

## **Verbindliche Unterrichtsinhalte im Fach Musik für das Abitur 2014**

### **I. Musik im Spannungsfeld gesellschaftspolitischer Entwicklungen: Komponieren als Ausdruck der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen**

Der Komponist an der Schwelle zum bürgerlichen Zeitalter

- Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 3, 1. Satz
- Franz Schubert: Der Wanderer

Musik als Zeugnis gesellschaftspolitischen Engagements

- Kurt Weill: Ballade von der Seeräuberjenny
- Jimi Hendrix: Star Spangled Banner
- Public Enemy: Fight The Power

*Im Leistungskurs zusätzlich:*

- Hans Werner Henze: El Cimarrón

*Im Leistungskurs zusätzlich:*

Musikalisch-künstlerische Auseinandersetzung mit existentiellen Fragen

- Sofia Gubaidulina: Violinkonzert „In tempus praesens“ (2007)

### **II. Ästhetische Kategorien musikalischer Komposition: Musik zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit**

Reduktion und Konzentration

- Arnold Schönberg: op. 19.2 und 19.6

Rückbesinnung und Traditionsbezug

- Igor Strawinsky: Pulcinella-Suite, Ouvertüre
- Sergei Prokofjew: Sinfonie Nr. 1, 1. Satz

Sachlichkeit und Realismus

- Alexander Mossolow: Die Eisengiesserei op. 19

*Im Leistungskurs zusätzlich:*

- Paul Hindemith: Kammermusik Nr. 1, Finale 1921 3/3

Adaption und Integration

- Béla Bartók: Wie ein Volkslied, Mikrokosmos Nr. 100

*Im Leistungskurs zusätzlich:*

- George Antheil: A Jazz Symphony

### **III. Neue Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten:**

#### **Auswirkungen neuer Technologien auf musikalische Gestaltung**

Elektronische Komposition als Überwindung traditionellen Materialdenkens

- Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge

Elektronik Pop als Ideengeber für Hip Hop und Techno

- Kraftwerk: Trans Europa Express (Album: Trans Europa Express. Kling Klang/EMI 1977)

- Numbers (Album: Computerwelt. Kling Klang/EMI 1981)

DJing und Sampling in Techno und House als Ausgangspunkt elektronischer Tanzmusik

- Steve "Silk" Hurley: Jack Your Body (Album: The Real Classics Of Chicago 2. ZYX 2003)

- Underground Resistance: Final Frontier (Album: Final Frontier. MP3-

Download, 2001)

*Im Leistungskurs zusätzlich:*

Fusion als technische und künstlerische Öffnung im Jazz

- Miles Davis: Miles Runs The Voodoo Down (Album: Bitches Brew, 1970)

# Materialien zum Zentralabitur Musik 2014 NRW

## Teil a

Verbindliche Inhalte	Möglicher unterrichtlicher Kontext
<p><b>I. Musik im Spannungsfeld gesellschaftspolitischer Entwicklungen:</b>  <b>Komponieren als Ausdruck der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen</b>                      Der Komponist an der Schwelle zum bürgerlichen Zeitalter</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 3, 1. Satz</li> <li>- Franz Schubert: Der Wanderer</li> </ul> <p>Musik als Zeugnis gesellschaftspolitischen Engagements</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Kurt Weill: Ballade von der Seeräuberjenny</li> <li>- Jimi Hendrix: Star Spangled Banner</li> <li>- Public Enemy: Fight The Power</li> </ul> <p><i>Im Leistungskurs zusätzlich:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hans Werner Henze: El Cimarrón</li> </ul> <p><i>Im Leistungskurs zusätzlich:</i>                      Musikalisch-künstlerische Auseinandersetzung mit existentiellen Fragen</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sofia Gubaidulina: Violinkonzert „In tempus praesens“ (2007)</li> </ul>	<p><b>Mozart: Bastien und Bastienne, Intrada</b></p> <p><b>Beethoven: Die Geschöpfe des Prometheus</b>                      Selah: Wayfaring Stranger</p> <p><b>Wagner: Tristan und Isolde, So stürben wir</b>                      Weill: Liebeslied aus der Dreigroschenoper                      Wagner: Sentaballade aus "Der fliegende Holländer"</p> <p><b>Nationalhymnen amerikanische Hymne)</b></p> <p><b>Stockhausen, Hymnen (Deutschlandlied)</b>                      Die Wacht am Rhein / Film Casablanca                      Reverend Kelsey: I'm a royal child                      Trad.: We shall overcome</p> <p><i>Die Vorschläge dieser Spalte sollen Hilfestellungen und Anregungen sein, aber nicht notwendige Freiräume für Lehrer und Schüler einengen. Es ist also nicht daran gedacht, sie restlos abzarbeiten.</i></p>

