung der Individuen unter die Autorität von Gemeinschaft resultierte, so wußte auch der Faschismus die rudimentären, unterentwickelten und schematischen musikalischen Formen sowie die ihnen verhaftete platte musikalische Sprache zum Garanten von Festlichkeit, Größe oder heroischer Gesinnung zu machen. Zwischen Reihe und Pop, München 1970, S. 81

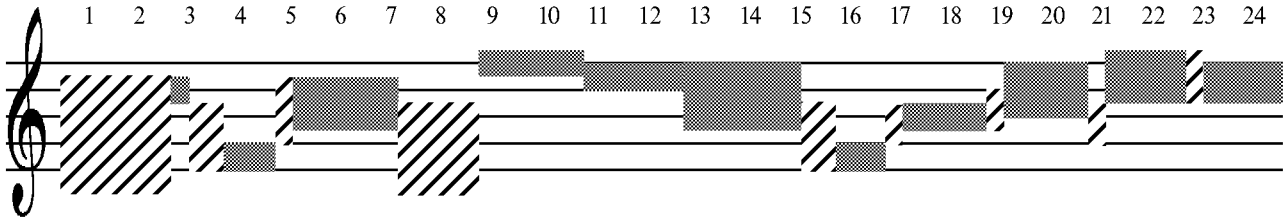
Amerikanische Nationalhymne



Oh, say, can you see, by the dawn's early light,
What so proudly we hailed at the twilight's last gleaming?
Whose stripes and bright stars, thro' the perilous fight,
O'er the ramparts we watch'd, were so gallantly streaming?
And the rocket's red glare, bombs bursting in air,
Gave proof thro' the night that our flag was still there.
Oh, say, does the star-spangled banner still wave
O'er the land of the free and the home of the brave?

O sagt, könnt ihr sehn dort im Frühlicht so klar,
Was so stolz wir begrüßt bei des Abends Erröten?
Breite Streifen, helle Sterne, die durch Kampfesgefahr
Überm Wall, den wir hielten, hoch und tapfer hinwehten?
Und die Blitze der Schlacht machten taghell die Nacht,
Zeigten leuchtend uns an: Unsre Fahne hält Wacht.
O sagt, ob das glorreiche Sternenbanner noch weht
Über unserm freien Land, wo der Tapfern Heim steht?

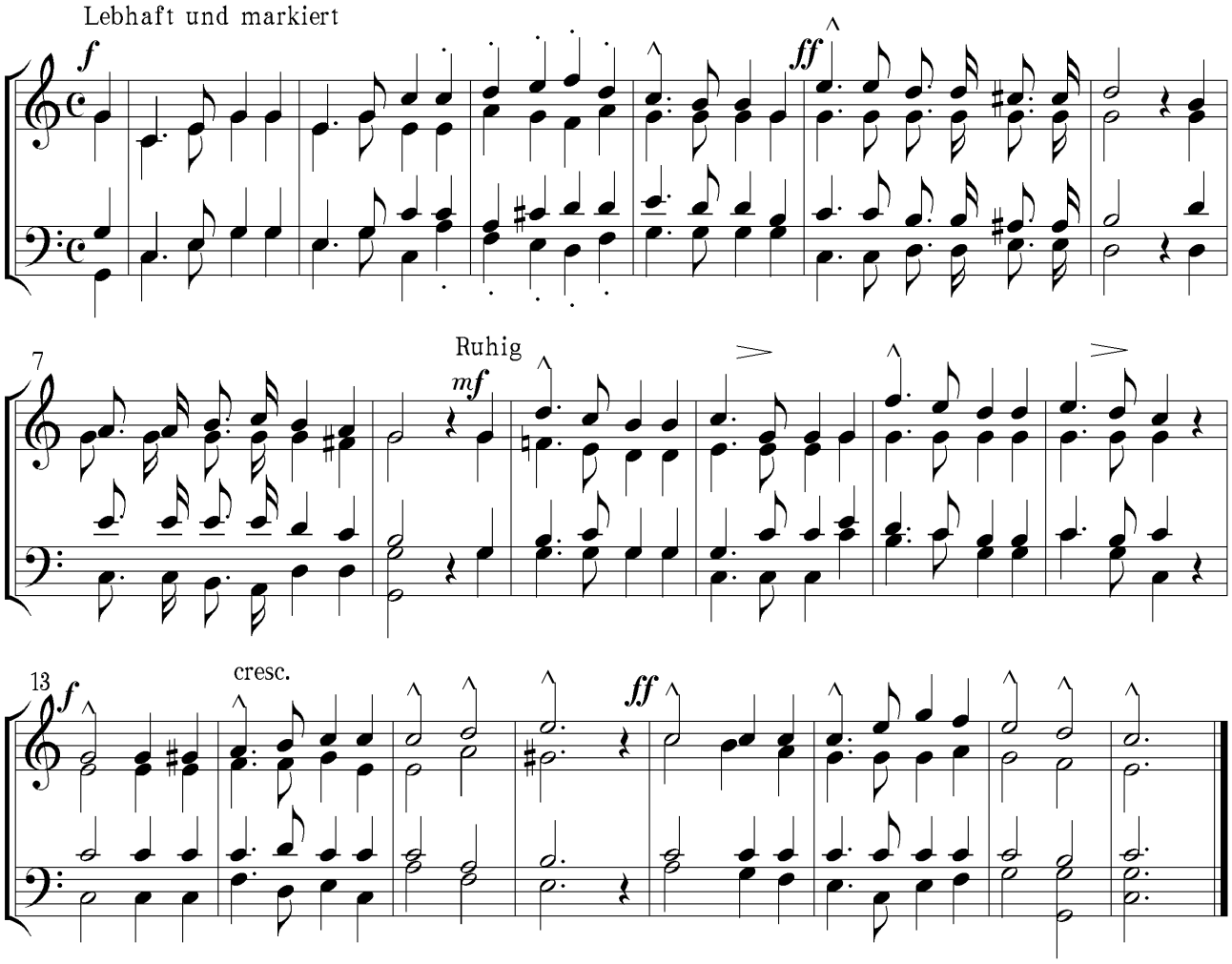
Den Text des >Star-Spangled Banner< schrieb während des englisch-amerikanischen Krieges 1814 der Rechtsanwalt Francis Scott Key (1780-1843), Freiwilliger bei der Leichten Artillerie. Als Unterhändler auf einem britischen Schiff festgehalten, sah er nach fünfundzwanzigstündiger Beschießung im Morgengrauen des 14. September das Sternenbanner über Fort Henry bei Baltimore noch immer wehen; unter diesem Eindruck ist das Gedicht verfaßt. Die Melodie stammt von dem englischen Lied >To Anacreon in Heaven< von John Stafford Smith (1750-1836), das damals in Nordamerika sehr verbreitet war und um 1780 entstanden ist; es war das Klublied der von etwa 1772 bis etwa 1792 bestehenden >Anacreontic Society< in London. Im Laufe der Jahre erfuhr das Lied mehrere Veränderungen. Eine antibritische Strophe wurde ausgelassen und auch die Melodie, die ursprünglich stärker im heroischen Stil von >Rule Britannia< gehalten war, wurde überarbeitet. Präsident Wilson erklärte 1916 dieses Lied zur Nationalhymne, als die es 1931 vom Kongreß bestätigt wurde. Volkstümliches Nationallied der USA ist daneben der >Yankee Doodle< (>A Yankee boy is trim and tall<), 1755 von R. Shekburg, einem Armeearzt, verfaßt und zu einer alten Spott- oder Kriegsliedmelodie gesungen.



Arnold Schering:
Die außerordentliche Kraft der Musik, Menschen untereinander zu binden, ist nicht selten zur Kraft des Religiösen in Vergleich gesetzt worden (Luther). Als Kultmusik, etwa in der Form kirchlichen Gemeindegesangs oder musikalischer Liturgie, schließt sie in der Tat die Anhänger gleichen Bekenntnisses mit ähnlicher Festigkeit zusammen wie das Dogma selbst (gregorianischer, evangelischer Choral). Da ihr innerstes Wesen Ausdruck und ihre Ausübung als Gesang jedem Menschen gegeben ist, wird sie, meist in Verbindung mit dem Wort, überall da herbeigerufen, wo große Gemeinschaften gleiches Fühlen zum Ausdruck bringen wollen. Als Kriegs- und Soldatenmusik, als patriotisches Lied, als Fest- und Huldigungsgesang, als tönender Wappenspruch von Körperschaften und Parteien wirkt ihre Kraft über Raum und Zeit hinaus auf ungezählte Massen, nicht selten, indem sie die Leidenschaft ins Große steigert. Auch andere überzeitliche Bindungen vermittelt Musik: das Bekenntnis zur Stammesverwandtschaft, zur nationalen Zusammengehörigkeit (deutscher Männergesang), zur Gemeinschaft im Schicksal. (...) Geschlossener Chorgesang hat von je als soziologisches Widerspiel gemeinsamen Fühlens und Denkens gegolten, schon aufgrund des gemeinsam gebrachten Textes. Vom musikalischen Standpunkt aus lassen sich aber vier eigentümliche Geisteshaltungen dabei unterscheiden, denen ebensoviel Stile entsprechen. Ein erster Fall ergibt sich, wenn die Bindung zum gemeinsamen Singen außerhalb der ästhetischen Sphäre liegt wie beim Massengesang eines Chorals, eines Vaterlandsliedes. Hier stellt sich von selbst der gleichmäßig unisone (oder durch Parallelen unterstrichene quasi-unisone) Gesang ein. Das singende Individuum geht in der Gesamtheit unter, und ebenso verschwindet das Tonwerk als ästhetisches Objekt hinter seiner Bedeutung als Träger eines Gesamtwillens. Dies Singen ist füglich ein kollektivistisches.
Musik und Gesellschaft 1931. In: A. Sch: Vom Wesen der Musik, hg. von Karl Michael Komma, Stuttgart 1974, S. 27 u. 31

Karl Wilhelm (1820-1873): Die Wacht am Rhein

Text. Max Schneckenberger
('Kampfmittel' im deutsch-französischen Krieg 1870/71. Der Komponist erhielt für die Komposition eine Pension des Deutschen Reiches.)



1. Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
   Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
   zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein!
   Wer will des Stromes Hüter sein?
   Lieb Vaterland, magst ruhig sein,
   Lieb Vaterland, magst ruhig sein;
   Fest steht und treu die Wacht,
   Die Wacht am Rhein.

2. Durch Hunderttausend zuckt es schnell
   Und aller Augen blitzen hell;
   Der Deutsche, bieder, fromm und stark,
   Beschützt die heil'ge Landesmark.
   Lieb Vaterland ...

3. Er blickt hinauf in Himmelsau'n,
   Da Heldenväter niederschaun,
   und schwört mit stolzer Kampfeslust:
   Du Rhein bleibst deutsch wie meine Brust!
   Lieb Vaterland ...

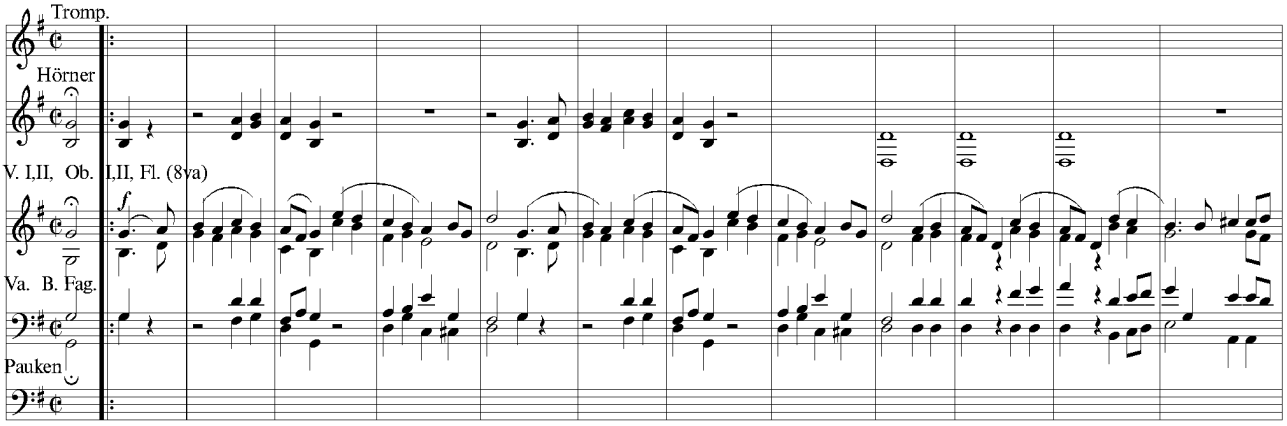
4. So lang ein Tropfen Blut noch glüht,
   Noch eine Faust den Degen zieht
   Und noch ein Arm die Büchse spannt,
   Betritt kein Feind hier deinen Strand!
   Lieb Vaterland ...

5. Der Schwur erschallt, die Woge rinnt,
   Die Fahnen flattern hoch im Wind:
   Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein,
   Wir alle wollen Hüter sein!
   Lieb Vaterland ...

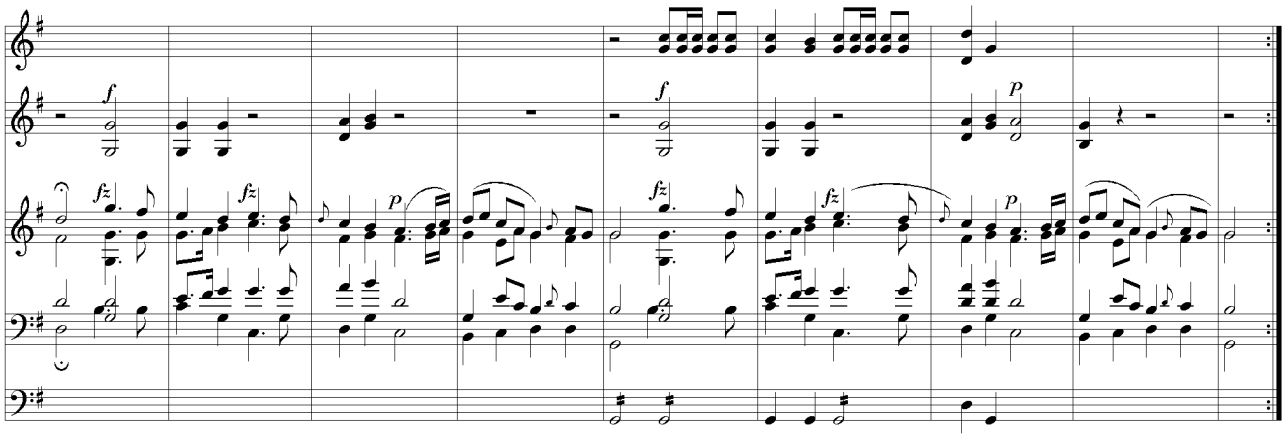
Quelle:F. W. Sering (Hg.): Chorbuch für Gymnasien und Realschulen, Lahr 1882, S. 161f.
vgl. Film "Casablanca", 1942, Musik: Max Steiner: 1:09: Quodlibet "Die Wacht am Rhein"/"Marseillaise"

4. Sitzung

Joseph Haydn: Gott erhalte Franz den Kaiser, Orchesterfassung 1797

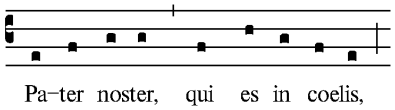


Gott erhalte Franz den Kaiser, unsern guten Kaiser Franz! Lange lebe Franz der Kaiser, in des Glückes hellstem Glanz! Immer blühen Lorbeerreiser, wo er geht zum Ehren−



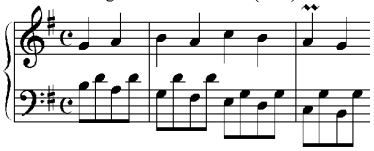
kranz! Gott! er − hal − te Franz den Kai−ser, un − sern gu − ten Kai − ser Franz! Gott! er − hal − te Franz den Kai − ser, un − sern gu − ten Kai − ser Franz!

"Haydn komponierte die Melodie zum Text "Gott erhalte Franz den Kaiser" im Jahre 1797 aus aktuellem politischem Anlaß: die Franzosen rückten auf Wien vor, und Haydn, der in England die einigende Kraft der englischen Nationalhymne kennengelernt hatte, erhoffte sich von der Hymne eine ähnliche Wirkung auf die Österreicher. Neben der bekannten Klavierfassung komponierte Haydn eine weniger bekannte Orchesterfassung mit der Überschrift "Volckslied" und dem Hinweis "Die allererste Note wird nur anfangs gespielt um dem Volck den Ton zu geben"... Haydns Melodie verbreitete sich rasch, sie wurde aber erst 1853, mit einem neuen Text versehen, vom Kaiser Franz Joseph I. "durch allerhöchstes Handbillet" zur österreichischen Nationalhymne erklärt. Sie blieb es bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Neben dem Klavier- und Orchestersatz verarbeitete Haydn seine Melodie im Entstehungsjahr 1797 ein drittes Mal: im langsamen Satz des "Kaiserquartetts" zu einem Thema mit vier Variationen... Schon diese mehrfache kompositorische Verarbeitung zeigt, wie Haydn diese seine Melodie besonders liebte; er spielte sie sich nach eigener Aussage bis an sein Lebensende täglich vor. 1840 war Heinrich Hoffmann von Fallersleben aus seiner Professur in Breslau vertrieben worden, weil er als überzeugter Liberaler mit seinen "Unpolitischen Liedern" für die Einigung Deutschlands sowie für Recht und Freiheit in Deutschland eingetreten war. Hoffmann lebte auf der damals noch englischen Insel Helgoland im Exil und dichtete 1841 auf die Melodie der Kaiserhymne von Joseph Haydn sein "Deutschland, Deutschland über alles". Aber auch dieses "Lied der Deutschen" wurde erst über 80 Jahre später (1922, also nach dem Ersten Weltkrieg) gegen viele Widerstände vom damaligen Reichspräsidenten Ebert zur Nationalhymne erklärt. 1933 machte Hitler das Deutschlandlied zum Vehikel seiner Politik. Er bestimmte darüber hinaus, das Horst-Wessel-Lied, ein nationalsozialistisches Kampflied, dem Deutschlandlied als zweite Nationalhymne hinzuzufügen. Bei dem übersteigerten Nationalismus und Chauvinismus des Dritten Reiches, dessen Großmachtpolitik schließlich zum Zweiten Weltkrieg und zur nationalen Katastrophe führte, spielten Emotion und Agitation eine große Rolle - und im Zusammenhang damit nationale Symbole wie die Nationalhymnen;... Nach 1945 gab es in Deutschland zunächst keine Nationalhymne; Deutschland war von den Siegermächten in vier Besatzungszonen aufgeteilt worden... Auf Drängen des damaligen Bundeskanzlers Adenauer bestätigte (Bundespräsident) Heuss 1952 das Deutschlandlied als Nationalhymne der Bundesrepublik Deutschland, und zwar mit allen drei Strophen; nur bei staatlichen Anlässen sollte die dritte Strophe gesungen werden." Sequenzen. Musik Sekundarstufe 1, Stuttgart 1976, S. 6, 29

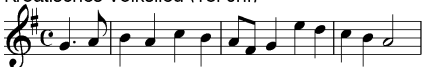


Pa−ter noster, qui es in coelis,

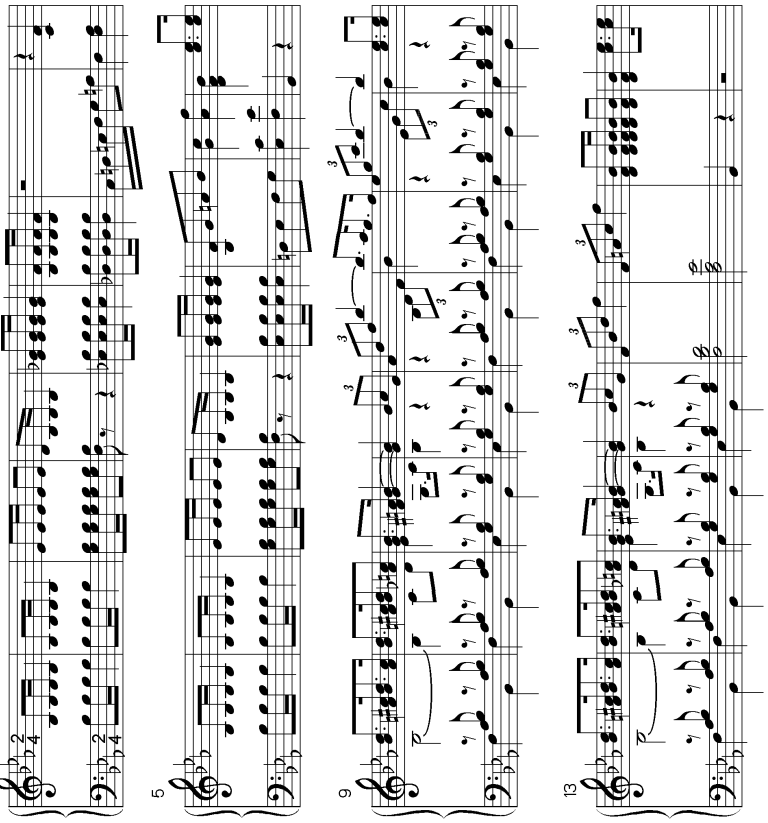
Telemann: Der getreue Musikmeister (1728)



Kroatisches Volkslied (18. Jh.)