## Auf dem Weg zur bürgerlichen Gesellschaft

Die Entdeckung des 18. Jahrhunderts war das Individuum, dessen hervorstechende Merkmale jetzt - in Umkehrung der bisherigen Norm - in der Subjektivität, im Irrational-Lebendigen, im (nicht mit rationalen Kriterien fassbaren) Gefühl gesehen werden. "Le sentiment est plus que la raison", sagt Rousseau. 'Natürlich' ist, was sich nicht in Vernunftsysteme zwängen lässt. Natürliches Gefühl äußert sich nicht in vorgestanzten Formeln und Formen, sondern spontan, individuell, unverwechselbar-charakteristisch. Der Künstler ist nicht mehr ein Handwerker, der seine Werke mit gewöhnlichem Werkzeug und mit Hilfe gelernter Regeln nach bewährten, beispielhaften Mustern herstellt, sondern ein Zauberer, dessen Hervorbringungen genialer, nicht erklärbarer Intuition und Phantasie entspringen. Kunst hat Seele und Charakter, nicht Rationalität. Sie ist nicht Nachahmung und Darstellung der objektiven Welt und des Allgemeinen, sondern ursprünglicher, unvermittelter Ausdruck des subjektiven Innern. Echte, wahre Kunst entsteht nicht, indem der Künstler der Logik der Vernunft folgt, sondern nur, indem er sich von der ‚Logik‘ der Leidenschaft leiten lässt. Die künstlerische Äußerung wird zum Psychogramm, Dichtung zur Erlebnisdichtung. Die Musik hat nicht mehr den 'vernünftigen' Zweck, den Hörer zu unterhalten und zu belehren, sondern wird durch Vermittlung des Künstlers zur Sprache der Natur, die alle Vernunft übersteigt. Der Hörer ist jetzt tendenziell ein rückhaltlos sich Einfühlender, im Kunstwerk seine eigene Subjektivität Entdeckender.

Den Gipfelpunkt dieser Bewegung, die man in der Literatur- und Musikgeschichte mit den Begriffen "Empfindsamkeit" und "Sturm und Drang" kennzeichnet, stellt Goethes Briefroman "Die Leiden des jungen Werthers" (1770) dar, der zu einem Signal für die junge Generation wurde. Äußeres Indiz für die außerordentliche Sprengkraft dieser radikalen Entdeckung des Individuums und -vor allem - des Gefühls (als eines Ausweises höherer Menschlichkeit) waren die vielen Selbstmorde, die damals in Nachahmung Werthers wegen der unerträglichen Spannung zwischen der neu entdeckten inneren Freiheit und dem noch bestehenden feudalen Zwangssystem verübt wurden.

In der französischen Revolution kollabierte das feudale Herrschaftssystem, die bisherigen Untertanen mutierten von da an in einem langen Prozess zu Bürgern.

Ein Zwischenschritt auf diese radikale Wende zu ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts der galante und empfindsame Stil mit seiner Popularisierungstendenz. Der Wandel vollzog sich im Umfeld des feudalen Musik- und Opernbetriebs. Der Adel spielte dabei sogar aktiv mit. Es gefiel ihm, sich als Schäfer/in zu verkleiden und bei ländlichen Festen und Aufführungen aufzutreten. So wirkten 1752 bei der Aufführung von Rousseaus sozialkritischem Singspiel „Le Devin du village“ König Louis XV und die Marquise de Pompadour (in der Rolle des Colin) mit. Bei Mozarts "Bastien und Bastienne", das Rousseaus Vorbild folgt, war das vielleicht anders. Angeblich wurde das Werk von dem damals berühmten Arzt und Magnetiseur Franz Anton Mesmer in Auftrag gegeben und in dessen Gartentheater in Schwechat uraufgeführt. Das wäre dann ein frühes Zeugnis bürgerlichen Mäzenatentums.

## Jean-Jacques Rousseau: Le devin du village (Der Dorfwahrsager), 1752

### Inhalt:<sup>1</sup>

Die Schäferin Colette wurde von ihrem Geliebten Colin verlassen, der sich einer adeligen Dame in der Stadt zugewandt hat. Der von Colette um Rat gefragte Dorfwahrsager prophezeit ihr, dass Colin zu ihr zurückkehre, aber gibt ihr den Rat, ihn zuerst abzuweisen, weil das seine Liebe zu ihr wieder anfachen werde. Als Colin zurückkehrt, weil er das Schäferkleid dem höfischen Prunk doch vorzieht, tut Colette, was ihr geraten wurde, und hat Erfolg.