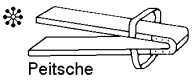
Fr. J. Wagner: Unter dem Doppeladler (K.u.K.-Monarchie)



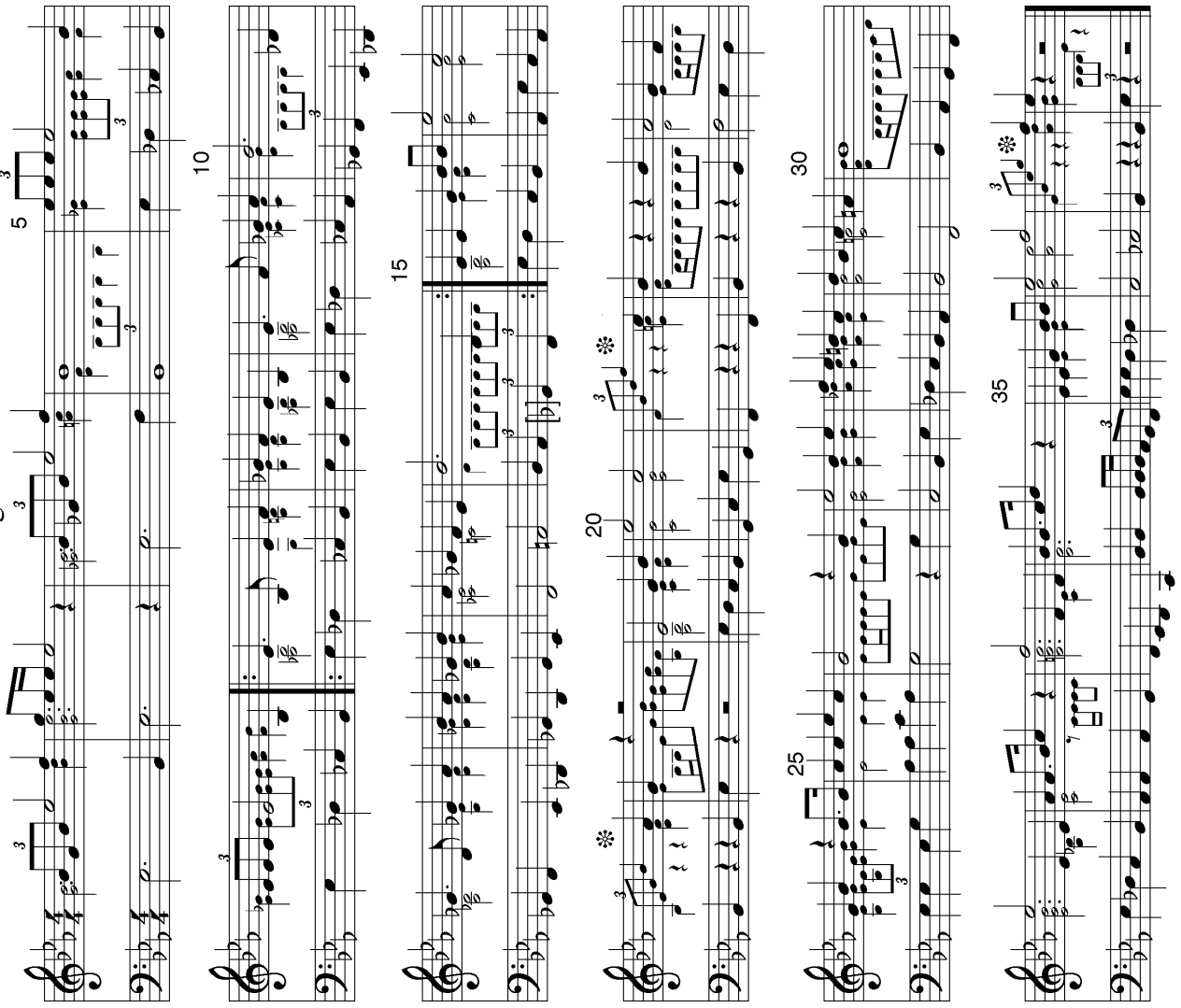
Peter Kreuder: 75 Millionen - ein Schlag

Das deutsche Volk am Donaustrand,
Das deutsche Volk am Rhein,
Sie reichen sich zum Bund die Hand,
So soll es ewig sein.
Nun gibt es keine Grenzen mehr,
Die Brüdervölker trennt,
und war der Kampf auch lang und schwer,
die ganze Welt erkennt:
Fünfundsiebzig Millionen - ein Schlag.
Das soll bestreiten, wer mag.
Im Gleichklang der Herzen
Liegt der Wille und die Kraft.
Das Volk ist unsterblich,
Das die Einigkeit sich schafft.
Deutschland, für dich kam der Tag:
Fünfundsiebzig Millionen - ein Schlag.
Dem Führer, dem das Werk gelang,
die Deutschen zu befrei'n,
dem wollen wir in heißem Dank
mit Herz und Hand uns weih'n.

Fünfundsiebzig Millionen ...



Peter Kreuder: 75 Millionen - ein Schlag



Wahrscheinlich in Auftrag gegeben 1938 nach dem Einmarsch in Österreich.
Der Unterhaltungskomponist Peter Kreuder, bekannt durch seine Filmmusiken und seine Schlager "Sag zum Abschied leise Servus" (1936), "Goodbye,Jonny" (1939) und "Du bist zu schön, um treu zu sein" (1940), war 1928 - 30 Musikalischer Leiter der Reinhardt-Bühnen Berlin. Nachdem der Jude Max Reinhardt seine Theater geschlossen hatte und mittlerweile ausgewandert war, wurde Kreuder 1936 zum Staatlichen Musikdirektor in München ernannt. 1945 sah er außerhalb von Deutschland bessere Chancen. Er ging nach Südamerika, wo ihn der argentinische Diktator Juan Peron 1950 zum Prof. h. c. ernannte. 1955 kehrte er nach Europa zurück. Im gleichen Jahr erschien in München seine Autobiographie unter dem Titel "Schön war die Zeit". Seit 1959 war er österreichischer Staatsbürger. Er schrieb vor allem Musicals und Filmmusiken. er starb 1981.
Der Text rechtfertigt die Anexion Österreichs durch die Idee der Rasse ("Brüdervölker", "Volk - Einigkeit") . Das "ein Schlag" meint einmal die Art, Rasse, aber auch die Plötzlichkeit des "Befreiungsschlages", mit dem Hitler (der "Führer") sozusagen den gordischen Knoten nach "langem, schweren Kampf" durchtrennte. (Das wird vor allem in der Musik deutlich.) Das "mit Herz und Hand" und die Begriffe "Brüdervölker", "Einigkeit" nehmen Bezug auf die dritte Strophe des Deutschlandliedes ("brüderlich mit Herz und Hand", Einigkeit und Recht und Freiheit").
* = "Peitsche"!
Verwendungszusammenhang: Fronttheater (kein bloßes Marschierlied, vgl. anspruchsvollere Harmonik, Instrumentation u.a.)

---

biogene Elemente:
periodische Wiederholungen, Gleichförmigkeit des Ablaufs (in Analogie zum Puls bzw Herzschlag, Links-Rechts beim Gehen/Laufen, Aus-Ein beim Atmen, wiederholte Bewegungsfiguren beim Tanz, Versprinzip in der Lyrik usw.): Metrum, Takt, beat, rhythmische patterns
großflächige dynamische und agogische Intensitätsprofde in Analogie zu elementaren körperlichen und psychischen Gefühls-- oder Erregungskurven: gleichbleibene Lautstärke, crescendo, decrescendo, accelerando, ritardando u. ä.
Wirkung. körperliche Stimulation, augemeine Gestimmtheitl Befindlichkeit

logogene Elemente (aus der Sprache kommend, sprachähnlich):
"Satz", Phrase, Periode, Thema, Melodie, vor allem: 'Sprachmelodie': Prosaprinzip (deklamatorische Freiheit), Artikulation (differenziertes dynamisches, rhythmisches und diastematisches Profil)
Wirkung. konturiertes Erleben, sich 'angesprochen'fühlen

mimeogene Elemente (Nachahmung von Ereignissen aus der Umwelt, von sprachlichen Intonationen oder von inneren Vorgängen, Ausbildung von 'Vokabeln' einer Bedeutungssprache)
abbildende Figuren: Katabasis, Anabasis, Circulatio, Tirata, Fuga, Extensio, akustische Abbildung (Peitsche, 'Treppe', Kuckuck, Wasserrauschen, Donner)
rhetorische Figuren im engeren Sinne: Climax, Exclamatio, Interrogatio, Suspiratio, Seufzer
affektive Figuren: Dissonanz- und Konsonanzfiguren (Passus duriusculus, Saltus durisculus), Moll-Dur-Wechsel ("durch Nacht zum Licht"), Chromatik, Tremolo
Wirkung. Assoziationsauslösung, Sinnfälligkeit, Suggestion

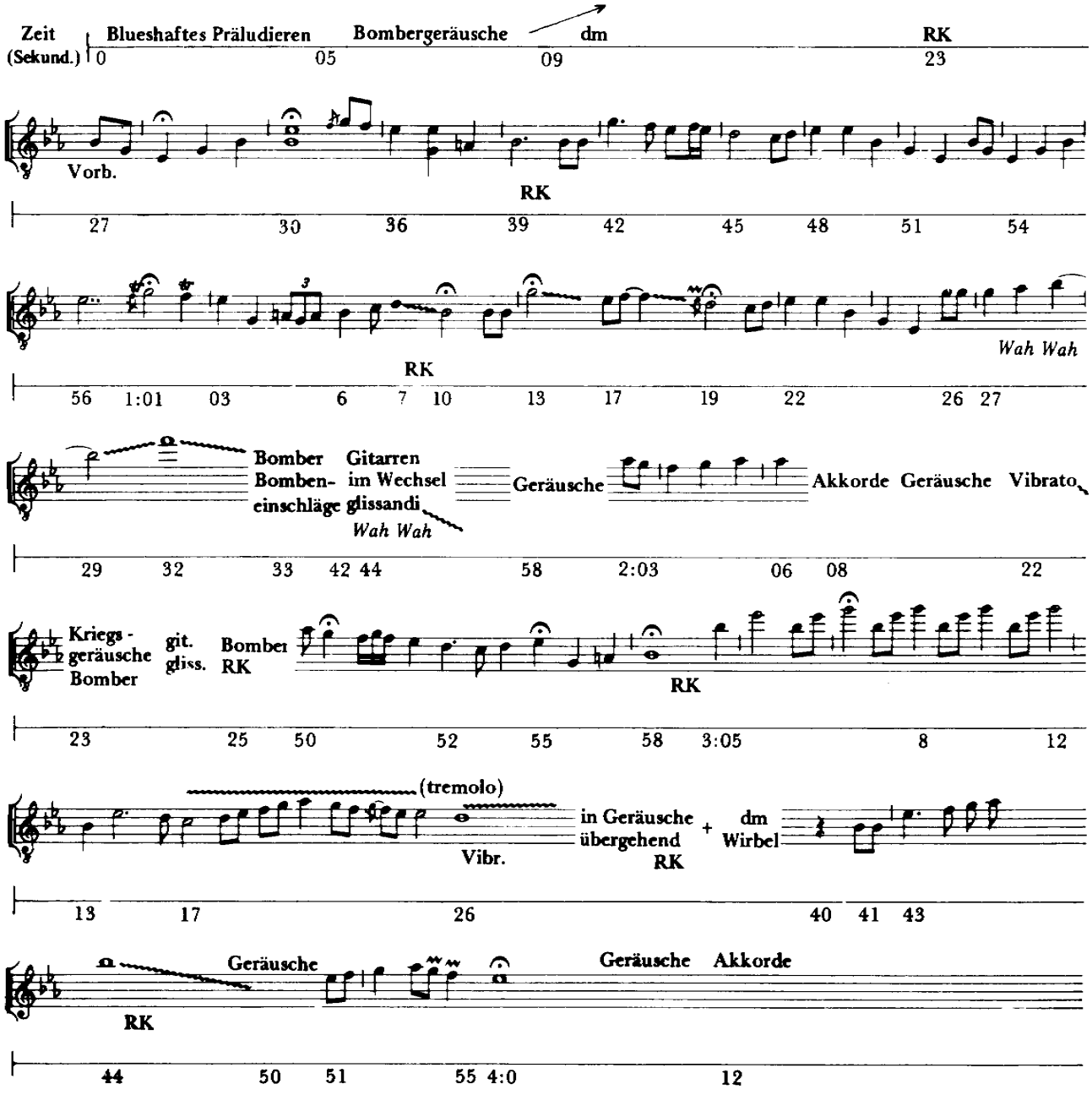
ästhetisch-künstlerische Elemente (aus der spielerisch autonomen Weiterentwicklung der elementaren Möglichkeiten. stammend)- Satztechniken (Polyphonie, Hommophonie, komplexe Formen, Gattungen, Stile usw., Entwicklung einer musikalischen "Sprache" hinsichtlich des innermusikalischen Sinns und einer über die Musik hinausweisenden Bedeutung (Semantisierung: sie setzt an bei den mimeogenen Elementen und wird fortgesetzt durch geschichtlich gewachsene Bedeutungszuweisungen: Choralintonation = "kirchlich" u. ä., Fanfaren-/Marschintonation = "militätisch", "Macht" u. ä.) *Wirkung. verstehender Nachvollzug der Musik differenziertes Sinn- und Gefühlserlebnis, Integration der verschiedenen Wirkmechanismen*

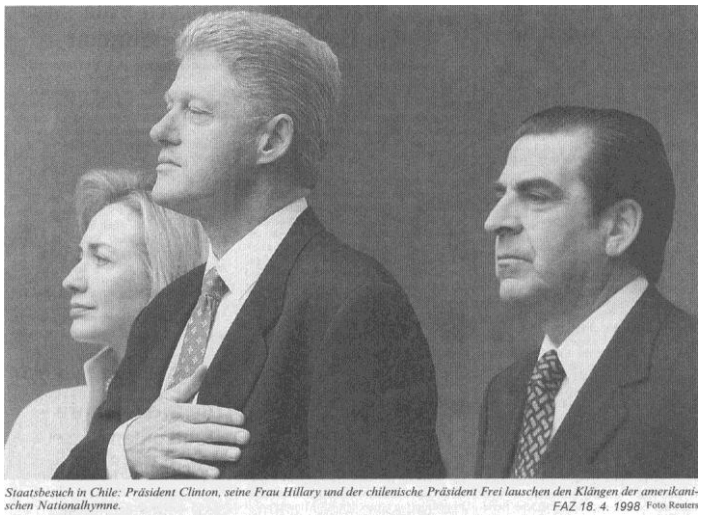
Diese Elemente wirken im allgemeinen zusammen, wenn auch das Mischungsverhältnis unterschiedlich sein kann. Der Reiz liegt z. B. oft gerade in der Spannung zwischen biogenen und logogenen Elementen (beat - off beat, gleichmäßige Begleitung - freiere Melodie).

Arnold Schering:
Die außerordentliche Kraft der Musik, Menschen untereinander zu binden, ist nicht selten zur Kraft des Religiösen in Vergleich gesetzt worden (Luther). Als Kultmusik, etwa in der Form kirchlichen Gemeindegesangs oder musikalischer Liturgie, schließt sie in der Tat die Anhänger gleichen Bekenntnisses mit ähnlicher Festigkeit zusammen wie das Dogma selbst (gregorianischer, evangelischer Choral). Da ihr innerstes Wesen Ausdruck und ihre Ausübung als Gesang jedem Menschen gegeben ist, wird sie, meist in Verbindung mit dem Wort, überall da herbeigerufen, wo große Gemeinschaften gleiches Fühlen zum Ausdruck bringen wollen. Als Kriegs- und Soldatenmusik, als patriotisches Lied, als Fest- und Huldigungsgesang, als tönender Wappenspruch von Körperschaften und Parteien wirkt ihre Kraft über Raum und Zeit hinaus auf ungezählte Massen, nicht selten, indem sie die Leidenschaft ins Große steigert. Auch andere überzeitliche Bindungen vermittelt Musik: das Bekenntnis zur Stammesverwandtschaft, zur nationalen Zusammengehörigkeit (deutscher Männergesang), zur Gemeinschaft im Schicksal. (...) Geschlossener Chorgesang hat von je als soziologisches Widerspiel gemeinsamen Fühlens und Denkens gegolten, schon aufgrund des gemeinsam gebrachten Textes. Vom musikalischen Standpunkt aus lassen sich aber vier eigentümliche Geisteshaltungen dabei unterscheiden, denen ebensoviel Stile entsprechen. Ein erster Fall ergibt sich, wenn die Bindung zum gemeinsamen Singen außerhalb der ästhetischen Sphäre liegt wie beim Massengesang eines Chorals, eines Vaterlandsliedes. Hier stellt sich von selbst der gleichmäßig unisone (oder durch Parallelen unterstrichene quasi-unisone) Gesang ein. Das singende Individuum geht in der Gesamtheit unter, und ebenso verschwindet das Tonwerk als ästhetisches Objekt hinter seiner Bedeutung als Träger eines Gesamtwillens. Dies Singen ist füglich ein kollektivistisches.
Musik und Gesellschaft 1931. In: A. Sch: Vom Wesen der Musik, hg. von Karl Michael Komma, Stuttgart 1974, S. 27 u. 31

Jimi Hendrix: Star Spangled Banner II (Live-Version, Woodstock-Festival, Sept. 1969)

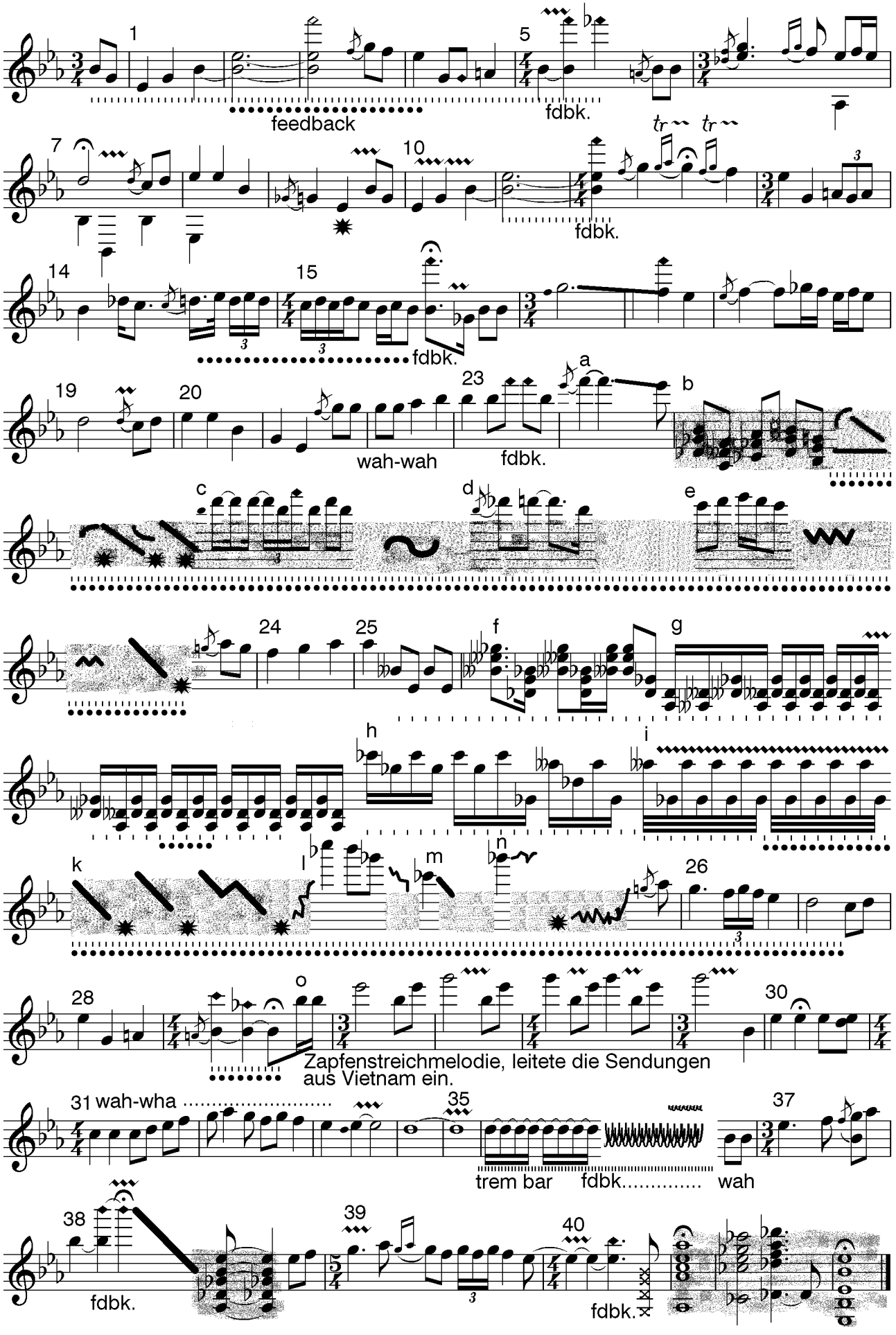
Georg Rebscher: Materialien zum Unterricht in Popularmusik, Wiesbaden 1973, S. 133