Rousseaus Anliegen war die Orientierung an der Natur („Zurück zur Natur“). Politisch ist das Stück eine Kritik an der Standesgesellschaft.

## Wolfgang Amadeus Mozart: Bastien und Bastienne (1768), Intrada

### Inhalt:<sup>2</sup>

Die Schäferin Bastienne besucht den Dorfwahrsager Colas. Sie bittet ihn um Rat, denn sie befürchtet, ihren Liebhaber Bastien an Phyllis<sup>3</sup> zu verlieren. Colas rät ihr sich stets gleichgültig zu verhalten und sich nichts anmerken zu lassen. Kurze Zeit später besucht Bastien den Zauberer und sagt ihm, er möchte bald seine Geliebte Bastienne ehelichen. Der Zauberer gaukelt ihm jedoch vor, diese habe sich inzwischen in jemand anderen verliebt und winkt Bastienne zu sich.

Bastien gerät vor Eifersucht außer sich, Bastienne reagiert jedoch vollkommen gleichgültig. Schließlich droht Bastien mit Selbstmord und kann sie so doch noch rühren. Die beiden umarmen sich innig und danken Colas für seine Hilfe..

### Klangbeispiele

Rousseau: Ouverture:

<http://www.youtube.com/watch?v=hHhf4TEc6FI>

Mozart: Intrada und folgende Stücke:

[http://www.youtube.com/watch?v=reEdfrWZxVY&feature=results\\_video&playnext=1&list=PL68A4F3FF703B0937](http://www.youtube.com/watch?v=reEdfrWZxVY&feature=results_video&playnext=1&list=PL68A4F3FF703B0937)

Intrada

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Basso  
(Fagotto, Cembalo ad lib.)

9  
17  
25  
34  
42  
51  
59  
67

<sup>1</sup> nach: [http://de.wikipedia.org/wiki/Le\\_Devin\\_du\\_village](http://de.wikipedia.org/wiki/Le_Devin_du_village)

<sup>2</sup> nach: [http://de.wikipedia.org/wiki/Bastien\\_und\\_Bastienne](http://de.wikipedia.org/wiki/Bastien_und_Bastienne):

<sup>3</sup> In Hirtengedichten wurde *Phyllis* gerne als Name für liebeskranke Schäferinnen benutzt.

**Stefan Kunze:**<sup>4</sup>

Mozart dachte nicht daran, »die Kunst der Natur zu opfern« und sich auf Liederlagen zu beschränken. So entstand eine vollgültige kleine Oper, die ihren Kunstcharakter nicht im mindesten verleugnete, um dem >Volkston< durch liedhafte Schlichtheit zu huldigen. ...

Das Genre des deutschen Singspiels hatte damals noch kaum festere Umrisse gewonnen. Mozart hatte keinen vorgegebenen Ansprüchen zu genügen, sich kein festes musikalisch-dramatisches Vokabular anzueignen. *Bastien und Bastienne* hätte das Idealbild des deutschen Singspiels, wie es seinen Vätern vorschwebte und niemals erreicht wurde, abgeben können, wenn es nachahmbar gewesen wäre. Doch ist das Werk natürlich nie in die Geschichte des deutschen Singspiels eingetreten, die in den 60er Jahren in Leipzig (Johann Adam Hiller, 1728-1804) begann. Man mag sogar noch weiter gehen und *Bastien und Bastienne* für die unwillkürliche Erfüllung dessen halten, was Rousseau sich vorstellen mochte, wenn er die Neuorientierung an der Natur forderte und von der Musik als unvermittelter »Sprache des Herzens« (»langage du cœur«) sprach. Noch präziser wurde diese Vorstellung im deutschen Raum durch den Terminus »Sprache der Empfindung« bezeichnet. Mozarts Musik ist indessen ebensoweit entfernt von der künstlichen, mit dem Schäferwesen des angehenden Rokoko verbrämten Natürlichkeit wie von realistischer bzw. realistisch gemeinter Annäherung an das Landleben. Natur oder Natürlichkeit meint etwas musikalisch Spezifisches, nämlich die Qualität des Unabgeleiteten und Unableitbaren, den Charakter einer unvermittelten musikalischen Sprache. Aber »Natur« ist hier nicht nur untrennbar mit dem Kunstcharakter verknüpft, sondern sogar dessen Resultat. Beweglichkeit des Satzbaues und Plastizität der Gebilde gehen eine in Mozarts frühesten Werken einmalige Verbindung ein.