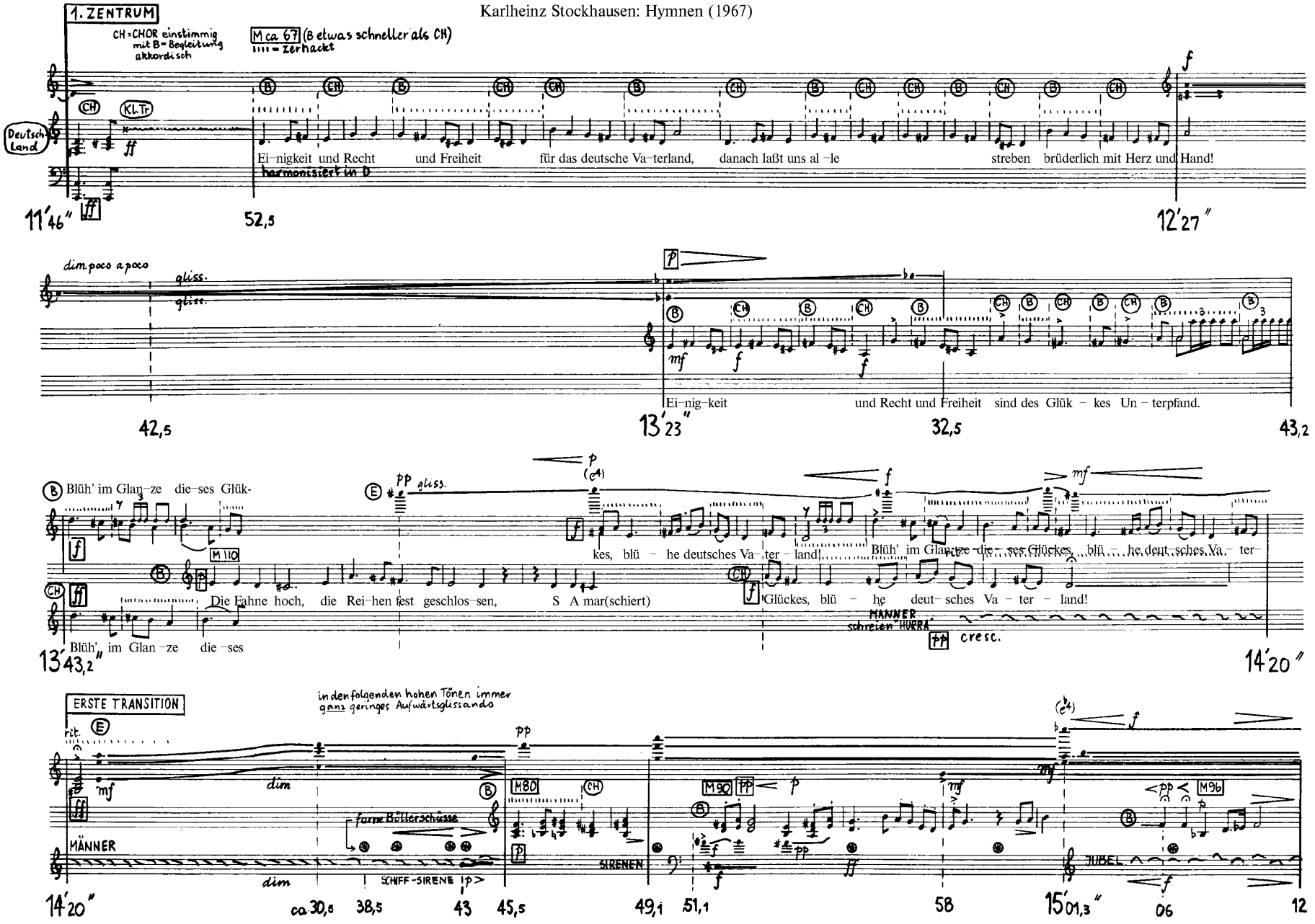


Staatsbesuch in Chile: Präsident Clinton, seine Frau Hillary und der chilenische Präsident Frei lauschen den Klängen der amerikanischen Nationalhymne. FAZ 18. 4. 1998 Foto Reuters

Protest gegen Vietnam-Krieg
3:05 - 3:12: Einblendung der "Zapfenstreichfanfare", die damals sehr belastet war, weil sie allabendlich in Rundfunk und Fernsehen bei der Sendung erklang, in der neueste Waffen vorgeführt und die Namen der an diesem Tage gefallenen Soldaten verlesen wurden.
VHS-Cassette:
Mimik von Hendrix, Peace-Zeichen, Aufschreie korrespondierend zur Musik, "Versenkung" im letzten Teil
Gitarrentechnik: Rückkopplung, Saiten ziehen, Pedal, Hebel


1
feedback
5
fdbk.
7
10
fdbk.
14
15
fdbk.
19
20
wah-wah
23
fdbk.
a
b
c
d
e
24
25
f
g
h
i
k
l
m
n
26
28
o
Zapfenstreichmelodie, leitete die Sendungen
aus Vietnam ein.
30
31 wah-wha
35
trem bar
fdbk.
wah
37
38
fdbk.
39
40
fdbk.

Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967)



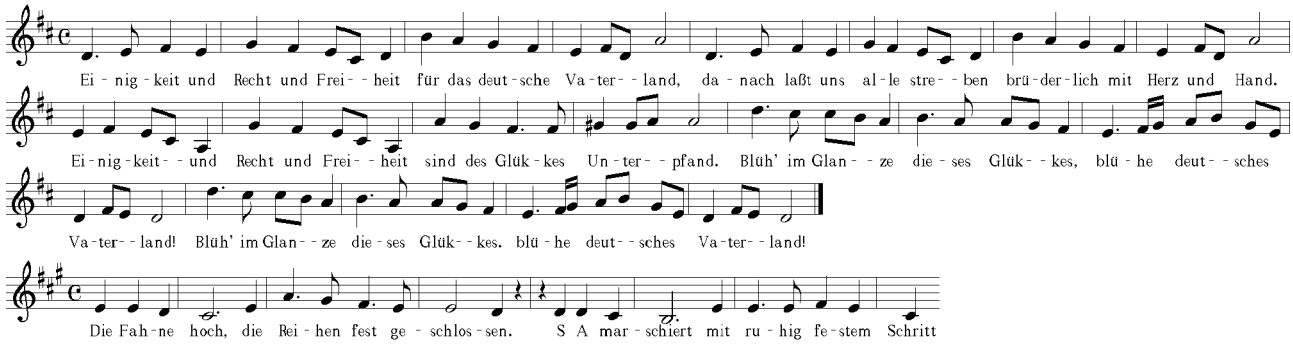
Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967), Auszug: Deutschlandlied

1. Manipulationen: (Demolierung, Verfremdung, Kombination heterogenen Materials, Diskrepanzerzeugung)
   - Unterbrechung:"Einig-"/Trommelwirbel
   - elekronische Zerhackung
   - Wiederholung bis zu viermal ("alle")
   - Stereospaltung (z.B. gleich am Anfang)
   - Wechsel der Klangform: vokal, instrumental//elektronisch
   - verschiedene Grade der Textverständlichkeit: vor allem pathetische Begriffe werden zerhackt, isoliert, unterdrückt
   - Anhalten ("Hand"): Akkord geht in glissando über (Gegenbewegung: aufwärts und abwärts)
   - Phasenverschiebung: Trompetengeschmetter setzt zeitlich "falsch" ein
   - verschiedenes Tempo (Chor/Orchester bei "Blüh"), asynchron
   - Horst-Wessel-Lied statt (des unterdrückten) "Glückes"
     H.W.L. instrumental, leise, im Hintergrund
     + beißende elekronische Pfeiftöne
   - kanonartige Verschränkung der Schlußzeilen
   - Steigerung der Manipulationen gegen Schluß (Zudecken der Hymne)
     Hurrarufe + Sirenen
     elektronische Pfeiftöne immer höher und schärfer
     Windgeräusche, Brandung (?)
     kleiner Fetzen des Anfangs der Hymne
     Schiffssirene

2. Ästhetische Aspekte (Intermodulation, Collagierung u. ä., vgl. Text von Stockhausen)
   - Hymne als Ganzes dient als Rahmen für die Manipulationen und Einschübe
   - Intermodulation vorhanden, aber Collage stärker als bei den im Unterricht erarbeiteten Ausschnitten des Werkes
     Intermodulation: Trommelwirbel ⇨ elektronische Zerhackung des Wirbels ⇨ Zerhackung der Hymne
     "Hand": Akkord ⇨ glissandierender Akkord ⇨ elektronische Klänge
   - Collage (scharfe Schnitte):
     "Glückes"/Horst-Wessel-Lied
     "Einig-"//Trommel

3. Intention des Komponisten
   Kritik am Mißbrauch der Nationalhymne im Dritten Reich

"Einig"/Trommel:	Widerspruch ("Unterdrückung", "Militär")
Trommel ⇨ Zerhackung	Militarismus zerstört die Hymne
Manipulationen:	Angriff auf Pathos, "Zerstörung"
"Hand":	Widerspruch ("Teilung")? Sarkasmus (überdimensionierter Hitlergruß)?
brutale Betonung der Trompeten:	Widerspruch zu "Blüh" ("Militär")
"Glückes"//H.W.L.:	Hinweis auf Mißbrauch der Werte im Dritten Reich
H.W.L. gespenstisch leise:	dunkles Erinnerungsfenster (historische Tiefendimension)
beißende Pfeiftöne:	Verstärkung der Kritik
Hurra etc.:	Anheizen der Massen im Dritten Reich
Wind, See, verwehte	Hinweis auf Nichtigkeit des nationalen Pathos? Einsprengsel,Schiffssirene: Verweis auf Weite (Überwindung des engen nationalen Bewußtseins)?
Zerhackung, Pfeiftöne u.ä.:	"Weltempfänger" 5 Weltbewußtsein



Karlheinz Stockhausen:

Nationalhymnen sind die bekannteste Musik, die man sich vorstellen kann. Jeder kennt die Hymne seines Landes. und vielleicht noch einige andere, wenigstens deren Anfänge. Integriert man bekannte Musik in eine Komposition unbekannter, neuer Musik, so kann man besonders gut hören, wie sie integriert wurde: untransformiert, mehr oder weniger transformiert, transponiert, moduliert usw. Je selbstverständlicher das WAS, umso aufmerksamer wird man für das WIE.

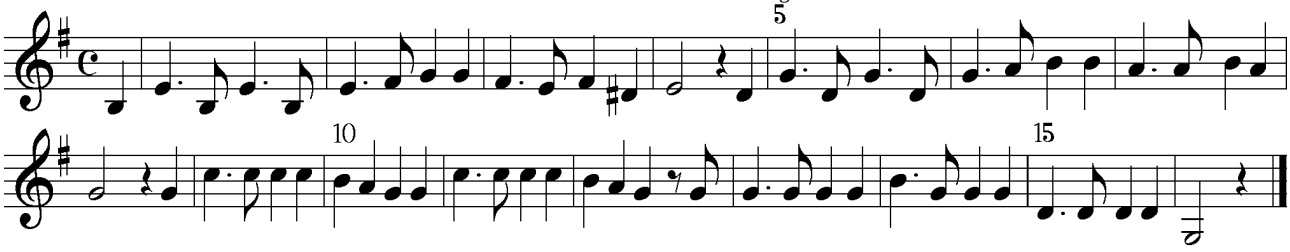
Natürlich sind Nationalhymnen mehr als das: sie sind >geladen< mit Zeit, mit Geschichte - mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie betonen die Subjektivität von Völkern in einer Zeit, in der Universalität allzusehr mit Uniformität verwechselt wird. Subjektivität - und Wechselwirkungen zwischen musikalischen Subjekten - muß man auch unterscheiden von individualistischer Absonderung und Trennung. Die Komposition HYMNEN ist keine Collage. Vielseitige Wechselwirkungen sind auskomponiert zwischen verschiedenen Hymnen untereinander sowie zwischen diesen Hymnen und neuen abstrakten Klangformen, für die wir keine Namen haben. Zahlreiche kompositorische Prozesse der Inter-Modulation sind in den HYMNEN angewandt worden. Zum Beispiel wird der Rhythmus einer Hymne mit der Harmonik einer anderen Hymne, das Ergebnis mit der Lautstärkekurve einer dritten Hymne, dieses Ergebnis wiederum mit der Klangfarbenkonstellation und mit dem melodischen Verlauf elektronischer Klänge moduliert, und schließlich wird diesem Ergebnis noch eine räumliche Bewegungsform aufgeprägt. Manchmal werden Teile einer Hymne roh, nahezu unmoduliert, in die Umgebung elektronischer Klangereignisse eingelassen, manchmal führen Modulationen bis an die Grenze der Unkenntlichkeit. Dazwischen gibt es viele Grade, viele Stufen der Erkennbarkeit.

Außer den Nationalhymnen wurden weitere >gefundene Objekte< verwendet: Sprachfetzen, Volksklänge, aufgenommene Gespräche, Ereignisse aus Kurzwellenempfängern, Aufnahmen von öffentlichen Veranstaltungen, Manifestationen, eine Schiffseinweihung, ein chinesischer Kaufladen, ein Staatsempfang usw.

Die großen Dimensionen in Zeit, Dynamik, Harmonik, Klangfarbe, räumlicher Bewegung, Gesamtdauer und die Unabgeschlossenheit der Komposition ergaben sich im Verlauf der Arbeit aus dem universalen Charakter des Materials und aus der Weite und Offenheit, die ich selbst in der Auseinandersetzung mit diesem Projekt - Vereinigung, Integration scheinbar beziehungsloser alter und neuer Phänomene - erfahren habe.

Zusatztext für die Schallplatte "Hymnen"der DGG, August 1968

Soldatenlied Text: Erich Mühsam (1878 - 1934), geschrieben im Oktober 1916. Melodie: Fritz Reiter; ca 1928 (MuB 1985, S. 677)
Mühsam war ein sozialistischer Politiker und Schriftsteller und wurde im KZ Oranienburg ermordet.



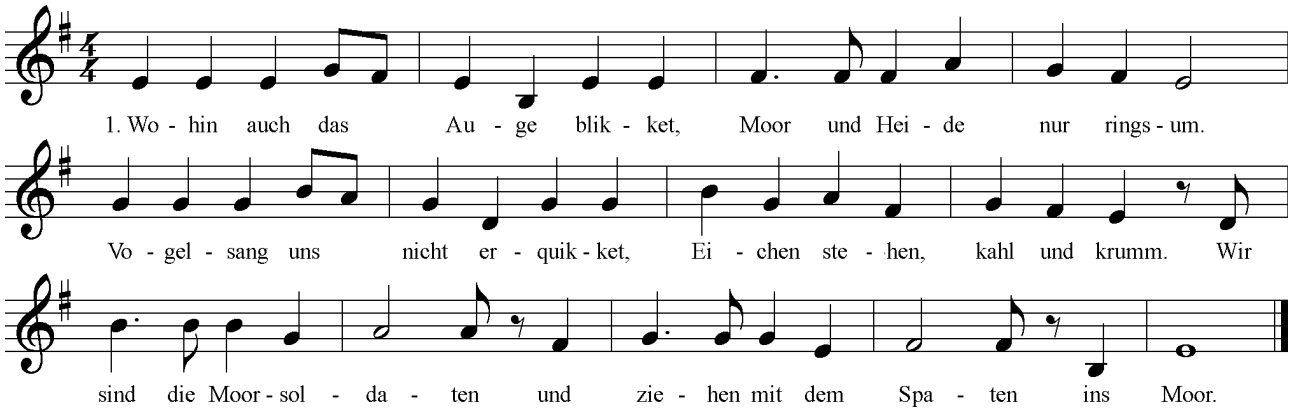
1. Wir lernten, in der Schlacht zu stehn
bei Sturm und Höllenglut.
Wir lernten, in den Tod zu gehn,
nicht achtend unser Blut.
Und wenn sich einst die Waffe kehrt
auf die, die uns den Kampf gelehrt,
sie werden uns nicht feige sehn -
ihr Unterricht war gut!

2. Wir töten, wie man uns befahl,
mit Blei und Dynamit
für Vaterland und Kapital,
für Kaiser und Profit.
Doch wenn erfüllt die Tage sind,
dann stehn wir auf für Weib und Kind
und kämpfen, bis durch Durst und Qual
die lichte Sonne sieht.

3. Soldaten! ruft's von Front zu Front:
Es ruhe das Gewehr!
Wer für die Reichen bluten konnt',
kann für die Seinen mehr.
Ihr drüben, auf zur gleichen Pflicht,
vergeßt den Freund im Feinde nicht!
In Flammen ruft der Horizont
nach Hause jedes Heer.

4. Lebt wohl, ihr Brüder, unsre Hand,
daß ferner Friede sei!
Nie wieder reiß' das Völkerband
in rohem Krieg entzwei!
Sieg allein in der Heimatschlacht!
Dann sinken Grenzen, stürzt die Macht!
Und alle Welt ist Vaterland'
und alle Welt ist frei!

Die Moorsoldaten (Text: Johann Esser, Melodie: Rudi Goguel/Bearbeitung: Hanns Eisler)



2. Hier in dieser öden Heide
ist das Lager aufgebaut,
wo wir fern von jeder Freude
hinter Stacheldraht verstaut.
Wir sind . . .

3. Morgens ziehen die Kolonnen
in das Moor zur Arbeit hin,
graben bei dem Brand der Sonne,
doch zur Heimat steht der Sinn.
Wir sind . . .

4. Heimwärts, heimwärts! Jeder sehnet
sich nach Eltern, Weib und Kind.
Manche Brust ein Seufzer dehnet,
weil wir hier gefangen sind.
Wir sind . . .

5. Auf und nieder gehn die Posten,
keiner, keiner kann hindurch.
Flucht wird nur das Leben kosten:
vierfach ist umzäunt die Burg.
Wir sind . . .

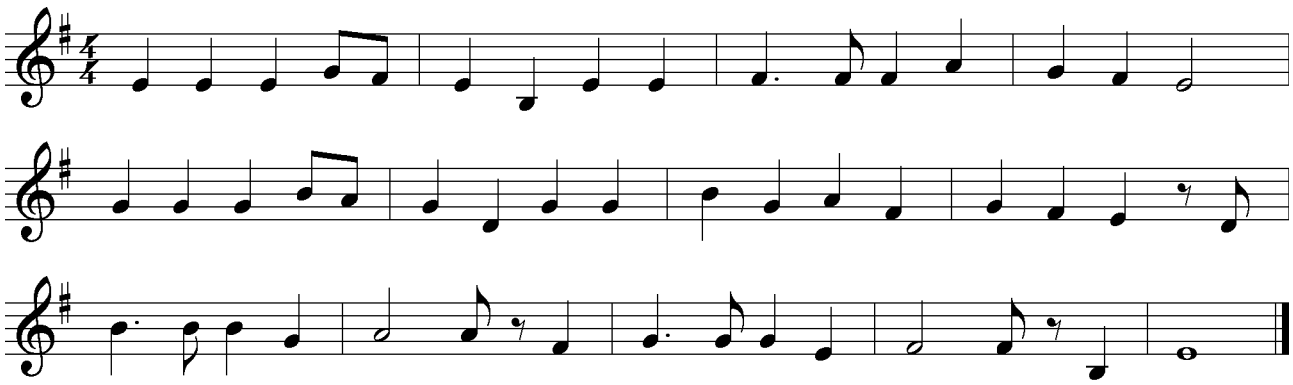
6. Doch für uns gibt es kein Klagen,
ewig kann's nicht Winter sein.
Einmal werden froh wir sagen:
Heimat, du bist wieder mein!
Dann ziehn die Moorsoldaten
nicht mehr mit dem Spaten ins Moor!

Das Lied entstand im August 1933 im KZ Börgermoor (Emsland). Dort wurde es von 16 inhaftierten Sängern des Solinger Arbeitergesangvereins zuerst gesungen. Dadurch, daß Häftlinge in andere Lager verlegt wurden, verbreitete sich das lied sehr bald und gelangte sogar zu Emigranten ins Ausland, unter anderem zu Hanns Eisler, der das Lied 1935 in London bearbeitete (s. o.)

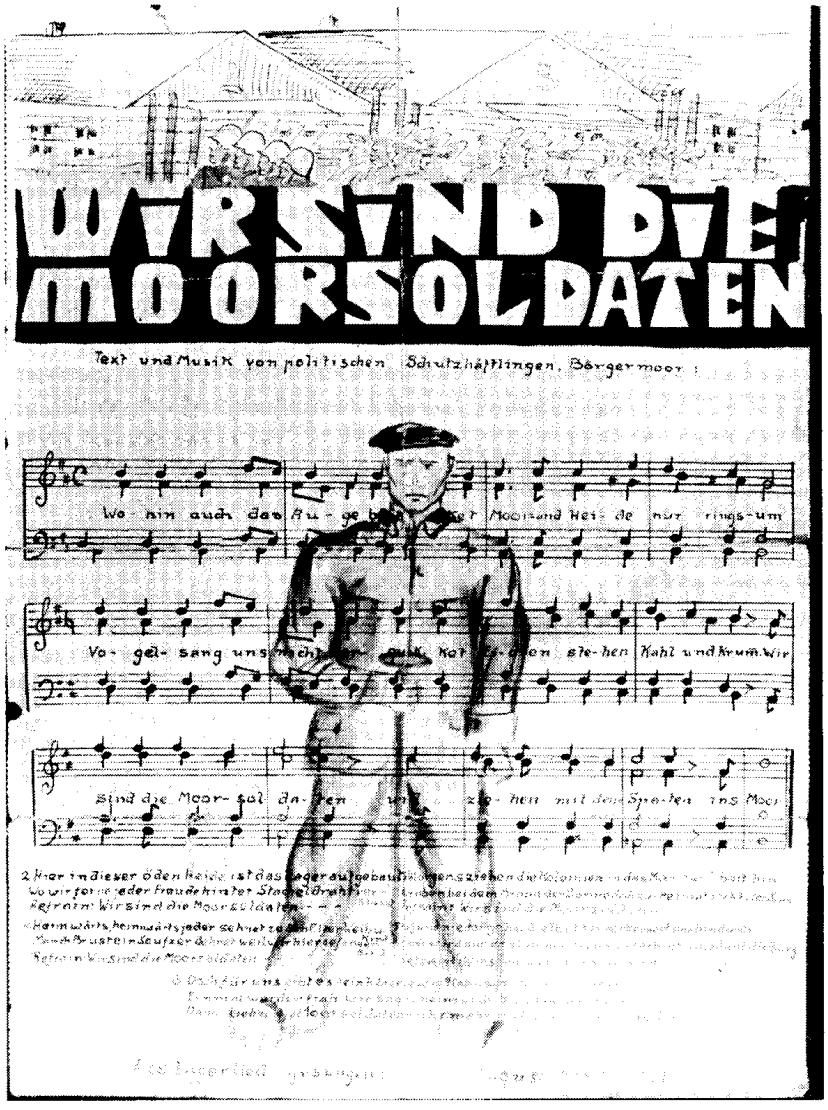
Eisler stilisiert das Lied etwas in Richtung auf ein Protestlied, indem er die Marschelemente (punktierter Rhythmus) verstärkt und die Deklamation im Sinne der Brecht/Weill/Eislerschen Songpraxis verschärft (Achtelpausen, Achtelauftakt). Die 'Einebnung' auf den Tönen e' (T. 1) und g' (T. 5) soll dagegen den Eindruck des "Eintönigen", "Monotonen", "Trost- und Perspektivenlosen" deutlicher hervorheben.