**André-Ernest-Modeste Grétry:**<sup>5</sup>

"All das, was wahr ist, hat Charakter. Nur Halbwahrheiten stoßen ab... Über hundert Ideen, die im Kopf des Künstlers gären, müssen eine oder zwei regieren. In einem guten Musikstück gibt es nur wenige bestimmende Züge, denen die anderen untergeordnet sind. In einem Bild gibt es fast nur eine, zwei oder drei Hauptfiguren; alle anderen sind nebensächlich... Ein Gedanke stellt sich unserem Geiste nicht plastisch dar, wenn ihn nicht sein Widerspruch begleitet, so wie der Schatten die beleuchteten Körper. Der Künstler begreift besser als andere Menschen die Kontraste, die auf die Sinne einwirken... Stetiger Lärm hört auf, Lärm zu sein; indessen ist das Kraftvolle notwendig, um die sanfteren Farben zur Wirkung zu bringen. Es gibt zwei Arten, die Extreme laut und leise einzusetzen: die erste, wenn man unerwartet von einem ins andere übergeht, erscheint drastisch. Wenn wir aber durch tausend kleine Kontraste und in nicht wahrnehmbaren Nuancen den Abstand durchmessen, der diese beiden Extreme trennt, so benutzt diese zweite Art, obwohl weniger wirkungsvoll, alle Mittel der Kunst und befriedigt das Ohr des Künstlers mehr. Schließlich, obwohl Voltaire gesagt hat, dass es in den Künsten mehr wert sei, kräftig zuzuschlagen als richtig, werden wir uns erlauben zu sagen, dass es Sache des aufgeklärten Komponisten ist, zu wissen, welche Mittel er benutzen muss, um wahr zu sein, gemäß dem Charakter der Personen, die er sprechen lässt."

**Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 3. op. 55 (Eroica), 1. Satz (1803/04)**

**Allegro con brio.  $\text{♩} = 60$ .**

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello e Basso.

631

'Normal'-Version des Hauptthemas:

Horn

**Klangbeispiel:**

<http://www.youtube.com/watch?v=NjK3P45WeXQ>

<sup>4</sup> Stefan Kunze: Mozarts Opern, Stuttgart 1984, S. 37

<sup>5</sup> Aus: Memoiren oder Essays über die Musik, Lüttich 1796-97. Zit. nach der Neuausgabe und Übersetzung von Peter Gülke, Wilhelmshaven 1978, S. 246, 257 und 259f.

Mozarts „Bastien und Bastienne“ stammt aus dem Jahre 1768. Zwei Jahre später entsteht die Bewegung des Sturm und Drang, der Geniekult der Unmittelbarkeit, des Individuellen, der die Idee der Natürlichkeit und Empfindsamkeit erweitert um eine bis dahin ungekannte Freiheit und Intensität der Expression.

Mozarts frühes Singspiel ist noch ganz dem galanten und empfindsamen Stil verpflichtet. Es wendet sich mit seiner Einfachheit gegen barocken Pomp und grenzt sich in seiner Empfindsamkeit ab von bloß gespielter Schäferidylle.

Die Ouvertüre trägt zwar noch den altertümlichen Titel „Intrada“, zeigt aber im ersten Teil alle Merkmale einer galanten Musik: einfache (pastorale) Dreiklangsmelodik mit anschließenden stufenmelodischen Floskeln, Begleitung mit einfacher Harmonik und Bordunton („Hirtenmusik“) sowie Achtelrepetitionen als typischer Grundierung in der galanten Musik. Sie entspricht damit dem Plot des Librettos von Johann Andreas Schachtner.

Den Widerpart bilden im Folgenden die Überleitungen zu anderen Tonarten, die teilweise dramatisch akzentuiert sind (vgl. D<sup>V</sup>, T.31) und modulatorisch den einfachen harmonischen Rahmen erweitern. Doch auch hier finden wir die repetierten Achtel, die also ein vereinheitlichendes Moment darstellen, ein partielles Relikt sozusagen des barocken Einheitsablaufs.

Anders als in Rousseaus Singspiel fehlt bei Schachtner/Mozart eine direkte politische Aussage, denn Phyllis gehört dem gleichen Stand an wie Bastienne. Es geht also ausschließlich um die Empfindsamkeit, um die menschlichen Beziehungen.

Personencharakteristik erreicht man aber nicht durch einen Einheitsablauf, sondern durch einen Mischstil, durch Kontraste und Diversifizierung, so wie Grétry, ein Zeitgenosse Mozarts, der selbst auch ein damals sehr bekannter Opernkomponist war, es in dem oben abgedruckten Text ausdrückt.

An die Stelle des barocken (typisierten) Affekts tritt das (changierende) Gefühl, an die Stelle der vertikal vom Fundament, dem Generalbass gesteuerten und häufig polyphon vernetzten Struktur tritt ein melodiebetonter Ablauf mit homophoner Begleitung, der in seiner horizontalen Ausrichtung sich besser den fluktuierenden Facetten der Empfindungssprache anpassen kann und in seiner strukturellen und formalen Einfachheit den Popularisierungstendenzen der Zeit entspricht .

Mit Blick auf den Text von Grétry: Die Intrada enthält Kontraste in allen Teilen:

Der 1. Teil (A, T. 1-14)

besteht aus den beiden kontrastierenden „Hauptfiguren“ des Stückes:

T- 1-4: Statik: Dreiklangsfigur (Naturklang), stehende Harmonik (Bordun)

T. 5-14: beginnende vorsichtige Entwicklung: stufenmelodische Gänge mit volkstümlichem Sextenparallelismus und deutliche Empfindungsakzente (Seufzermotive in T. 6, 10, 12), leicht wechselnde Harmonik.

Die beiden Figuren stehen sich aber nicht „drastisch“ gegenüber, sondern sind miteinander verquickt, nicht nur durch den Bordunton und die Achtelrepetitionen, sondern auch durch weitere Korrespondenzen (Halbe-Viertel-Rhythmus in T. 1, 2, 6, 10, 12 sowie die 4-Achtelfigur in T. 3, 5, 7, 9, 11, 14).

Dieser erste Themenkomplex symbolisiert also die Einheit von Naturton und Empfindungston, ist sozusagen ein Modell einer humanen bürgerlichen Welt.

Im Verlaufe des Stückes wiederholt sich dieser Komplex in einer Art Rondoform immer wieder in wechselnden Tonarten:

G (1-14) / D (20-31) / G (38-49) / C (55-66). Die Coda fasst die Elemente verkürzt zusammen und endet in G-Dur.

Zwischen diesen „Refrains“ fungieren die kontrastierenden B-Teile als Überleitungen, die durch schnellere Figuren und modulatorische Prozesse die dramatischen Verwicklungen des Librettos – besonders hervorstechend der D<sup>V</sup> in T. 42 - widerspiegeln. Ein gewisser Konnex besteht aber dennoch zwischen A- und B-Teilen durch die Achtelrepetitionen der Begleitung. Damit entspricht die Musik dem Ideal der Einheit im Verschiedenen.

Mozarts Intrada spiegelt noch die ältere Vorstellung von dem zyklischen Charakter der Zeit, von der Wiederkehr bestimmter Zustände im Kreislauf (der Jahre, der Tage, der Gestirnskonstellationen usw.). Die Weltordnung wird noch weitgehend als stabil empfunden. Sonst könnte das Hauptthema nicht immer - mit nur beiläufigen Veränderungen - wiederkehren.



Beethoven: 3. Sinfonie T. 1-50 (Klavierauszug<sup>6</sup>)

**Friedrich Schlegel:**<sup>7</sup>

Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, dass man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muss die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?

**Martin Geck (2012):**<sup>8</sup>

Just mit Beginn des 19. Jahrhunderts wird der Komponist vom »Tonsetzer« zum »Tonkünstler« oder »Tondichter« nobilitiert. Für die Frühromantiker ist die Musik die Kunst des »Absoluten« und »Unendlichen«, und so legt die gebildete Gesellschaft den großen Meistern die ehrenvolle Verpflichtung auf, das Ihrige zu den Ideen der Zeit beizutragen, anstatt nur für religiöse Erbauung oder angenehme Unterhaltung zu sorgen.