Im Original schon angelegt sind:
der Trauergestus der 'stehenden' (kreisenden) bzw. fallenden Phrasen und
der (in der letzten Textstrophe deutlich artikulierte) trotzige Wille zum Überleben, der in der nach oben sequenzierten Wiederholung der Anfangszeile und in dem energischen Sextaufsprung zum Spitzenton h' (T. 9) zum Ausdruck kommt - an dieser Stelle tritt im Original zum ersten und letzten Mal der punktierte Rhythmus auf! -.

Originalfassung



Viele der politisch aktiven Arbeiter aus dem Ruhrgebiet wurden während der Nazizeit nach Esterwegen deportiert, wo auch das Moorsoldatenlied entstand, das in der Bearbeitung von Hanns Eisler berühmt wurde. Den Text hat der Düsseldorfer Schauspieler Wolfgang Langhoff nach einem Entwurf des Bergmanns Johann Esser aus Moers verfaßt. Daraufhin besorgte die von Häftlingen organisierte illegale Lagerleitung Rudi Goguel, Funktionär der Angestelltengewerkschaft in Düsseldorf, einen Platz im Krankenrevier, um zu dem Text eine passende Melodie zu schreiben. Entlassene Häftlinge schmuggelten später das Lied aus dem Lager. Der Mülheimer Otto Gaudig, der als Schuster im KZ Börgermoor arbeitete, hatte das ... Liedblatt zwischen Sohle und Brandsohle seiner Schuhe eingenäht, um es sicher aus dem Lager bringen zu können.
Rudi Goguel berichtet über die Uraufführung seines Liedes: >Die sechzehn Sänger, vorwiegend Mitglieder des Solinger Arbeitergesangvereins, marschierten in ihren grünen Polizeiuniformen (unsere damalige Häftlingskleidung) mit geschultertem Spaten in die Arena, ich selbst an der Spitze in blauem Trainingsanzug mit einem abgebrochenen Spatenstiel als Taktstock. Wir sangen, und bereits bei der zweiten Strophe begannen die fast 1000 Gefangenen den Refrain mitzusummen. Von Strophe zu Strophe steigerte sich der Refrain, und bei der letzten Strophe sangen auch die SS-Leute, die mit ihren Kommandanten erschienen waren, einträchtig mit uns mit, offenbar, weil sie sich selbst als >Moorsoldaten< angesprochen fühlten. Bei den Worten >... Dann ziehn die Moorsoldaten nicht mehr mit dem Spaten ins Moor< stießen die sechzehn Sänger die Spaten in den Sand und marschierten aus der Arena, die Spaten zurückgelassen, die nun, in der Moorerde steckend, als Grabkreuze wirkten (...). Die drei gleichbleibenden Töne, mit denen das Lied beginnt, sollten die Öde des Moores und die schwere Situation charakterisieren, unter der die Moorsoldaten leben mußten.<
(Zit. nach: Inge Lammel, Kampfgefährte - unser Lied, S. 124 f.)
Kurz nach der Uraufführung des Moorsoldatenliedes kam es im Lager Esterwegen zur offenen Meuterei unter der SS. Im Herbst 1933 boten unzufriedene Bewacher den Häftlingen an, gemeinsam über die nahe liegende holländische Grenze ins Exil zu gehen. Die illegale Lagerleitung der KPD lehnte allerdings jedwede Beteiligung an der Meuterei ab, weil sie es für wichtiger hielt, daß sich die >Schutzhäftlinge< nach ihrer zu erwartenden Entlassung um Weihnachten oder im Frühjahr wieder dem antifaschistischen Kampf in der Heimat anschlossen. Kurz darauf wurde die SS von Polizeieinheiten entwaffnet und gefangen genommen (vgl. Detlev Peukert, Ruhrarbeiter gegen den Faschismus, S. 256).


WIR SIND DIE MOORSOLDATEN

Text und Musik von politischen Schutzhäftlingen, Börgermoor

Quelle: Frank Baier/Detlev Puls: Arbeiterlieder aus dem Ruhrgebiet, Frankfurt a/M 1981, S. 170 und 172

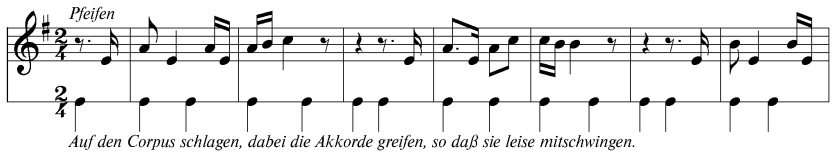
Wolf Biermann: Soldat, Soldat (1977):

1. Soldat Soldat in grauer Norm
   Soldat Soldat in Uniform
   Soldat Soldat, ihr seid so viel
   Soldat Soldat, das ist kein Spiel
   Soldat Soldat, ich finde nicht
   Soldat Soldat, dein Angesicht
   Soldaten sehn sich alle gleich
   Lebendig und als Leich

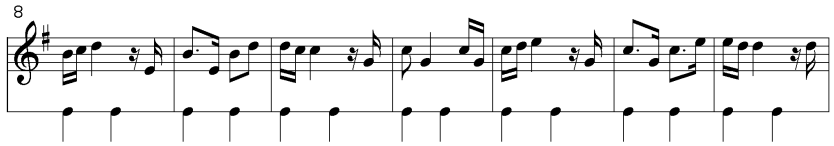
2. Soldat Soldat, wo geht das hin
   Soldat Soldat, wo ist der Sinn
   Soldat Soldat, im nächsten Krieg
   Soldat Soldat, gibt es kein Sieg
   Soldat, Soldat, die Welt ist jung
   Soldat Soldat, so jung wie du
   Die Welt hat einen tiefen Sprung
   Soldat, am Rand stehst du

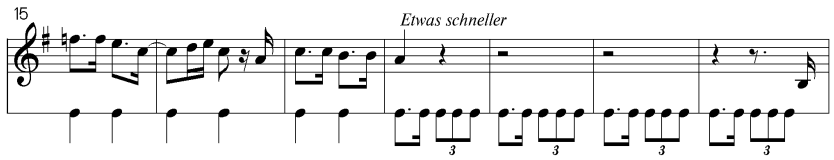
3. Soldat Soldat in grauer Norm
   Soldat Soldat in Uniform
   Soldat Soldat, ihr seid so viel
   Soldat Soldat, das ist kein Spiel
   Soldat Soldat, ich finde nicht
   Soldat Soldat, dein Angesicht
   Soldaten sehn sich alle gleich
   Lebendig und als Leich

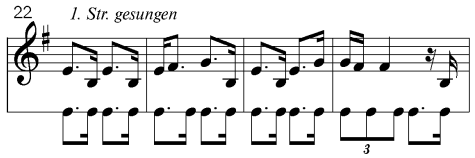
   Soldaten sehn sich alle gleich
   - lebendig und als Leich

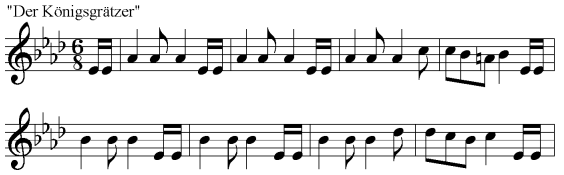


Auf den Corpus schlagen, dabei die Akkorde greifen, so daß sie leise mitschwingen.

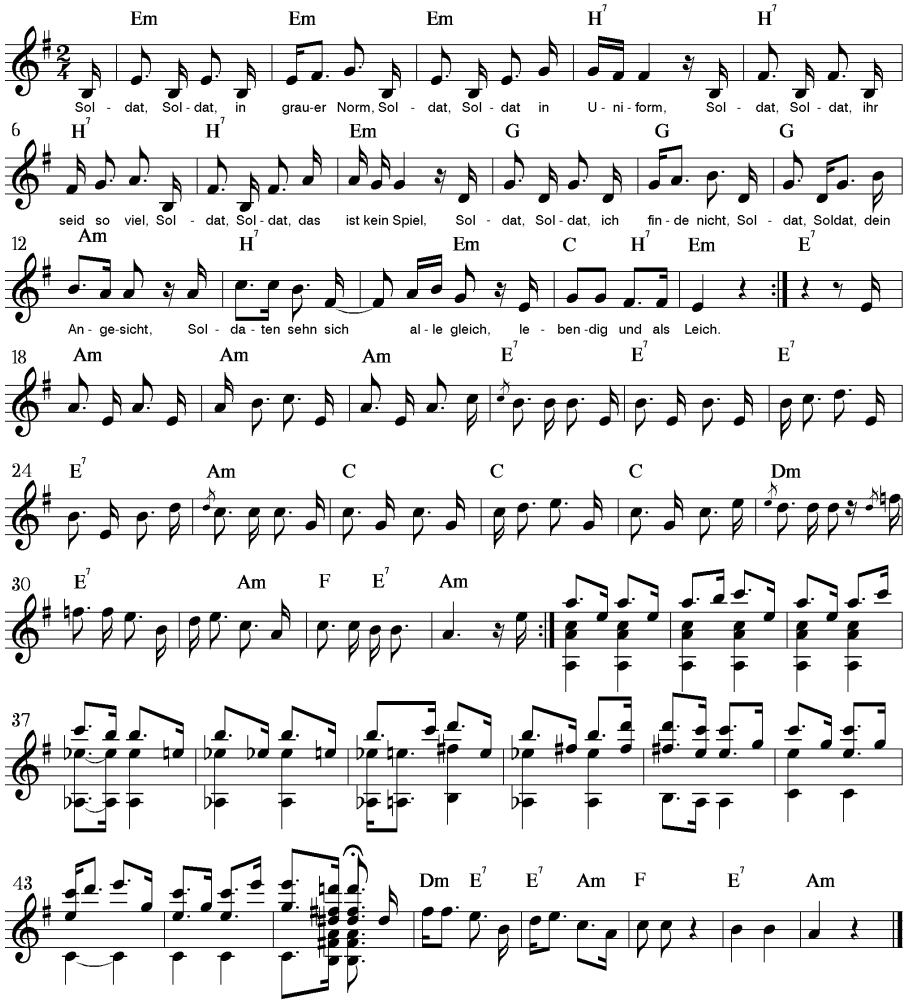








Wolf Biermann: Soldat Soldat
Aus: Mit Marx– und Engelszungen, Berlin 1977, S. 35f.



Zunächst wird die Melodie gepfiffen, dazu schlägt die rechte Hand den Rhythmus auf dem Gitarren-Corpus, sodaß die Saiten frei mitschwingen. Dann kommt die 1. Strophe, dann in Am die 2. Strophe, und in der Wiederholung nochmal die 1. Strophe. Die 1. Strophe mit hartem Mittelfinger genau über den Steg schlagen.

6. Sitzung

The Doors:
The Unkown Soldier (1968)

Wait until the war is over
and we're both a little older.

The unknown soldier

practice where the news is read
television children fed
unborn, living,
living, dead,
bullet strikes the helmet's head.

And it's all over
for the unknown soldier,
for the unknown soldier uh uh.

chant over military drum
(spoken) "Company halt!"
"Present Arms"!
(Military Drum Roll)
(Gun Shot)

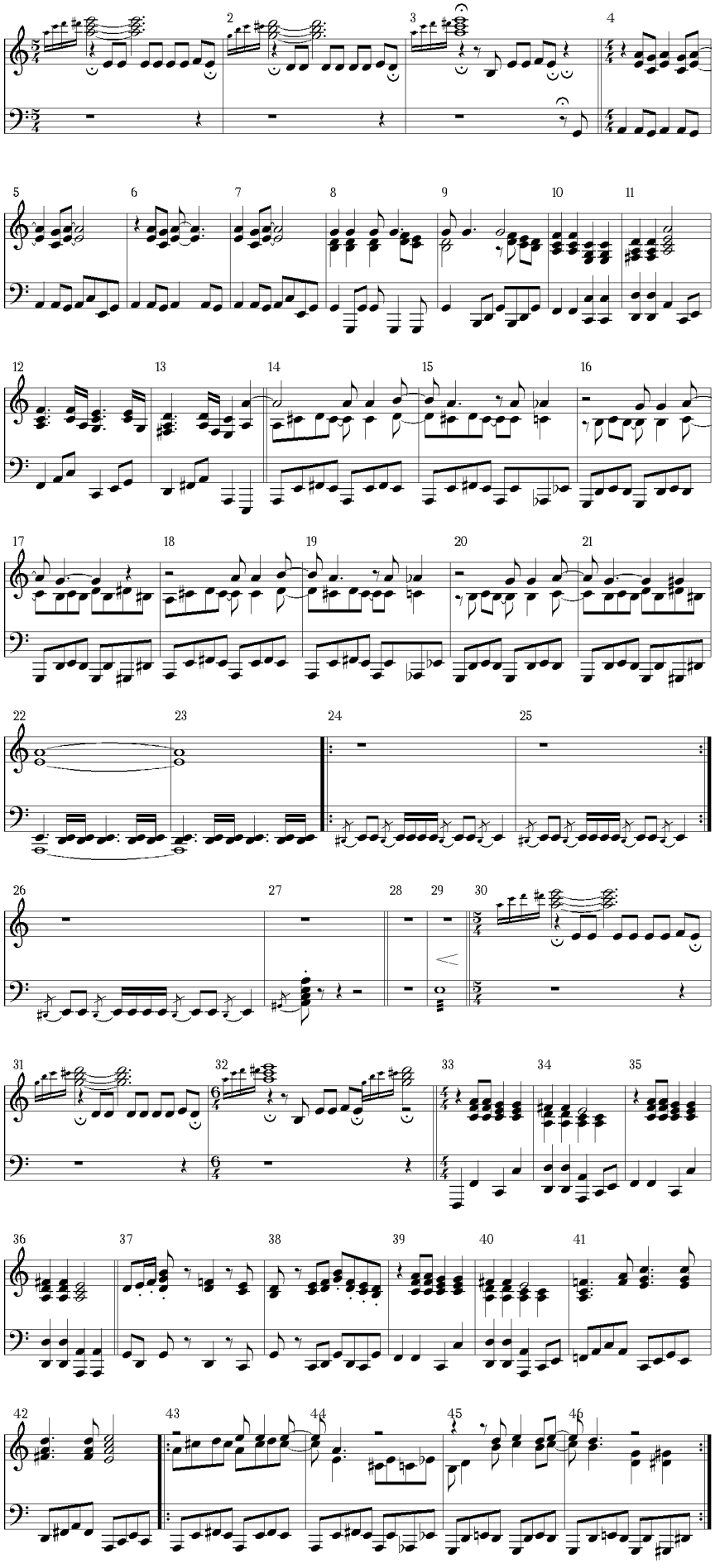
Make a grave for the unknown soldier
nestled in your hollow shoulder.

The unkown soldier

practice where the news is read
television children dead
bullet strikes the helmet's head

it's all over the war is over.

Video (1968): VHS "The doors dance on fire", Universal U 400277, 1985



Text	**Musik**	**Bildschnitte**	**Bedeutung**
Traum von der Zeit nach dem Krieg, Bedauern über den unbekannten Soldaten	A (T. 1-3) sphärisch: Keyboard-Klänge, Dreiklang aufgelöst, hoch, Sitar-Glissando, kein Baß, schwebend, aperiodische Musik, Wechselbordun a-G, FLÄCHE, psalmodierender Gesang, 'Seufzer'-Sekund-Figur, stark verhallte Stimme, weich, 5/4-Takt + Fermaten ('zeitlos') TRAUM	Vorspann: Jims Gesicht Jim Morrison von hinten/ liegendes Paar auf der Wiese ("nestled in your hollow shoulder"? tot? 'Zitat' von Segals "Holocaust"), / Jim von hinten mit Blumen (vgl. C, D) / liegendes Paar/ Jim frontal mit Fahne (?) / liegendes Paar (weiter auseinander), schnelle Schnitte, Ambivalenz: 'Paradies' mit mit unterschwellig suggerierter Bedrohung	Hippiewelt: Haare, Kleidung, flower power; make peace, not war; paradise now; drop out
alltägliche Routine (Nahrung, Fernsehen, Krieg im Fernsehen)	B (4-13) 'Rockmusik', harte Grundschläge mit after beat-Akzenten, hot intonation und off beat des Sängers, Wechselbordun a-G (jetzt mit Riffs), dann ab T. 10 rock-atypische Kadenz (gesellschaftliche Routine?), Sekundfigur jetzt auftaktig/aufwärts/zupackend, 'normale' Rockmusik ohne spezifische Aussage? REALITÄT	Straßenszene: Passanten, hektische Schnitte, fast food / Fütterung ("fed") der Tauben (oder: Friedenstauben, die verscheucht werden?)	Amerikanische Alltagswelt, Abstumpfung: Der Krieg findet nur in den Medien statt, keiner kümmert sich darum.
Erleichterung? Trauer?: Es ist alles vorbei (im doppelten Sinne) für den unbekannten Soldaten	C (=A/B) (14-21) beide Formen der Sekundfigur, Von A: Wechselbordun, jetzt mit chromatischer Zwischenstufe und in Dur: A-As-G-Gis-A von B: Baßriffs (à la Boogie-Woogie) und off beat Mitleid (Chromatik)?, Freude über das "all over" (Dur, Baßriffs)? AMBIVALENZ	Die 4 Bandmitglieder (mit Hund) gehen ernst und gesammelt zum Strand mit Blumenstrauß sowie zwei in weiße Tücher gehüllten länglichen Gegenständen (MP? Leiche?)	Hippiewelt: Freiheit/Frieden (Strand, indische Instrumente: Bandura, Tabla).
Ritual am Denkmal des unbekannten Soldaten (Aufmarsch, Trommelwirbel, Schuß)	D (22-29) konkrete (=reale) Klänge (Collage)	Jim wird mit gelben Bändern an einen Baum gefesselt (Im Bürgerkrieg wickelten Frauen gelbe Bänder um einen Baum als Zeichen der Hoffnung auf die Heimkehr der Männer, vgl. Lied "A Yellow Ribbon"). Ein Tuch wird geöffnet (Inhalt?), Waffe und Täter bleiben unsichtbar, Jims Gesicht, die Blumen werden vor ihm ausgebreitet, Hochfahren der Kamera von unten bis zu seinem Gesicht (Perspektivenwechsel), Querbalken des Kreuzes angedeutet, Schnitt (Dunkelheit), Schuß, Zusammensinken	Provozierend kontrastierendes Gegen-Ritual. Die fiktive Hinrichtung Jims erschüttert, bricht über die Identifikation mit dem Idol, dem in Szene gesetzten "Ego" des Stars, Abgestumpfung auf, ermöglicht eine Selbstvergewisserung der sich als Opfer fühlenden Hippie-Generation (Jim = Jesus?).
Mach ein Grab für den u. S.: birg ihn (wie einen kranken Vogel?) in deiner Achselhöhle.	A' (30-32) s. o.	Aus dem Mund des Erschossenen quillt ein Blutstrom auf die unter ihm ausgebreiteten Blumen (nur auf die weißen!), Überdehnung (lange Einstellung: zentrale Szene, 'Versenkung in ein Andachtsbild'), 'friedliche Szene': Bandura- und Tabla-Spiel	kontrastierende Entsprechung zu A: Hippiewelt (Blumen), aber verfremdet (Blut), 'Jesus am Kreuz' (?)
Lebensroutine (s. o.)	B' (33-42) s. o. + fast triumphal kadenzierende Schlußtakte, fast schreiender Vortrag	Originale Kriegsbilder aus Vietnam, Vietkongfahne, Waffen, Personen,	Konfrontation mit B: Kriegsrealität versus Alltag
Es ist alles vorbei.	C' (43-46ff.) s. o., aber: + Improvisationen, der Sänger 'ertrinkt' im immer chaotischer werdenden Klang, Glocken, Countrymusic-Figuren, der unbekannte Soldat ist vergessen	lachendes vietnamesisches) Kindergesicht als Überleitung zu den Schwarz-weiß-Bildern vom Ende des 2. Weltkriegs: lachende Gesichter bei der Heimkehr der Soldaten, Konfetti, Volksfestatmosphäre, Wiedersehensszenen, Freude, Erleichterung, Glocken. Am Schluß: die drei (übrig gebliebenen) Musiker (mit Hund) gehen am Strand zurück.	Die Ambivalenz von C wird provozierend nach außen getragen: zunächst auf der Bildebene überbordende Freude (Gesellschaft), in der Schlußeinstellung dann Nachdenklichkeit (Hippiewelt).