Beethoven ist einer der Ersten, die diese Aufgabe bis ins Letzte ernst nehmen und alles daransetzen, der Forderung der Zeit zu entsprechen. »Es gibt keine Abhandlung«, so schreibt er 1809 seinem Leipziger Verleger Gottfried Christoph Härtel, »die sobald zu gelehrt für mich wäre.« Denn von Kindheit an habe er sich bemüht, »den Sinn der Bessern und Weisen jedes Zeitalters zu fassen: Schande für einen Künstler, der es nicht für seine Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen.«

<sup>6</sup> Neue Ausgabe von Otto Singer. Edition Peters Nr. 9008, Leipzig, C.F. Peters, o. J. ca 1910

<sup>7</sup> Athenäumsfragmente, 1798 (Fragment 444), zit. nach: Charles Rosen: Der klassische Stil, Kassel 1983, S. 427

<sup>8</sup> DIE ZEIT, 5.7.2012 Nr. 28. <http://www.zeit.de/2012/28/Beethoven-Goethe>

Beethoven 'zitiert' sozusagen im 1. Thema seiner 3. Sinfonie Mozarts Intrada, ohne sie wahrscheinlich gekannt zu haben. Pastoraler Dreiklangsgestus, Bordun und Achtelrepetitionen sind eben traditionelle Sprachmuster der Musik, deren sich alle Komponisten damals bedienten. Allerdings wird das alte Modell in Beethovens Sinfonie zu etwas Neuem. Die verstörenden Akkordschläge am Anfang brechen den pastoralen Gestus ebenso wie die expressiv-akzentuierende Dynamik und das unvermittelte Abgleiten in den Lamentogestus (T. 6-7), dessen Spannung durch die synkopischen Viertelrepetitionen der 1. Violine verstärkt wird. Gleich darauf - bei der Rückführung nach Es-Dur - nehmen Melodie und Begleitung einen freundlichen, wärmeren Ton an. Auf engstem Raum wird also ein breites Spektrum an Struktur- und Ausdruckselementen geboten. Das Ganze wirkt offener, unruhiger und drängender als bei Mozart. Beethovens Werk akzentuiert die moderne Vorstellung eines linearen Zeitverlaufs, der auf Fortschritt und Weiterentwicklung aus ist.

Der 1. Themenkomplex (T. 1-44) ist weit umfangreicher als bei Mozart. In T. 15 setzt das Thema in höherer Lage wieder an, wird aber nicht einfach wiederholt, sondern erfährt Metamorphosen, wie man sie sonst nur in der Durchführung kennt. An der Stelle, wo das Thema am Anfang in das Lamentomotiv abgog, steuert es nun mit einem aufwärtsgerichteten Halbtonschritt in die Gegenrichtung, in eine steigende Sequenz der abgespaltenen letzten Dreiklangsfigur, die über einen zweifachen, auseinanderstrebenden chromatischen Gang (T. 22/23: Oberstimme a-a-b, Unterstimme c-ces-b) in die Dominante (B-Dur) mündet. An dieser Dominante krallt sich die Musik (T. 25-27) mit mehrfachen dissonanten Spannungsklängen in Form synkopischer Akkordschläge fest, ehe sie sich - auch wieder mit synkopischen Akkordschlägen - in einer Kadenz aus der krisenhaften Situation befreit. Das ganze mündet über einen rasanten Anlauf in einen weiteren, nun triumphalen *ff*-Auftritt des Themas (T. 37), das frei von aller Lamento-Chromatik im Bass auftritt. Aber wieder bleibt der Schluss offen: die Tonika (Es) wird vermieden, und über das chromatische Motiv es-e-f (T. 43-45) wird der offene Dominantschluss (F) angesteuert.

Bis zu dieser Stelle drängen sich - mit Blick auf den Titel "Eroica" - heldische Assoziationen auf, denn zum Helden/Heroen gehören Bedeutungsfelder wie Kraft, Leiden (Lamento), Krise/Ringen/Kampf, Triumph.

### Dreiklangsmotiv (grün) und chromatisches Motiv (rot)

Aber genau in T. 45 öffnet sich (mit Motiv M2) wie in einem Fenster eine neue Sicht auf eine spielerisch unbeschwerte Szenerie, in der sich wechselnde Instrumente ein dreitöniges Motiv zuwerfen. Wieder wird also ein Rahmen gesprengt, aber ohne die Einheit des Ganzen zu zerstören, denn das dreitönige Motiv ist vielleicht eine lockere Metamorphose des dreitönigen Lamentomotivs. Außerdem enthält es Elemente des Dreiklangsmotivs (vgl. die grünen Punkte in der grafischen Analyse), und mit der betonten 2. Taktzeit wirken auch die widerborstigen Synkopen der Akkordschläge nach. Manche deuten diesen Abschnitt als zweites Thema - dazu würde das B-Dur als Dominante passen -, aber er wirkt zunächst eher als Nebengedanke, dem noch mehrere andere Nebengedanken folgen.