Sigfried Schmidt-Joos, Barry Graves:
"**The Doors** wurden 1965 von Jim Morrison (voc), Ray Manzarek (p, org, voc), Robbie Krieger (g, voc) und John Densmore (dr, voc) in Los Angeles gegründet. Der Name der Band, die auf ausgefeilten Bluesimprovisationen >zum Mond schwimmen<, ans >Ende der Stadt< eilen und >zur anderen Seite durchbrechen< wollte (so einige Songtexte), war literarischen Quellen entlehnt: erstens einem Satz des englischen Dichters William Blake (>There are things that are known and there are things that are unknown; in between there are doors<), zweitens der Rauschmittel-Studie >The Doors of Perception< (deutsch: >Die Pforten der Wahrnehmung<) von Aldous Huxley. Denn im Rausch, unter Mescalin, Methedrin und LSD, entwickelte das Quartett, zunächst für fünf Dollar pro Nacht, im Club >London Fog< am Sunset Boulevard von Los Angeles seinen Stil: lastende Orgelakkorde, langdauernde Filigransoli und Songtexte voller Todesträume, Schreckensvisionen und Zaubersymbole. 1969, auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, kassierte die Band 120 000 Dollar für ein Konzert im New Yorker Madison Square Garden und machte mit jeder LP Millionenumsätze. Kritiker Mike Jahn damals: >Ihre Bedeutung für die Jungen und ihre Musik wird nur von den BEATLES übertroffen. <Wegen ihrer aggressiven, vielfach obszönen Bühnenschau wurden DOORS-Konzerte in mehreren amerikanischen Bundesstaaten verboten und der Sänger Morrison wegen >Entblößung in der Öffentlichkeit< arretiert. Im März 1969 veranstaltete eine >Liga für den Anstand< eine Anti-DOORS-Demonstration in Miami, an der sich 30000 Bürger beteiligten. Das stärkte die Reputation der Gruppe im Underground. Nach Morrisons Tod im Juli 1971 arbeiteten seine Mitmusiker im Plattenstudio und im Konzertsaal als Trio - mit erheblich geringerem Erfolg. Rock-Lexikon, Reinbek 1973, S. 98

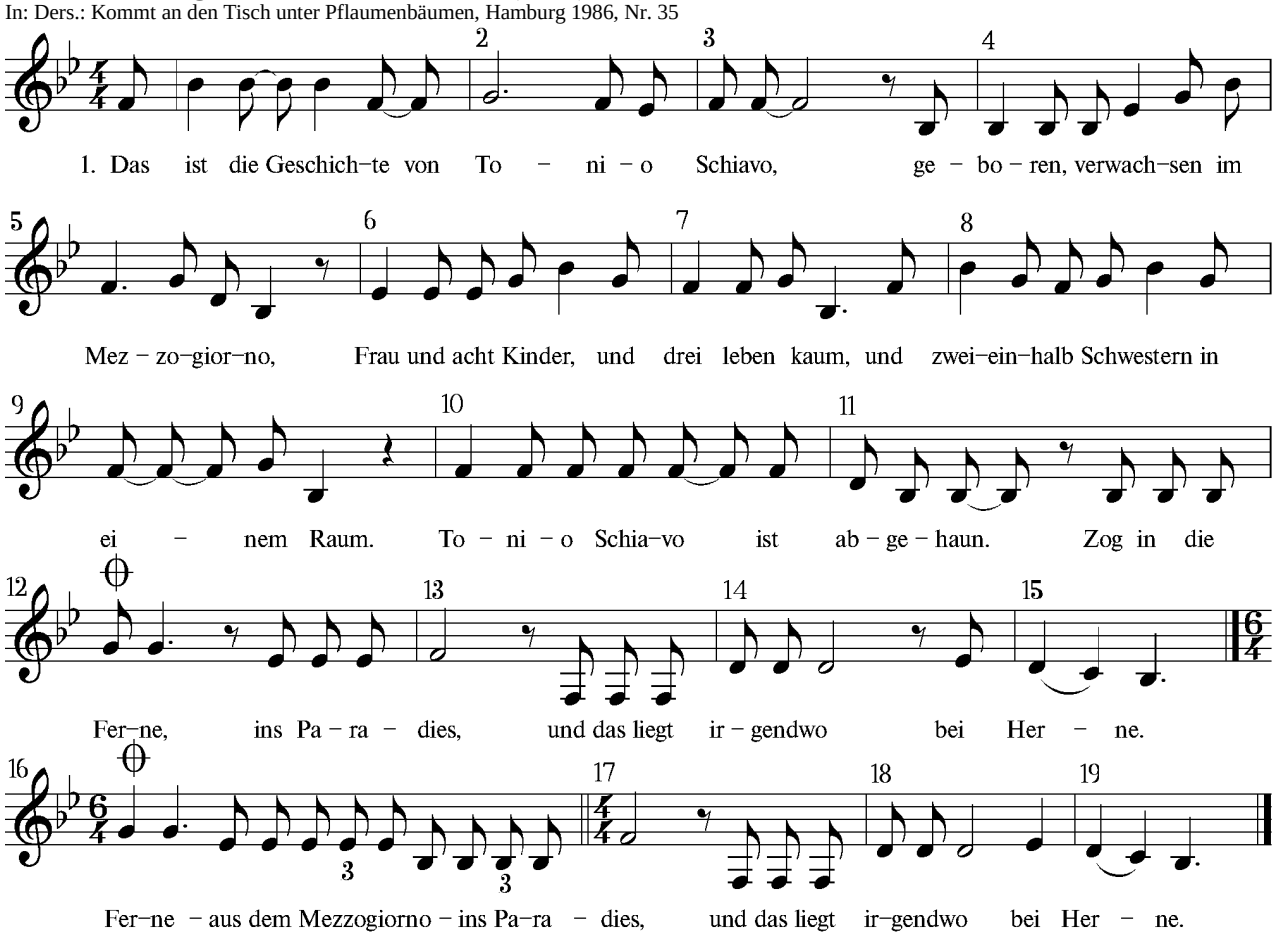
Hippie: zunächst selbstgewählte Bezeichnung junger Leute, die in Kleidungsstil, Haartracht, Lebensführung und politischer Einstellung ihre Losgelöstheit von überkommenen Verhaltensweisen dokumentieren und Befreiung von den Normen der Leistungsgesellschaft in Stadtflucht, Drogenerlebnissen und religiöser Mystik suchten. Mit dem Namen >Hippie< deuteten sie eine Geistesverwandtschaft zur Lebensphilosophie der >Hipsters< an, die sich in den vierziger und fünfziger Jahren als eine Gemeinschaft von Leuten begriffen, die >durchblicken<, also hinter die Kulissen der bürgerlichen Gesellschaft schauen konnten. >Hippie< wurde in der Bürgersprache alsbald zum Schimpfwort für >langhaarige Nichtstuer< entwertet. Rock-Lexikon, Reinbek 1973, S. 314f.

R. Flender/H. Rauhe:
"Der politische Protest, der aus der Bürgerrechtsbewegung heraus entstanden war, verflüchtigte sich in Kalifornien Ende der 60er Jahre. An seine Stelle trat eine Drogenepidemie, wie sie das Land zuvor niemals gekannt hatte. Sie war die Konsequenz aus der Pattsituation zwischen den revoltierenden Jugendlichen, die nicht mehr in die Gesellschaft integriert werden wollten, und den neu erstarkenden konservativen politischen Kräften (Lyndon B. Johnson, Richard Nixon).
Rockmusik und Drogen bildeten eine Symbiose, die im Zentrum der Hippiebewegung stand und bald die politischen Aktivitäten ersetzte. (S. 113)...
Die wichtigste Institution, die die Hippies in aller Welt bekannt machte, waren die *Human Be-ins* 1967 in San Francisco. 20000 und mehr versammelten sich unter freiem Himmel. Sie nannten sich new people und riefen San Francisco zur free city aus. Prof. Timothy Leary 'predigte': "Turn on to the scene; tune in to what is happening; drop out - of high school, college, grad school, junior executive, senior executive - and follow me, the hard way."
Die Human Be-ins waren die Vorläufer jener großen Festivals unter freiem Himmel, die dem Ruf nach *Paradise now* am nächsten kamen. Man hatte das Gefühl, bei einem Ereignis dabei zu sein, das historische Dimensionen hinter sich ließ und zu einem kosmisch-transzendentalen Happening wurde. Die Botschaft hieß: Wir haben alle Widersprüche überwunden und leben in Liebe und Frieden miteinander. Die Festivals waren Symbol einer solchen konflikt- und autoritätsfreien Gesellschaft. Hier trafen sich Tausende von Individualisten für ein paar Tage und gaben sich der Musik hin, tanzten und rauchten ihre Joints. Dabei sind es besonders die Mittelstandskinder, die den 'harten Kern' dieser Drogenkultur darstellen. (S. 114)...
Der Lebensstil der Hippies war durchdrungen mit weltanschaulichen und philosophischen Fragestellungen. Einer der von ihnen bevorzugtesten Autoren war Hermann Hesse. Seine Erzählung von >Siddharta< wurde zum 'Szene'-Buch. Außerdem wurden >Narziß und Goldmund< sowie >Steppenwolf< bevorzugt gelesen. 1967 formierte sich sogar eine Rockband unter dem Namen *Steppenwolf* in Los Angeles. Ihr Tophit *Born to Be Wild* läßt das Steppenwolfthema durchklingen, mit dem sich Hippies wie Motorradjungs vom Typ *Easy Rider* identifizieren konnten. Ihnen allen gemeinsam war die Flucht vor der Normalität.
Ein weiterer Szene-Autor war der Psychoanalytiker Erich Fromm, dessen Buch >Die Kunst zu lieben< zu einer Bibel für die Hippies wurde und der sich auch fernöstlichem Gedankengut öffnete. (S. 118)...
Mit der Suche nach dem veränderten Bewußtsein ging auch ein Boom indischen Lebens, indischer Kultur und Kunst einher. Eine der ersten Gruppen, die den Sitarsound in ihre Musik aufnahmen, waren die Byrds (*Eight Miles High*, 1966). Außerdem setzte sich George Harrison von den Beatles seit 1966 intensiv mit der Sitar, einem der wichtigsten Instrumente indischer Kunstmusik, auseinander. Harrison nahm Unterricht bei Ravi Shankar, einem der bedeutendsten Virtuosen auf der Sitar. 1967 holte Harrison Ravi Shankar auf das Monterey-Pop-Festival. Seitdem avancierte Shankar zum Popstar wider Willen. (S. 119)...
Der durchschlagende Erfolg des Monterey-Festivals 1967 war der Auftakt für das Anwachsen der Hippiebewegung zu einer Massenkultur gewesen. Hier hatte Janis Joplin ihren entscheidenden Durchbruch, hier wurde Jimi Hendrix berühmt, hier spielten die Grateful Dead und Jefferson Airplane sowie Ravi Shankar u. v. a.
Drei Jahre später, am 6. 12. 1969, fand das Altamont-Festival statt. Es war von den Rolling Stones lanciert worden, um die letzten Aufnahmen für ihren Tourneefilm >Gimme Shelter< zu machen. Wegen organisatorischer Schwierigkeiten wurde das *free concert* innerhalb von 25 Stunden von San Francisco nach Altamont verlegt. Es kamen 300000, und es wurde zu einem Alptraum. Die amerikanischen Hell's Angels (eine Rockerorganisation) schlugen wild auf die Zuhörer ein. Der 18jährige Farbige M. Hunter wurde erstochen, nachdem er eine Pistole gezogen hatte. Mick Jagger versuchte vergeblich, die Menge unter Kontrolle zu halten. Es waren auch massenweise LSD-Pillen verteilt worden, die chemisch eine unreine Konsistenz aufwiesen, und Tausende landeten auf dem Horrortrip.
Dies war das Signal für das Ende der Hippiebewegung. Im Jahre 1970 starben Janis Joplin und Jimi Hendrix am Rauschgift, die Beatles lösten sich auf, 1971 starb Jim Morrison von den Doors und Jefferson Airplane löste sich auf. Die Euphorie des Drogenjahres 1967 war einer Ernüchterung gewichen. (S. 131f.) Popmusik, Darmstadt 1989

Schlagworte der Hippiebewegung*:"Flower Power"; "Make love, not war"; "turn on":* dreht euer innerstes Wesen an; *"tune in":* stellt auch auf Veränderungen ein: *"drop out":* verlaßt die alte Ordnung

Franz Josef Degenhardt: Tonio Schiavo (1966)

In: Ders.: Kommt an den Tisch unter Pflaumenbäumen, Hamburg 1986, Nr. 35



1. Das ist die Geschichte von Tonio Schiavo,
   geboren, verwachsen im Mezzo-giorno,
   Frau und acht Kinder, und drei leben kaum,
   und zweieinhalb Schwestern in einem Raum.
   Tonio Schiavo ist abgehaun.
   Zog in die Ferne,
   ins Paradies,
   und das liegt irgendwo bei Herne.

2. Im Kumpelhäuschen oben auf dem Speicher
   mit zwölf Kameraden vom Mezzo-giorno
   für hundert Mark Miete und Licht aus um neun,
   da hockte er abends und trank seinen Wein,
   manchmal schienen durchs Dachfenster rein
   richtige Sterne
   ins Paradies,
   und das liegt irgendwo bei Herne.

3. Richtiges Geld schickte Tonio nach Hause.
   Sie zählten's und lachten im Mezzo-giorno.
   Er schaffte und schaffte für zehn auf dem Bau.
   Und dann kam das Richtfest, und alle waren blau.
   Der Polier, der nannte ihn >Itaker-Sau<.
   Das hört er nicht gerne
   im Paradies,
   und das liegt irgendwo bei Herne.

4. Tonio Schiavo. der zog sein Messer,
   das Schnappmesser war's aus dem Mezzo-giorno.
   Er hieb's in den dicken Bauch vom Polier.
   und daraus floß sehr viel Blut und viel Bier.
   Tonio Schiavo, den packten gleich vier.
   Er sah unter sich Herne,
   das Paradies,
   und das war gar nicht mehr so ferne.

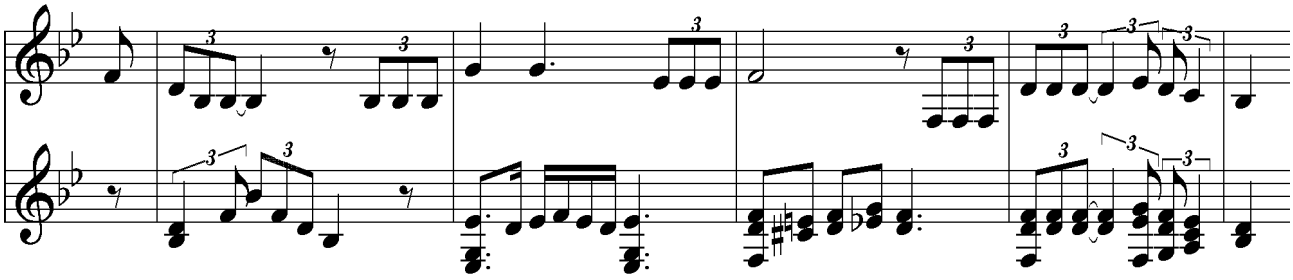
5. Und das ist das Ende von Tonio Schiavo,
   geboren, verwachsen im Mezzo-giorno:
   Sie warfen ihn zwanzig Meter hinab.
   Er schlug auf das Pflaster, und zwar nur ganz knapp
   vor zehn dünne Männer, die waren müde und schlapp,
   die kamen grad aus der Ferne - aus dem Mezzo-giorno -
   ins Paradies,
   und das liegt irgendwo bei Herne.

Thomas Mann, Tonio Kröger:

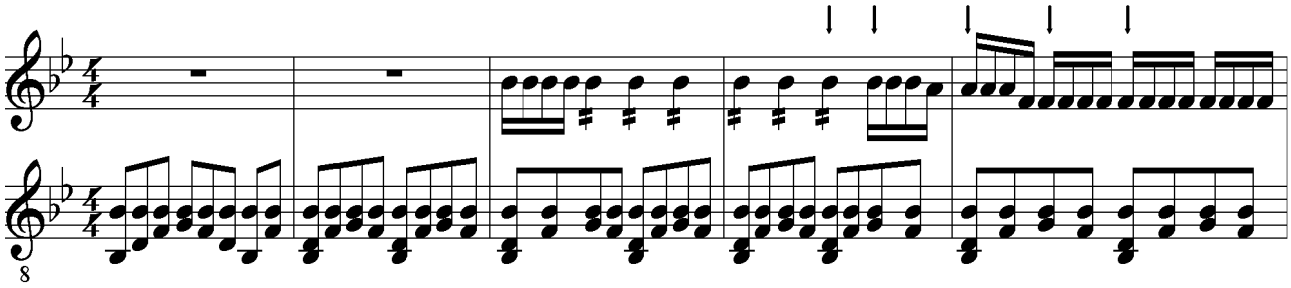
"Gegen den Herbst sagte Tonio Kröger zu Lisaweta Iwanowna:
>Ja, ich verreise nun, Lisaweta: ich muß mich auslüften, ich mache mich fort, ich suche das Weite.<
>Nun, wie denn, Väterchen, geruhen Sie wieder nach Italien zu fahren?< > Gott, gehen Sie mir doch mit Italien, Lisaweta! Italien ist mir bis zur Verachtung gleichgültig! Das ist lange her, daß ich mir einbildete, dorthin zu gehören. Kunst, nicht wahr? Sammetblauer Himmel, heißer Wein und süße Sinnlichkeit ... Kurzum, ich mag das nicht. Ich verzichte. Die ganze bellezza macht mich nervös. Ich mag auch alle diese fürchterlich lebhaften Menschen dort unten mit dem schwarzen Tierblick nicht leiden. Diese Romanen haben kein Gewissen in den Augen ... Nein, ich gehe nun ein bißchen nach Dänemark.< (Ausgabe Frankfurt 1973, Fischer-TB, S. 14,f. und S. 41)

Klischees:

'italienisch': Mandolinen-Nachahmung auf der Gitarre, "O sole mio"-Zitat

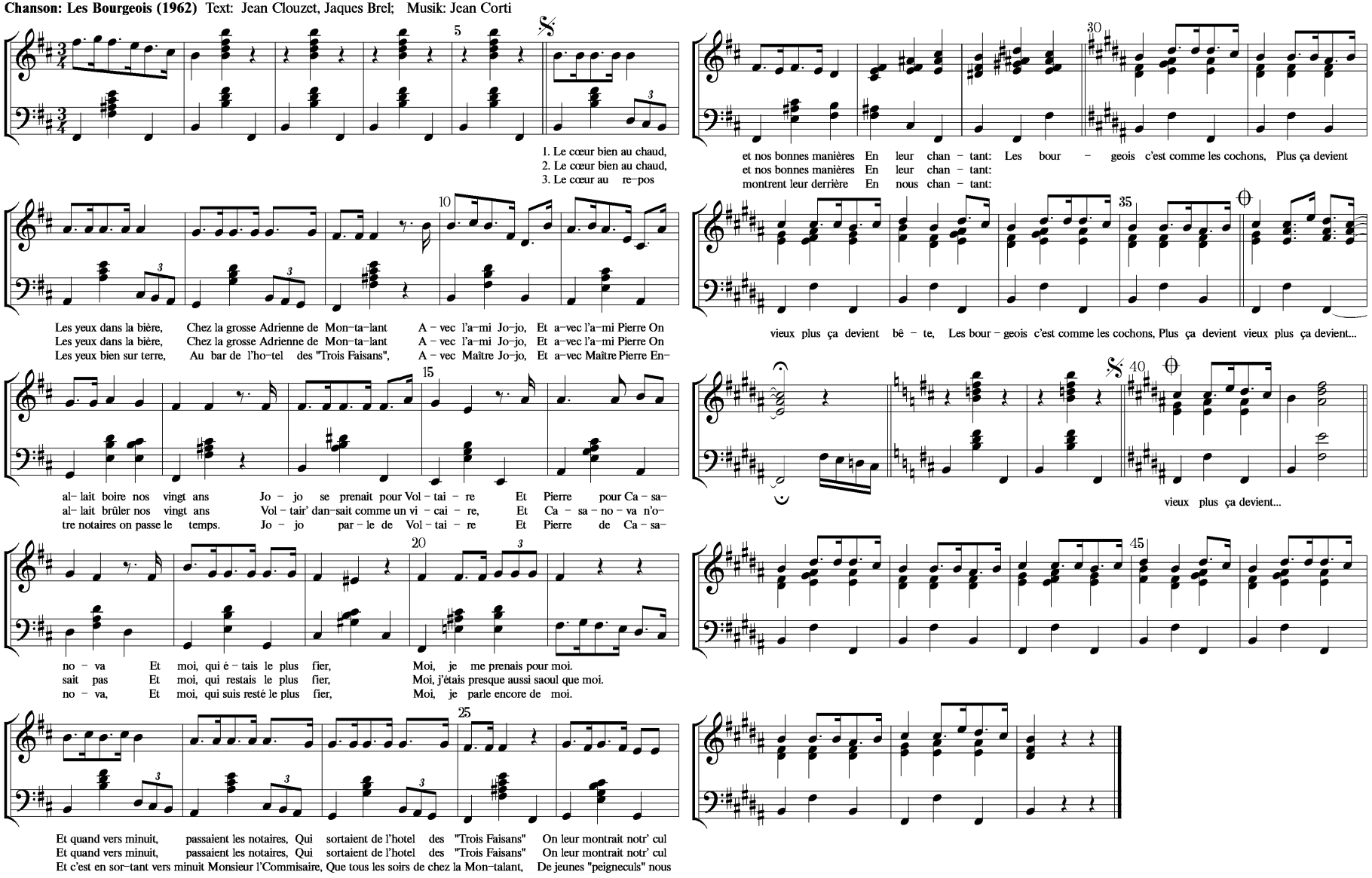


'deutsch': gefühlvoller Sextaufschwung, 'Terzenseligkeit' (Terzenparallelen, Über-Terzung am Schluß), Chromatik



Schon im Vorspiel beginnt die Verfremdung der Klischees. Die mit dem Folkloreklischee korrespondierenden Assoziationen ('Urlaub im Süden', 'Sonne', 'bella Italia'...) kommen gar nicht erst auf, das verhindern die metrische Verunsicherung am Anfang, der nervende Baß-Riff im Verein mit dem aggressiv-scharfen Tonfall der Sprechstimme und der nichts Gutes verheißende Hinweis "Er lebte nur kurz in der westdeutschen Stadt Herne". Hier prallen also schon die Gegensätze aufeinander: der Traum des Tonio und die 'ausländerfeindliche' Realität ("Paradies" - "Herne").
Der Notentext selbst enthält schon viele Verfremdungen der normalen Periodenstruktur und der normalen Form eines Liedes. Durch die Art seines Vortrages steigert Degenhardt solche Verwerfungen noch. Er geht sehr frei mit der Vorlage um und erreicht dadurch spezifische Akzentuierungen, Nuancierungen und Bedeutungsvarianten bis hin zu Widersprüchen.
Der in der ersten Strophe im Text exponierte Gegensatz zwischen Schlecht und Gut, zwischen mieser Realität im Mezzo-giorno (1. Teil) und dem Traum vom Paradies bei Herne (2. Teil) wird nicht nur intern schon attackiert - das "irgendwo bei" verweist auf das Irreale dieses Traums, und der Begriff "Herne" ist, auch ohne die ironische Diktion Degenhardts, mit ganz anderen Assoziationen besetzt -, sondern gerät in den folgenden Strophen inhaltlich und formal völlig ins Wanken.
Noch stärkere Irritationen entstehen dadurch, daß Degenhardt die strophische musikalische Struktur beibehält. Die auftretenden Widersprüche können dem Hörer nicht verborgen bleiben.
Das Konzept Degenhardts entspricht weitgehend dem Brechtschen antiaristotelischen, epischen Ansatz: Suggestion, Verschmelzung von Text, Musik und Vortrag, findet eigentlich nie ungestört statt. Selbst der "Traum vom Paradies" wird, wie gesehen, schon gleich beim ersten Mal mit Elementen der Desillusionierung versehen. Spätestens nach dem "Itaker-Sau" der 3. Strophe ist das Paradies als Hölle entlarvt. Die Klischees werden also ins Gegenteil verkehrt. Das gilt auch für die Mandolinenfigur, die in den drohend-aggressiven Crescendowogen der 3. und 4. Strophe endgültig ihre folkloristische Unschuld verliert.
Dennoch arbeitet Degenhardt (wie Brecht) gleichzeitig auch mit dramatisierender Suggestion, die den Zuhörer zur Einfühlung, hier: zur Identifikation mit Tonio zwingt, den nur eine vorher aufgebaute Suggestion kann man durch Verfremdung wieder zerstören, und nur die Identifikation mit einer 'Wahrheit' löst eine Haltung aus.
Ein besonders deutliches Beispiel für psychologisierende Dramaturgie ist die harmonische Anlage der Strophe: Die triste Realität des Mezzo-giorno spiegelt sich in dem lethargischen, perspektivenlosen Pendeln zwischen T un S. (Dieses harmonische Pendeln entspricht seinerseits den leiernden, immer in die gleiche Schlußwendung mündenden Melodiephrasen.) Genau bei dem textlichen Wendepunkt "abgehau'n" erscheint zum erstenmal die 'öffnende' Dominante. Mit dem "Paradies" des 2. Strophenteils korrespondiert die voll ausgebildete Kadenz.