Rudolf Kloiber<sup>9</sup> (linke Spalte) deutet die Form so:

**Formübersicht:**

1. Satz (Sonatensatzform/Haupttonart Es-dur)

Einleitung: T. 1—2

Exposition: T. 3—151

1. Gruppe T. 3-82: Hauptthema T. 3-6



Zwischensatz mit drei Nebengedanken T. 45—82



2. Gruppe T. 83-108: Hauptthema T. 83-86



Epilog T. 109—143; Epilog-Coda T. 144—151

Durchführung: T. 152—397 mit zwei Nebengedanken:  
T. 284 ff



T. 338 ff



Reprise: T. 398—550

Satz-Coda: T. 551—691 (durchführungsartig breit angelegt)

**vereinfachte Übersicht**

**Motive:**

Exposition  
Hauptthema

M1

M2

M3

M4

Seitenthema(?)

M5

Durchführung

M6

M7

Reprise

Coda

Die rechte Spalte gibt eine vereinfachte Übersicht und benennt die verschiedenen Motive mit einer leicht zitierbaren Kürzel..

**Julia Spinola:<sup>10</sup>**

... Was "Dynamisierung der Werkgestalt" musikalisch heißen kann, stellte Reinhold Brinkmann am Kopfsatz der "Eroica" sehr plastisch dar. Beethoven schafft hier den Ausdruck einer sich beschleunigenden, vorwärtsdrängenden Bewegung. Schon die Eröffnung der Symphonie stößt ins Innerste der Sonatenform vor, durch die Entfaltung einer Dynamik, die nach der klassischen Formenlehre nicht den Expositions-, sondern erst den Durchführungsteil charakterisiert. Musikalisches Mittel dieser Beschleunigung ist vor allem das dreimalige Anheben eines Hauptthemas, das eigentlich nur ein halbes ist. Denn dem Vordersatz dieses Themas fehlt der rundende Nachsatz. Daher schließt es nicht. Statt dessen mündet das melodische Motiv bereits nach wenigen Takten ins Offene, in eine Situation rhythmischer und harmonischer Verunsicherung, und setzt dann wieder von neuem an.

Die so in Gang gebrachte Entwicklung bewegt sich nach Brinkmann im weiteren Verlauf der Symphonie spiralförmig auf ein Ziel zu. Dieses Ziel sei jedoch nicht die schließliche Wiederherstellung eines anfänglich "gestörten" Themas. Vielmehr gipfle die vorwärtsdrängende Bewegung des Symphoniesatzes wiederum in einer Dynamik, im rhetorischen Prozess der Coda. Auch hier erklinge nur die unvollständige Vordersatz-Hälfte des Themas. Durch seine immer neuen Einsätze in verschiedenen Instrumentengruppen nähme sie jetzt aber den Ausdruck eines Redners an, der nach und nach Zustimmung erlange, bis schließlich "mit tausenden Zungen geredet" würde.

Ausschnitt aus dem Film "Eroica" (2003): [http://www.youtube.com/watch?v=gwx\\_ANOqzL4](http://www.youtube.com/watch?v=gwx_ANOqzL4)

<sup>9</sup> Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie, Wiesbaden 1964, S. 77-78

<sup>10</sup> FAZ 21.10.1998

Kloibers Formübersicht zeigt, dass man mit herkömmlichen Formvorstellungen dem Stück nicht beikommt. Gleich die erste Feststellung ("Einleitung: T. 1-2") gleicht einem Offenbarungseid. Damit wird ja nichts anderes gesagt, als dass die beiden Takte am Anfang des Stückes stehen, aber weiter keine Funktion haben. Dabei handelt es sich bei diesen Akkordschlägen um eine der wichtigsten Motivgesten des Stückes überhaupt. Ab T. 25 drängen sie sich unüberhörbar in den Vordergrund und werden in ihrer Widerborstigkeit gesteigert durch die scharfen Synkopen und die dadurch aus dem Tritt gebrachte Taktordnung. Vorbereitet wird das schon in T. 7, wo die gleichmäßigen Achtelrepetitionen synkopisch verfremdet werden.

Genauso unglaublich ist das Fehlen der chromatischen Lamentofigur bei M1, die eines der wichtigsten Elemente des Stückes darstellt. Das ist so, als ob man zur Beschreibung einer Landschaft nur die technischen Instrumente eines Landvermessers benutzt, mit denen man die prägenden ästhetischen Momente gar nicht in den Blick bekommt.