Chanson: Les Bourgeois (1962) Text: Jean Clouzet, Jaques Brel; Musik: Jean Corti



Chanson: Les Bourgeois (1962) Text: Jean Clouzet, Jaques Brel; Musik: Jean Corti

1. Das Herz voller Wärme
   Die Augen im Bier
   Bei der dicken Adrienne aus Montalant
   Mit Freund Jojo
   Und Freund Pierre
   Begossen wir unsere zwanzig Jahre
   Jojo hielt sich für Voltaire
   Und Pierre für Casanova
   Und ich der der stolzeste war
   Ich hielt mich für mich selbst
   Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeigingen
   Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
   Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
   Und sangen ihnen zu:
   Die Bürger sind wie die Schweine
   Je älter sie sind desto blöder

2. Das Herz voller Wärme
   Die Augen im Bier
   Bei der dicken Adrienne aus Montalant
   Mit Freund Jojo
   Und Freund Pierre
   Verabschiedeten wir uns von unseren zwanzig Jahren
   Voltaire tanzte wie ein Vikar
   Und Casanova traute sich nicht
   Und ich der immer noch der stolzeste war
   Ich war fast so besoffen wie ich
   Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeigingen
   Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
   Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
   Und sangen ihnen zu:
   Die Bürger sind wie die Schweine
   Je älter sie sind desto blöder

3. Das Herz voller Ruhe
   Die Augen fest auf dem Boden
   An der Bar des Hotels "Drei Fasane"
   Mit Herrn Anwalt Jojo
   Und Herrn Anwalt Pierre
   Verbringen wir unsere Zeit mit Notaren
   Jojo spricht von Voltaire
   Und Pierre von Casanova
   Und ich der ich der stolzeste geblieben bin,
   Ich rede noch immer von mir
   Und wenn wir gegen Mitternacht gehen, Herr Kommissar,
   Zeigen uns jeden Abend von der Montalant herüber
   Junge >Arschgeigen< ihren Hintern
   Und singen uns zu:
   Die Bürger sind wie die Schweine
   Je älter sie sind desto blöder

"Les Bourgeois ist das bekannteste Chanson Brels gegen die Bourgeoisie und zugleich eine Art Exorzismus des Bourgeois in sich selbst. Mit zwanzig Jahren beginnt das >âge idiot< (L'Àge idiot), danach akzeleriert die Zeit in Richtung Tod, deren Verbündeter sie ist. Entsprechend ist jede der drei Strophen einer anderen Zeitebene zugeordnet. Strophe I gehört noch zur Zeit der Illusionen (V. 7 ff.), der Opposition gegen die Bourgeois, über die hemmungslos gespottet werden kann. Strophe II markiert den Wendepunkt. Noch ist das Establishment Zielscheibe des Hohns, doch die ersten Zeichen des >embourgeoisement< sind nicht zu verkennen. Strophe III bezieht sich auf die Zeit nach der vollkommenen Integration in das Establishment der Honoratioren, die sich nur mit Hilfe der Vertreter der öffentlichen Ordnung gegen die Verunglimpfung durch eine neue Generation von >peigne-culs< wehren zu können glauben. Auffallend ist, daß sich von Anfang an zwei Kollektive ->nous< und >ils< - gegenüberstehen. Das Chanson beschreibt, wie die >nous< zu >ils< werden. Kollektive sind bei Brel von vornherein negativ besetzt. Der Individualismus des >moi<, das in dieser Art Rollenchanson (V. 1-50) versucht, sich von den anderen Gliedern der >nous<-Gruppe abzuheben, ist lediglich Formsache, Egozentrik, die den Konformismus keineswegs verhindert. Der Ortswechsel von den Strophen I/II zu Strophe III ist nur folgerichtig. Der Bruch zwischen den Strophen II und III ist vorprogrammiert.
Dieses Chanson ist insofern ein dramatisches, als es auf verschiedenen Zeitebenen >spielt< und der Interpret in den Versen 51-54 gezwungen ist, eine andere >Rolle<zu übernehmen. Brel gelingt es in seiner Interpretation vorzüglich, diese dramatischen Elemente durch besondere Akzente (Rhythmus, Artikulation, Modulationen) und deren Variation von Strophe zu Strophe zur Geltung zu bringen. Die drei Punkte am Schluß des Refrains sind von der Reimung und dem Parallelismus zum zweiten Vers des Refrains her durch das Wort >con< (vulgärsprachlich: >saudumm<) zu ersetzen.
Dietmar Rieger (Hg.): Französische Chansons, Stuttgart 1988, Reclam UB 8364, S. 410f.

Referat über Jaques Brel (C. S.: Gk 12/I, Jan. 1994)
1. Definition, Geschichte des Chansons / 2. Lebensgeschichte Brels / 3. Philosophie Brels, Hauptthemen

1. Rousseau: Chanson ist Divertissement für Wohlhabende bzw. Evasion für Arme (gilt allerdings eher für Schlager, da das soziale und politische Chanson nicht beachtet werden). Ch. Mischung aus Poesie und Musik, daher Außenseiterposition als Literaturgattung. Ch. zielt auf Textaussage; Textpoesie ist Mittel zum Zweck. Keine gesellschaftlich elitäre Kunstform, da Text nicht gelesen werden muß und somit auch von Analphabeten verstanden werden kann.

Chanson und Schlager
Produktionsbedingungen sind ähnlich, beide wollen möglichst breite Schichten ansprechen. Ähnlichkeit auch darin, daß Text möglichst verständlich ist, jedoch ist beim Chanson eine aktive Rezeption erforderlich, d. h. das Textverständnis erfordert Nachdenken. Standpunkt des Erzählers eher distanziert, reflektiert (Chanson); Reflexion fließt ins Chanson ein. Musik: Beim Chanson unterstützt die Musik die Textaussage, während beim Schlager die Aussagelosigkeit des Texts überdeckt wird.

Geschichte des Chansons
Das Chanson entstand in
- Caveaux: Gesellschaften, in denen unpolitische, epikureische Lieder zu Timbres gesungen wurden; aristokratisch-großbürgerliche Kreise
- Goguettes: Gesangvereine, oft politisch; Handwerker und Arbeiter; wegen drohender Zensur "Schmuggeldichtung"; 1851 die meisten endgültig von L. Napoleon geschlossen
- Café-concert: Langsame Kommerzialisierung d. Ch., später Musichall (ohne Verzehr) - Chanson als Show
- Krit.-satir. Chanson in Cabarets d. Montmartre, doch auch hier als Ware, für die gezahlt wurde.

Hieraus resultiert ein **Glaubwürdigkeitsproblem** der Chansonniers: Sie singen vom Nonkonformismus, gehen aber konform mit den Regeln des Marktes und den Wünschen des Publikums. Der Chansonnier versteht sich selbst als bescheiden, anspruchslos, als Repräsentant seines Publikums ==> Chansonnier wird zum Idol - die Darbietung, nicht mehr das Chanson an sich steht im Vordergrund, "créer une chanson" - ein Chanson **interpretieren**
Ein Chanson will eine Botschaft übermitteln, muß sich dabei der Medien bedienen und alle Nachteile in Kauf nehmen.

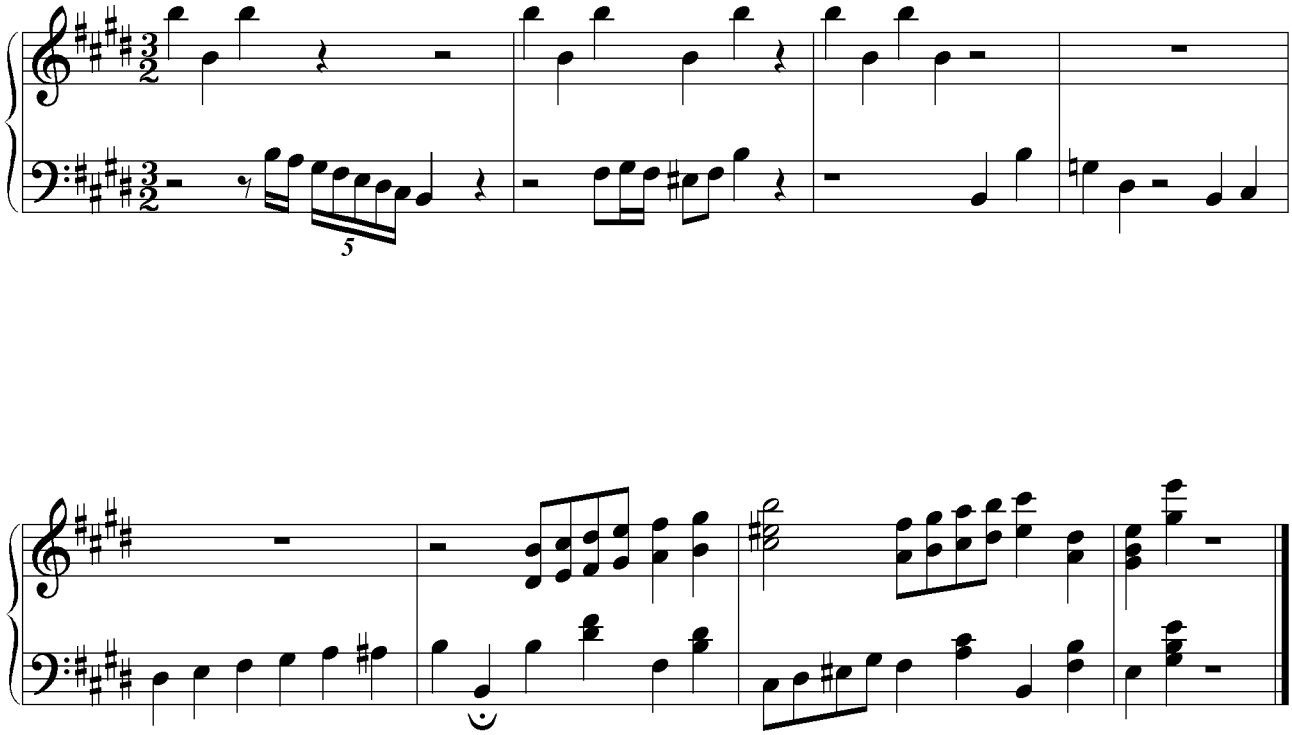
2. *1929 in Brüssel als Sohn einer wohlhabenden Industriellenfamilie; Vater besaß Kartonfabrik. Brel verläßt vorzeitig die Schule, arbeitet in der Fabrik des Vaters. Er tritt aus Langeweile in eine christl. Jugendbewegung ein, wo er mit Musik und Literatur in Kontakt kommt. Er lernt, Gitarre zu spielen, nimmt eine Platte auf, wird "entdeckt" und geht mit 24 Jahren nach Paris.
Dort erwarten ihn 6 Hungerjahre. Der Grund: sein unvorteilhaftes Äußeres ("Mit einer Fresse wie Deiner schafft man es hier nicht").
1961, als M. Dietrich-Ersatz im "Olympia", unerwarteter Erfolg.
1966, auf dem Höhepunkt seiner Karriere, kündigt er seinen Rücktritt von der Bühne an; seine Abschiedskonzerte ziehen sich bis 1967. Er beginnt eine Laufbahn als Schauspieler und schließlich auch als Regisseur.
1968 schreibt er die Musik zum Musical "L'Homme De La Mancha" und spielt auch die Hauptperson Don Quichotte mit großem Erfolg.
Im Frühjahr 1969 wird bei ihm Lungenkrebs diagnostiziert. Er lernt das Fliegen. 5 Jahre später wird ihm eine Lunge herausoperiert. Er begibt sich im selbstgebauten Segelschiff auf eine halbe Weltreise, die auf den Marquisen (Polynesien) endet. Dort lebt er, schreibt, fliegt das Postflugzeug, bis er 1977 heimlich nach Paris zurückkehrt, um an "Brel" zu arbeiten. Am 9.10.1978 stirbt Brel in Paris und wird auf Hiva-Oa, einer Marquiseninsel, begraben.

3. Brels Philosophie: "Der Mensch ist dazu da, sich fortzubewegen, "Kind" zu bleiben." ("Kindheit": das Recht zu träumen)

Hauptthemen der Chansons:
- Flandern
  Brels Heimat. Er beschreibt einerseits "seine Melancholie, seine Unschuld und sein Schweigen", andererseits das Flandern, "das mit beiden Füßen in den Realitäten des Lebens steht, wo für Träume und Lachen wenig Platz ist."
- Freundschaft
  Die Freundschaft ist bei Brel "wie ein Leuchtturm, sie steht für das Vertrauen ohne Grenzen und das Sich-Verstehen ohne Worte". Freundschaft empfand Brel in seinen Chansons für Betrogene, für Verlierer, "denen das Leben zu viele Fußtritte gegeben hat, für "Amputierte des Herzens", wie er sich auch selbst verstand.
- Liebe, Frauen
  Brel sieht die Liebe als Spiel, bei dem er immer verliert, weil die Spielregeln der Frauen nicht die seinen sind. Außerdem empfindet er sich nicht als schön, was allerdings - außer in der Liebe - durchaus den Vorteil der Desillusionierung hat.
  Die Art, wie er über Frauen sang, brachte ihm den Vorwurf ein, frauenfeindlich zu sein; jedoch stehen die Frauen eher für die Erwachsenenwelt, die sich auch in der Liebe gegen ihn stellt. Daß es auch anders geht, beweist das Liebespaar im "Chanson des Vieux Amants", das seit 20 Jahren zusammenlebt und "viel Talent brauchte/Um alt zu werden, ohne erwachsen zu sein".
- "Erwachsensein"
  Oberbegriff für das, was sich der Bestimmung des Menschen, sich zu bewegen, entgegensetzt. Es ist die Ursache für Starrsinn und Steifheit, für Unehrlichkeit und letztendlich auch für den Krieg, der alle betrifft, auch die, die noch nicht "erwachsen" sind, deren "Kindheit" aber zerstört wird.
- "Kindsein"
  Das Recht, zu träumen. Die meisten Menschen verlieren ihre Kindheit dadurch, daß sie in den Bann des Gelds geraten.("Man altert durch das, was man hat, nicht durch das, was man tut.")
- Alter, Tod
  Für Brel war der Tod nichts erschreckendes, eher eine Konsequenz der ständigen Bewegung, in der der Mensch sein sollte.("Leben ist wunderbar, aber nicht wichtig." -"Der Tod ist die einzige Gewißheit, die ich habe.") Trotzdem blieb ein wenig die Furcht vor dem Unbekannten, das ihn selbst ereilte, bevor er 50 war.

8. Sitzung

TV-Spot von Uniroyal (1992)

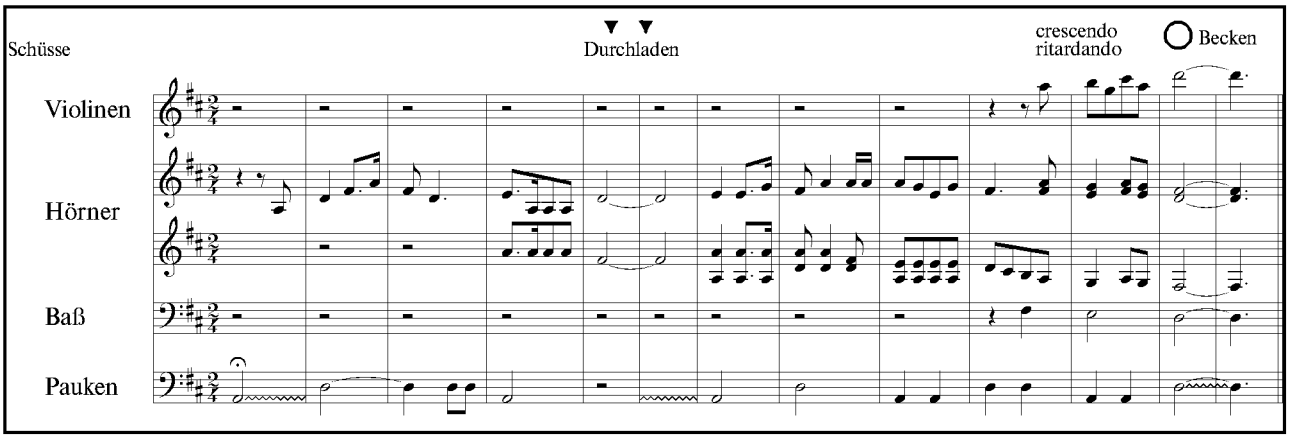


SCHNITTE:

1 Es regnet. Affe A schaukelt in einem aufgehängten Uniroyal-Autoreifen.	6 A winkt ab, als B ihm die Banane anbietet (damit er ihn auf seinen Reifen läßt?).	Gesprochene Produktinformation: "Bei diesem Wetter erste Wahl: Winterreifen von Uniroyal"
2 Affe B klettert von seinem Reifen (nicht UNIROYAL! nicht rutschfest?) herab.	7 B schiebt einen Schubkarren voller Bananen heran.	
3 Affe A wie 1	8 A winkt wieder ab.	
4 B betrachtet nachdenklich eine Banane in seiner Hand.	9 A - in gelbem Schutzhelm - winkt dem Kranführer, der ein ganzes Netz voller Bananen abläßt.	
5 Regen, Reifen	10 A hält sich die Hand vors Gesicht, um nicht in Versuchung zu kommen.	

Titelmusik der Westernserie "Westlich von Santa Fe"

AKUSTISCHE EBENE



EBENE GÄNGIGER ASSOZIATIONEN (KLISCHEES)

'Kampf', 'Gewalt', 'Gefahr''

'Spannung' (Paukenwirbel = Tremolofigur)

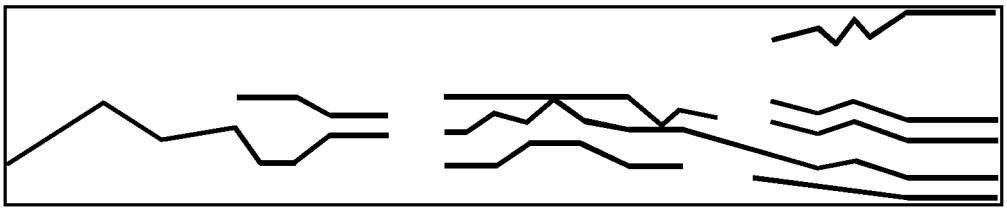
'Wald' ('Waldhorn'), 'Treibjagd', 'Wilder Westen'

'Kampfbereitschaft'

'Kultur', 'Sieg des Guten' (Streichinstrumente stehen für Gefühl, Menschlichkeit u. ä.) ritardando = 'Es geht dem Ende zu'. crescendo = 'Steigerung' 'Triumph'

MUSIKALISCHES KONZEPT

Räumliche Disposition: (ohne Pauken)



Diastematik der Melodie:	unterer (a-d') + mittlerer Raum (d'-a')		mittlerer Raum (e'-a')	oberer Raum (a'-d'')
	Ansprung vom tiefsten Ton zum d', großräumiges Umfahren des Grundtons	Stok-kung	Kreisen auf engem Raum	Durchbruch zum Spitzenton
	Signalquart, Fanfarenmelodik		zunehmend skalisch	in den Spitzentönen skalisch
Rhythmik:	punktierte Marschrhyhtmik		Übergang zu fließenden Achteln	fließende Achtel
	harte Synkope (scotch snap, ein Merkmal amerikanischer Musik)		scotch snap zum letzten Mal	keine Synkope mehr
Satz:	unisono 2stimmig		3stimmig	5stimmig
Ambitus (ohne Pauken):	a - a'		a - a'	d - d'''
Harmonik:	D A	D	A D A D	(G) A D

BILDEBENE

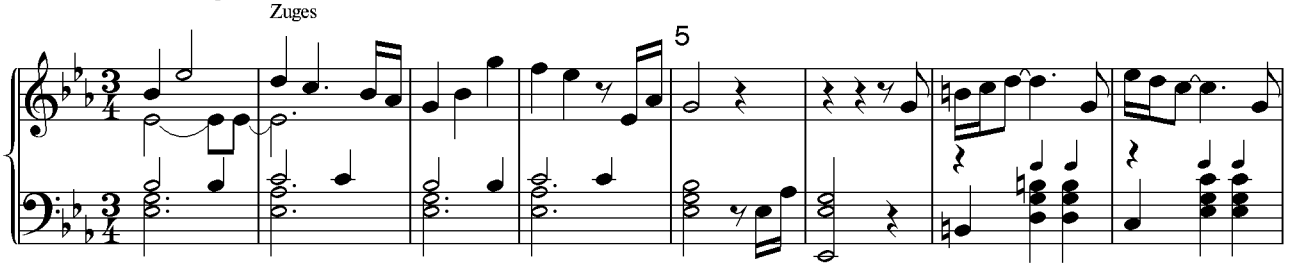
1. Einstellung: Held frontal, vom Gürtel an abwärts, das Gewehr an die Hüfte gepreßt, sein Magazin leerschießend.	2. Einstellung Held vom Gürtel an aufwärts, den Oberkörper abgedreht, in der Bewegung innehaltend, nachdenklich.

HANDLUNGSMUSTER DER SERIE

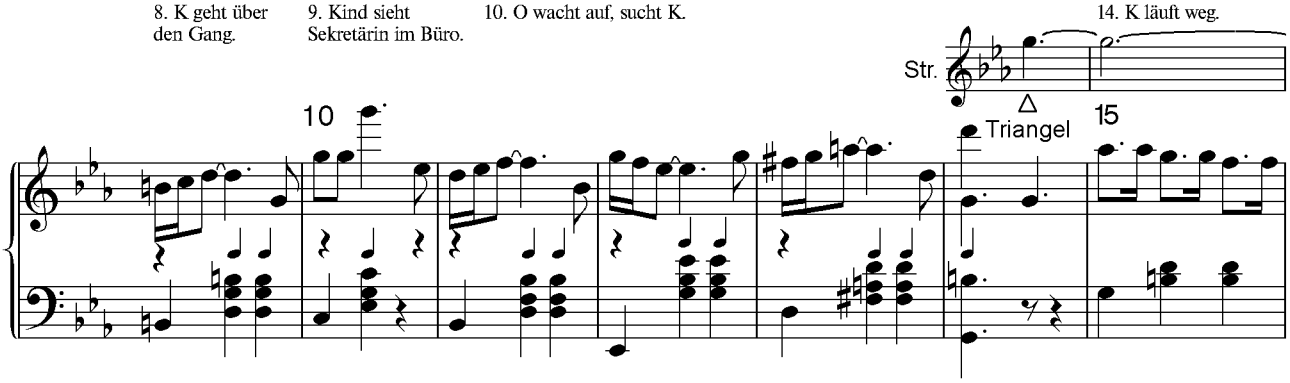
Ein schreiendes Unrecht geschieht - vergeblicher Versuch des Helden, den Konflikt mit legalen Mitteln zu lösen - Anwendung von Gewalt -	Der Rechtszustand ist wiederhergestellt.

Werbespot der deutschen Bundesbahn (1992): "Entdeckungsreise 45"

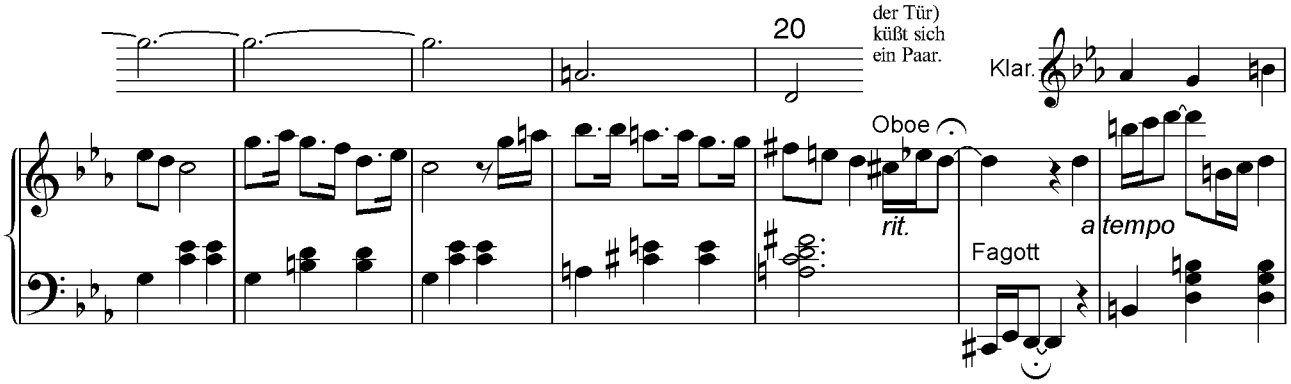
Schnitte: 1. Opa und Kind auf dem Bahnsteig. 2. O + K im Gang des Zuges. 3. O + K im Abteil. 4. Kind drückt Einschaltknopf. 5. K guckt Zeichentrickfilm. 6. O macht ein Nickerchen. 7. K schleicht sich davon.



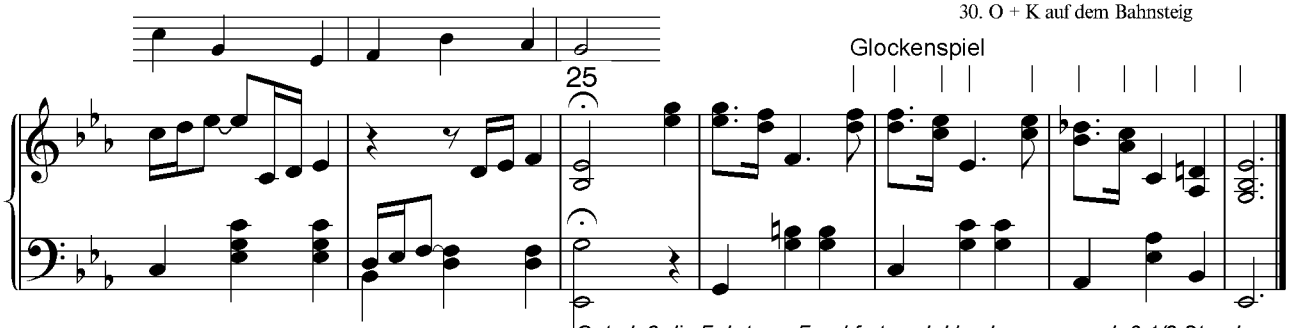
8. K geht über den Gang. 9. Kind sieht Sekretärin im Büro. 10. O wacht auf, sucht K. 11. K im Speisewagen, ißt Schokolade. 12. O kommt, sieht K. 13. K sieht O, fühlt sich ertappt. 14. K läuft weg.



15. Bedienung hält O auf. Er muß für K zahlen. 16. K läuft durch den Gang. 17. Jemand telefoniert in einem Abteil. 18. K versteckt sich in einem Abteil hinter dem Vorhang. 19. In dem Abteil (in der Nähe der Tür) küßt sich ein Paar. 20. O schaut kurz herein und geht weiter nach links. 21. K kommt heraus, geht nach rechts.



22. K läuft. 23 O geht. 24 O schaut erstaunt, als er K auf seinem Platz sieht. 25. K stellt sich schafend. 26. O's erleichtertes Gesicht. 27. Zug fährt über Brücke. 28. Bahnsteig, wartende Mutter. 29. Nahaufnahme der Mutter. 30. O + K auf dem Bahnsteig. 31. O lächelt verlegen. Begrüßung



Gut, daß die Fahrt von Frankfurt nach Hamburg nur noch 3 1/2 Stunden dauert im Intercity Express! Unternehmen Zukunft. Die Deutschen Bahnen.
(Sprecher)

(eingeblendete Schrift:)
Unternehmen Zukunft
Die Deutschen Bahnen DR DB

Transkription des Verf.
Der Spot wurde hergestellt von der Werbeagentur Ogilvy & Mather, Frankfurt

Werbespot der Deutschen Bundesbahn (1992): „Entdeckungsreise 45“

Eine der Haupaufgaben der Werbung ist es, einem Produkt oder einer Dienstleistung ein Image zu geben. Wer für die Bundesbahn werben will, muß diese nicht nur deren Vorteile gegenüber anderen Verkehrsanbietern herausstellen, sondern Glückversprechen machen Identifikationsmuster anbieten, die über das Sachlich Argumentative hinausgehen und die geeignet sind, bestehende Vorurteile zu durchbrechen. Im Falle des ICE, für den hier geworben wird, wird folgendes Image vermittelt

Der ICE bietet mehr als Transport. Er ist eine Welt für sich: Geschäftsreisende können Büroräume und Bürokräfte in Anspruch nehmen, man kann telefonieren, im gepflegten Speisewagen essen, Fernsehen gucken. Besonders akzentuiert wird die menschliche Atmosphäre. Das kommt vor allem in der Wahl der Hauptpersonen (Opa und Enkel), aber auch in dem sich küssenden Liebespaar zum Ausdruck. Der Zug wird sozusagen zum behaglichen Salon oder Wohnzimmer. Der letztgenannte Aspekt darf natürlich nicht zu deutlich im Vordergrund stehen, das wäre ein zu biederes und damit negatives Image. Deshalb wird des Menschlich-Behagliche überformt mit der 'spannenden' Story von dem auf Endeckungen gehenden Enkel und dem an der Nase herumgeführten Opa. Auf dieser Entdeckungsreise können dann ganz unverfänglich, quasi beiläufig, alle Angebote der Bahn ins Bild gerückt werden. Eine Reise mit dem ICE ist eine Erlebnisreise voller Abenteuer'. Daß keine Langeweile aufkommt, unterstreicht nicht zuletzt die ungewöhnlich schnelle Folge der Schnitte.

Warum wählte der Komponist romantische Klaviermusik (vgl. die beiden Ausschnitte aus Chopins Mazurken) als Grundmaterial?

Wieviele Abschnitte weist die Musik auf? Wie unterscheiden sie sich? Wie hängen sie motivisch zusammen? Wie paßt die Musik zu den einzelnen Plateaus?

Wo werden besondere Synchronpunkte gesetzt?

Was drücken folgende musikalische Mittel aus:

- einfache Harmonik,
- hin und her pendelnde Akkorde über liegenbleibendem Baßton? - modulierende Akkordfolgen
- Aufwärts- und Abwärtssequenzierungen

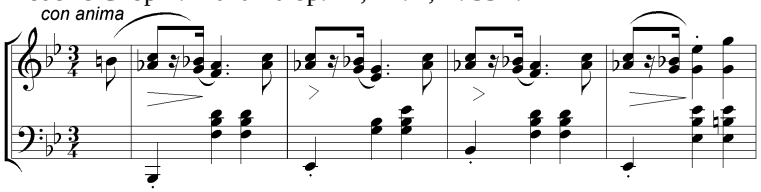
Wir verfolgen die Wandlungen des anapästischen Motivs (kurz-kurz- lang, zwei 16tel + eine längere Note) durch das Stück.

Wie lassen sich die verschiedenen Ve - derangen deuten?

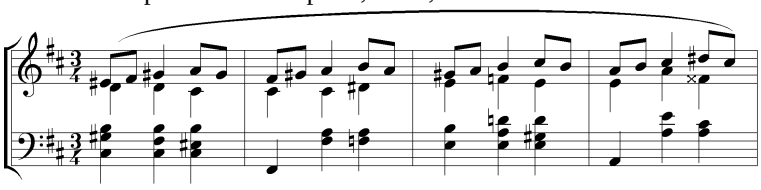
Welche Rolle spielen die verschiedenen zusätzlich einblendeten Instrumnäte?

Wie erreicht es der Komponist, daß die Musik deutlich Abschnitte und Synchronpunkte markiert und dennoch den Eindruck relativer Geschlossenheit erweckt?

Frédéric Chopin: Mazurka op. 24, Nr. 1, T. 33ff.



Frédéric Chopin: Mazurka op. 30, Nr. 2, T. 17ff.

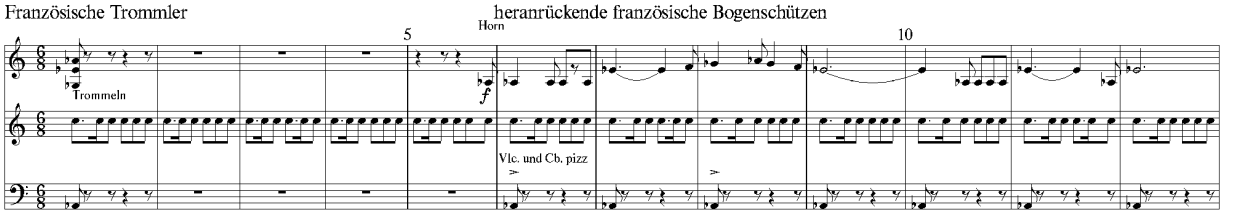


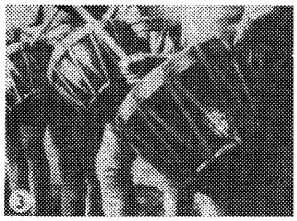
9. Sitzung

Filmmusik von William Walton aus dem Film "Henry V" (1944): Die Schlacht von Agincourt

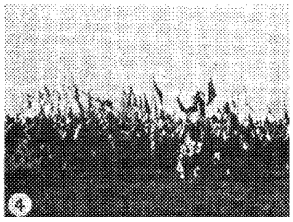
Französische Trommler

heranrückende französische Bogenschützen

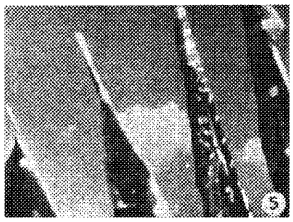




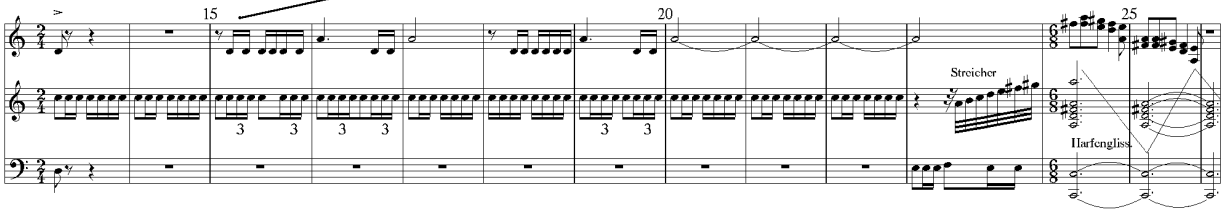
französische Trommler



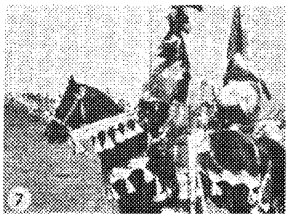
französische Ritter gehen in Stellung



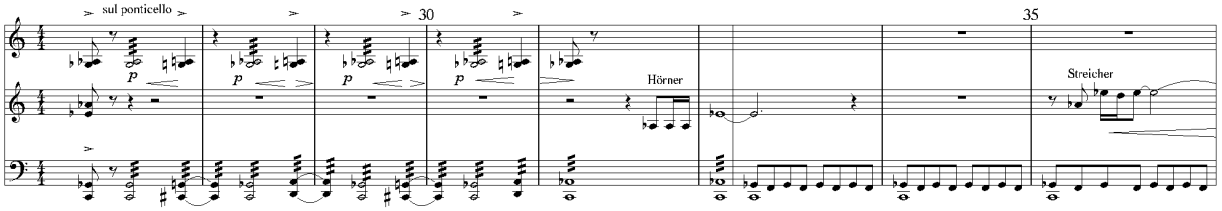
franz. Fahnen senken sich zum Salut

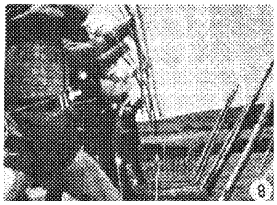


ein dunkler Weiher, Pferdehufe, Schatten von Pferden;

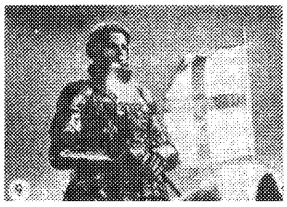


Beginn der Schlacht durch die französischen Krieger

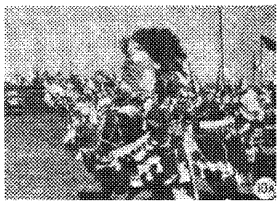




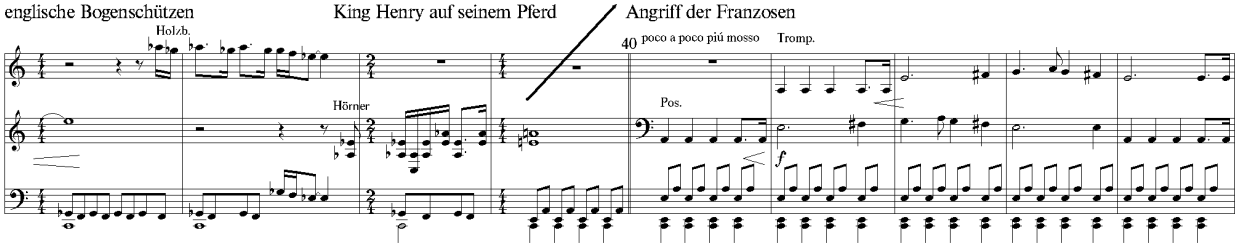
englische Bogenschützen

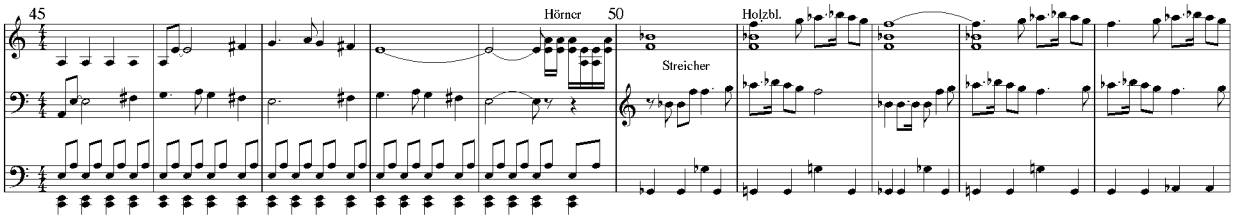


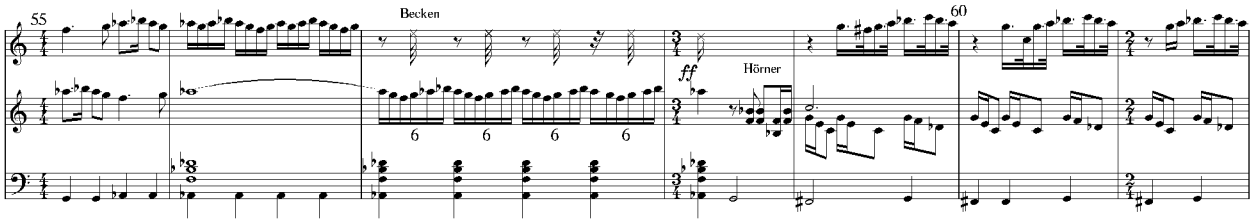
King Henry auf seinem Pferd

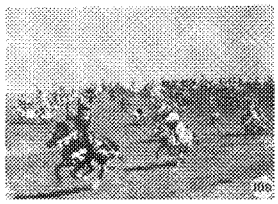


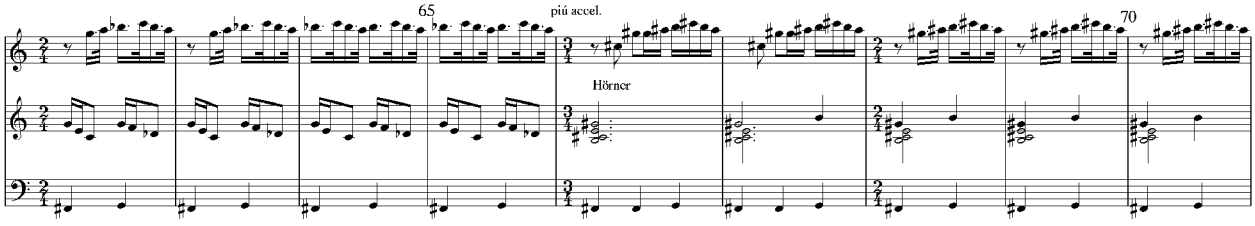
Angriff der Franzosen



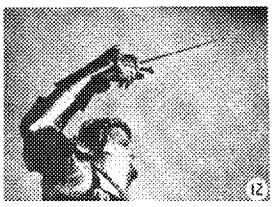






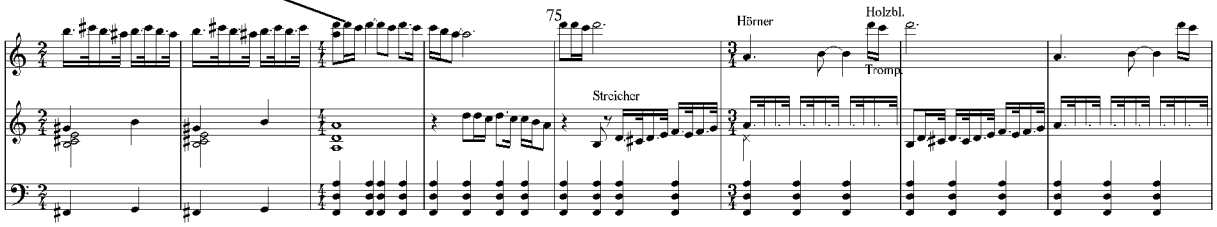


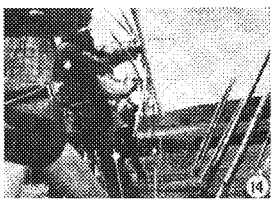
englische Bogenschützen



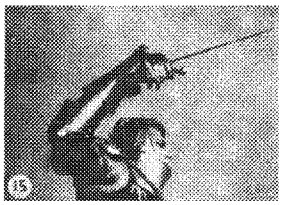
King Henry

englische Linien (Pflöcke)

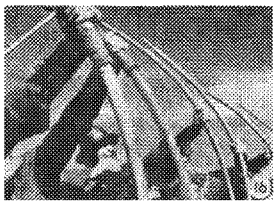




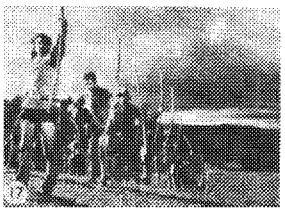
englische Bogenschützen



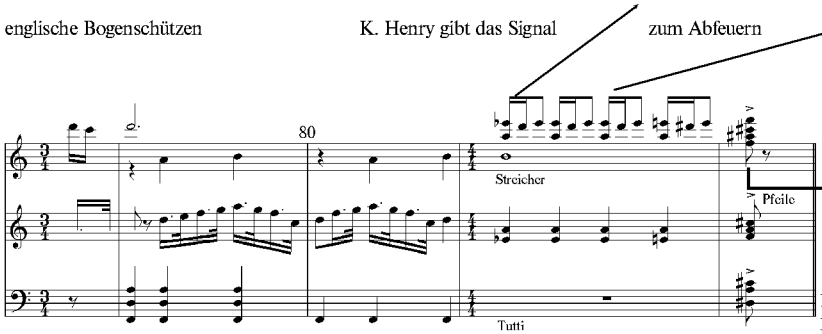
K. Henry gibt das Signal

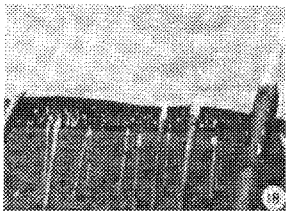


zum Abfeuern



Die Bogenschützen schauen den Pfeilen nach

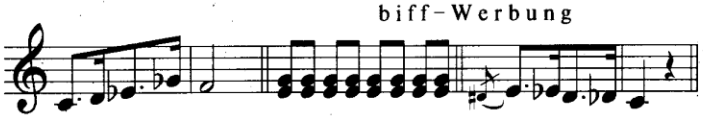




Nach: Roger Manvell/John Huntley (rev. von Richard Arnell/Peter Day: The Technique of Filmmusik, New York 1980, S. 96–107

10. Sitzung:

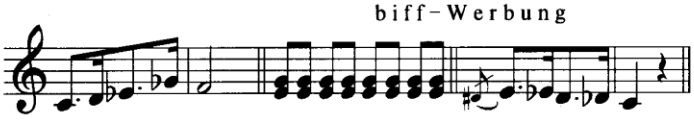
biff-Werbung



RAGTIME ("ENTERTAINER")

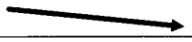
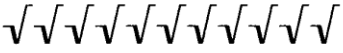
	Sie können aggressiv vorgehen gegen Kalkflecken und andere Verschmutzungen etwa.	Sie können scheuern, scheuern, scheuern	oder aufgeben	oder einfach biffnen. Starker Schaum mit der natürlichen Kraft der Zitronensäure reinigt kraftvoll, löst Kalkflecken. / / biff – der neue Bad-Universalreiniger!
INSTRUMENTE/GERÄUSCHE				
MERKMALE DER MUSIK				
KERNWÖRTER				
ASSOZIATIONEN				
BILDEBENE				

biff-Werbung



RAGTIME

Sie können aggressiv vorgehen gegen Kalkflekken und andere Verschmutzungen im Bad. Sie können scheuern, scheuern, scheuern oder aufgeben oder einfach biffen. Starker Schaum mit der natürlichen Kraft der Zitronensäure reinigt kraftvoll, löst Kalkflecken. / / biff – der neue Bad-Universalreiniger!

INSTRUMENTE/GERÄUSCHE	Klar. Sax. zischendes Becken	Akkordeon Wischgeräusche	Klar. Fag.	'Western'klavier Platz-Geräusch
MERKMALE DER MUSIK	Fast-Zitat (Krimimusik) ansteigend, cresc.; tief zackige Punktierung verm. Dreiklang *'Aufbruch' (verkrampft)* 	Tonrepetitionen Höhepunkt gleichmäßige 8tel unv. Durdreiklang *'Stagnation'* 	fallend 'Umkehrung' des 1. Motivs (Lamentofigur) *'Resignation'* 	Fast-Zitat ("Entertainer") *'gelungener Ausbruch'* 
KERNWÖRTER	"aggressiv"	"scheuern"	"aufgeben"	"einfach", "Kraft", "neu" "l ö s t"
ASSOZIATIONEN	*bedrohlich, Gefahr* *unangenehm*	*mühevoll* *eintönig*	*Frust* *Resignation*	*schön, Retter in der Not,* *heile Welt, Glück*
BILDEBENE				

Bruchstücke: wird nichts!
Wecken von Gefühlen, Erwartungen
von der ungewissen Situation zur
Spannung, Problem, unerfreuliche Alternativen,

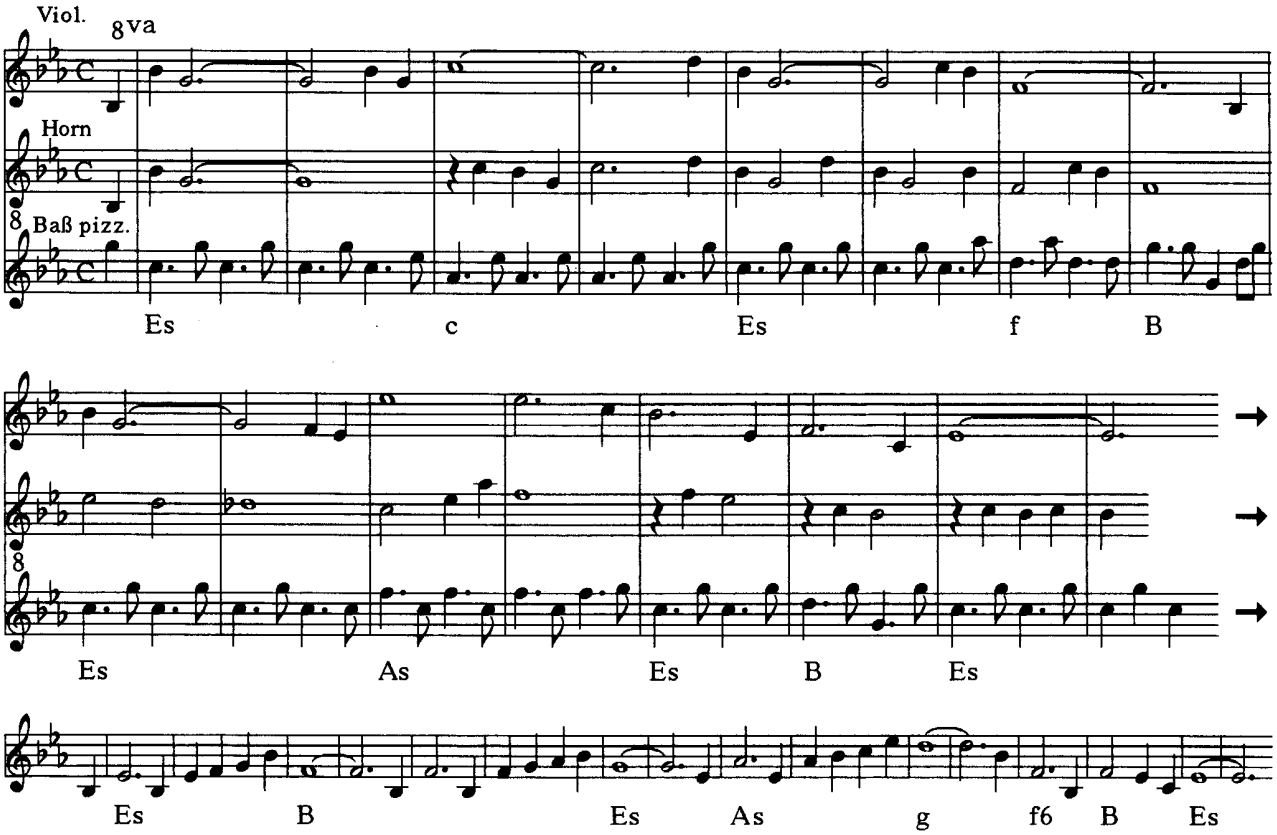
per aspera

eindeutigen Botschaft, Produktinformation

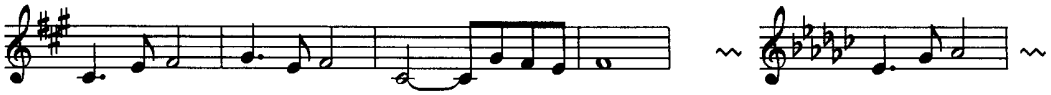
Zusammenhang, schöne Musik
Lösung der Probleme/"deus ex machina"
Lösung ("biffnen"),
Resümee: Slogan: biff-der Universalreiniger
Deus ex machina
ad astra

Musik: zitiert/intoniert, illustriert, bildet affektive Figuren, weckt Assoziationen

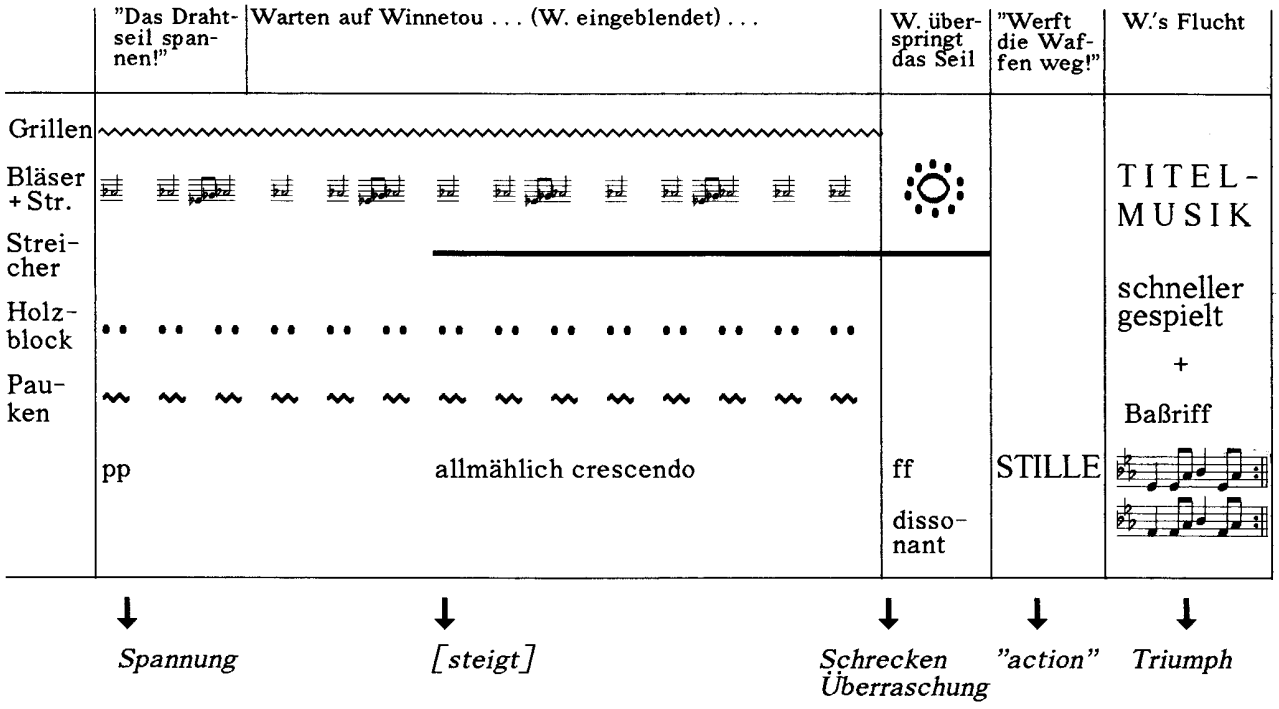
Winnetou III: Titelmusik



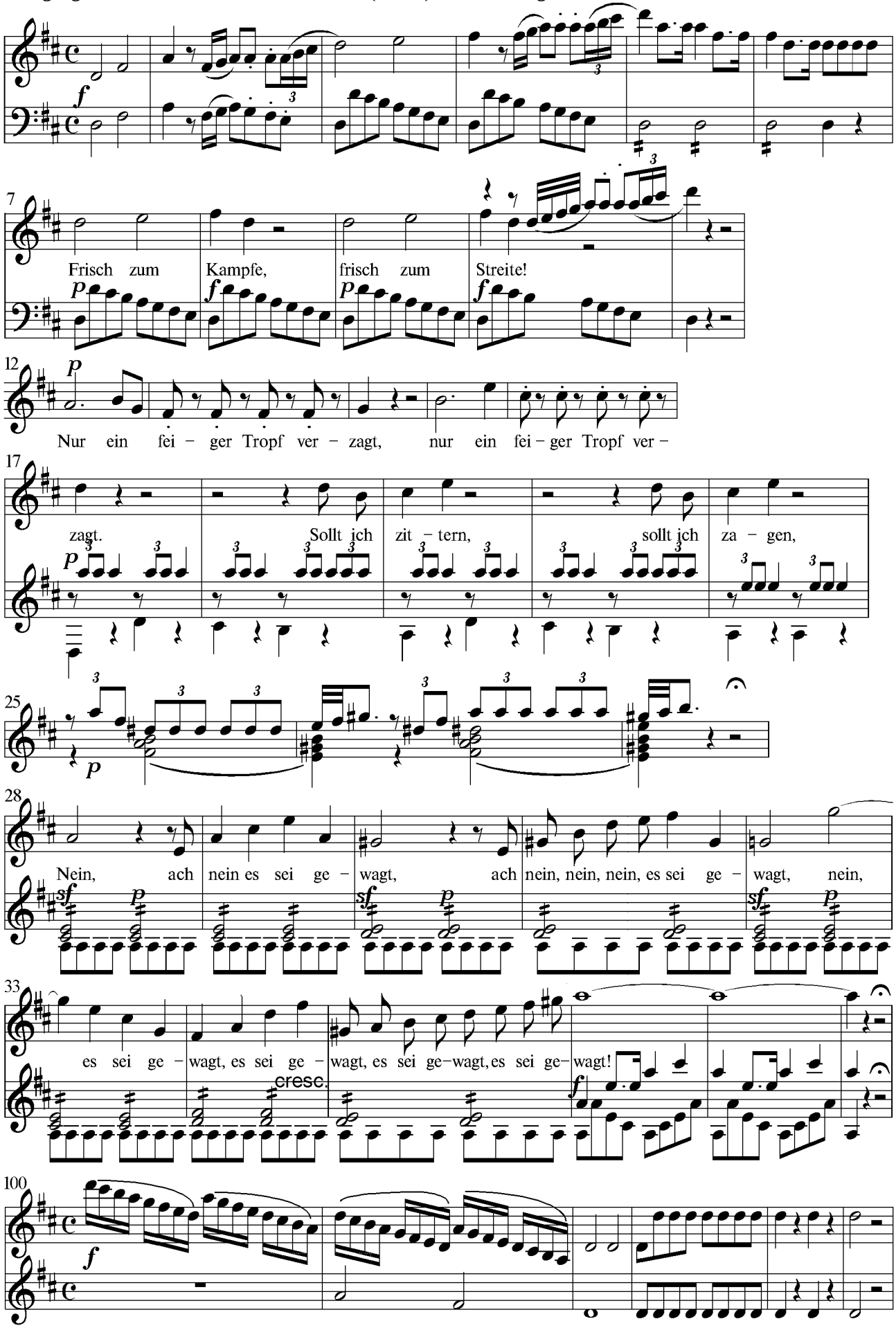
Winnetou III: 1. Szene: Kampfthema:



Winnetou III: Die Falle



Wolfgang Amadeus Mozart: Arie des Pedrillo (Nr. 13), Notenauszüge



11. Sitzung

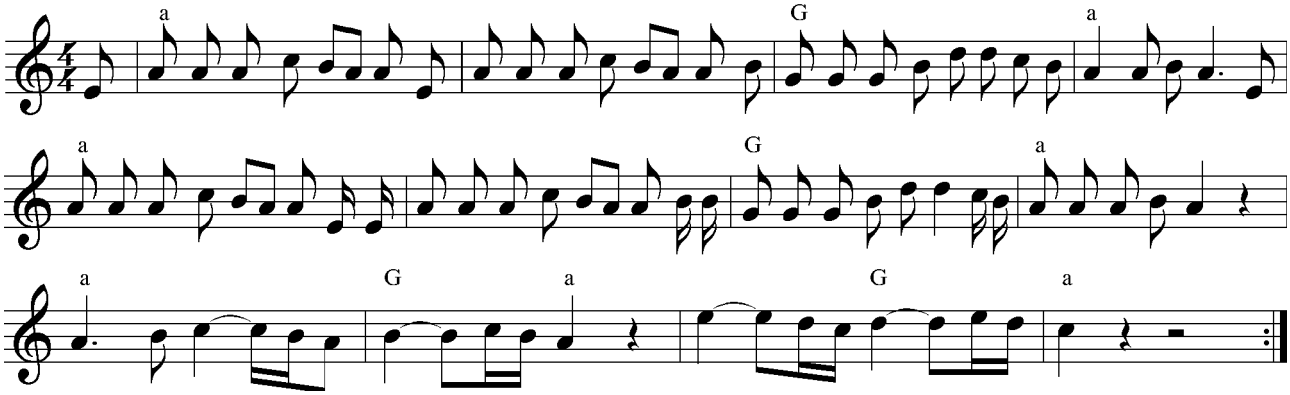
Klausur **Musikhochschule Köln** **5. 7. 1994**

Aufgaben:

1. Analysieren Sie "Lady in black" unter funktionalen Aspekten. Wie drückt die Musik die im Text skizzierte Befindlichkeit aus (Melodik, Harmonik, Arrangement)? In welchen Unterrrichtzusammenhang würden Sie die Besprechung in der Oberstufe stellen (Seminarthematik) und wie würden Sie methodisch vorgehen?

2. Analysieren Sie den Werbespot "Odol" für den Unterricht in einer Unterstufenklasse. Skizzieren Sie den Unterrichtsablauf und (vor allem) eine Ergebnisdarstellung (Tafelbild).

Uriah Heep: Lady in black (1971)



She came to me one morning, one lonely Sunday morning
her long hair flowing in the mid winterwind!
I know not how she found me. For in darkness I was walking.
And destruction lay around me from a fight I could not win.
Ah----ah----

She asked me name my foe then! I said the need within some men
to fight and kill their brothers without thought of love or god.
And I begged her give me horses to trample down my enemy
so eager was my passion to beyour this way of life.

But she would not think of battle that reduces men to animals
so easy to begin and yet impossible to end.
For she the mother of all men did counsel me so wisely then
I feared to walk alone again and asked if she would stay.

Oh Lady lend your hand I cried or let me rest here at your side
have faith and trust in me she said and filled my heart with life.
There is no strength in numbers have no such misconception
but when you need me be assured I won't be far away.

Thus having spoke she turned away and tho' I found no words to say
I stood and watched until I saw her black cloak disappear.
My labour is no easier but now I know I'm not alone
I find new heart each time I think upon that windy day.
If one day she comes to you drink deeply from her words so wise
take courage from her as your prize and say hello for me.

Nachwirkungen von 1968, Timothee Leary (drop out, Drogen, Psychodelismus), Hippiebewegung/Blumenkinder (flower power), gegen Vietnamkrieg (make love, not war), Abwendung von der bürgerlichen Gesellschaft und Politik, innere Emigration, Suche nach Geborgenheit in der Gemeinschaft Gleichgesinnter (Festivals, Happenings, Kommunen).
Vision: inszeniert wie eine 'Madonnen'- oder Magna Mater(Mutter Erde)-Erscheinung ("the mother of all men", Lady in black: sie trägt Trauer); allgemeiner: Vision der Frau: weibliches Prinzip der Harmonie und des Friedens versus männliches Prinzip des Kämpfens

Rundfunkwerbung Odol:
Für ihre Zähne tut sie alles; aber wie sieht es da aus, wo die Zahnbürste nicht hinkommt, tief im Rachen? Da wirkt Odol. Jeder Tropfen gesunde Frische, sprudelnd, gründlich bis tief in den Rachen. Das ist Munddusche mit Odol. Hält den Mund frisch und gesund.