Immerhin zeigt Kloibers Formübersicht die vielen Neuerungen auf, die Beethoven hier eingeführt hat:

- die Fülle der thematischen Gedanken,
- die Ausweitung der Exposition und deren durchführungsartigen Charakter,
- die Einführung neuer thematischer Gedanken in der Durchführung und
- die außergewöhnlich breit angelegte, ebenfalls durchführungsartige Coda.

Diese äußere und innere Anreicherung geht allerdings nicht auf Kosten des inneren Zusammenhangs. Im Gegenteil: Alle Gestalten stehen in einem deutlichen Konnex. Scheinbar gegensätzliche Formulierungen entpuppen sich bei genauerem Hinsehen/Hinhören als Metamorphosen bekannter Konstellationen.

Die aus der Grundtonart ausbrechende, dreitönig absteigende und anschließend wieder aufsteigende Basslinie (T. 6-11, rote Linie in der Grafik) erscheint in der Oberstimme (T. 10-12, blaue Linie) wieder, nun aber verwandelt und an die Grundtonart angepasst. Man kann den Satz nicht in Gänze analytisch darstellen, dazu müsste man ein Buch schreiben. Er ist zu komplex, hat keine klar nach herkömmlichen Kriterien abgegrenzte Form. Er ist ein vielfältiger organischer Prozess, bei dem Alles mit Allem zusammenhängt, überraschend auseinander folgt.

Die musikalische Abfolge folgt keinem außermusikalischen Programm im Sinne einer vorgegebenen konkreten 'Geschichte', die dann in Musik übersetzt wird, sondern zeigt die eigenständige Entwicklung eines komplizierten Charakters, einer Idee (vgl. den obigen Schlegeltext).

Das Stück hat einen gehetzten Charakter, vor allem, wenn es im von Beethoven vorgegebenen Tempo (punktierte Halbe = M.M. 60) gespielt wird, wie z. B. Roger Norrington es in seiner Aufnahme von 1987 realisiert.

Zum motivischen Material gehören nicht nur melodisch profilierte Figuren, sondern auch akustische Gesten wie Akkordschläge und rhythmisierte Klangflächen. Es sind folgende Elemente der Anfangskonstellation, die das Ganze bestimmen:

- **repetierte Akkordschläge** (am Anfang im ff, dann als begleitenden Achtelrepetitionen ab T. 3)
- **synkopische Betonungen**
- **das Dreiklangs-Hauptmotiv M1**
- **das chromatische Lamentomotiv** in T. 6-11
- **dessen skalische Varianten** (erst Viertel, dann Achtel) in T. 10-14

M2 (s. o.)

M3 verbindet die 'humanen' skalischen Linien und das Repetitionsmuster

M4 umschreibt den fallenden Dreiklang mit anapästischen 2-Sechzehntel/1-Achtel-Figuren, die vielleicht auf die chromatischen und skalischen Figuren bezogen werden können (T. 6-11: d-cis-d / T. 12-13: g-as-g). In seinem gehetzt-dramatischen Ausdruck sticht M4 aus dem Kontext deutlich heraus.

M5 ist eine sanft-elegische Variante der repetierten Akkorde, die verbunden werden mit der sehnsuchtsvoll aufsteigenden Variante des chromatischen Lamentomotivs (f-fis-g und b-h-c).

M6 verbindet verschiedene Elemente der skalischen und chromatischen Figuren. Die untere Linie (Vlc.) umschreibt die ersten 5 Töne einer Mollvariante des Hauptthemas (M1): e'-g'-e'-h-e'

M7 ist eine sich extrem aufreckende Variante des Dreiklangsmotivs (M1).

Wie mit Hilfe der Metamorphosen-Technik die Heterogenität der Struktur- und Ausdruckselemente organisch verbunden werden, kann man überall studieren, z.B. an dem Ausschnitt **T. 223-285**:

Das spielerisch-helle Motiv (M 2) senkt sich ab in die düstere Bassregion und wird dann (T. 236) zum Thema eines resolut-bärbeißigen Fugatos, dessen Kontrapunkt aus der anapästischen Dreitonfigur aus M4 und skalischen Achtelfiguren zusammengesetzt ist. Auf dem Höhepunkt des Fugatos wird das punktierte Motiv ab T. 246 zunehmend von Repetitionen bestimmt. Schließlich bleiben nur noch brutale Akkordrepetitionen übrig die - wie schon in T. 28ff. - manchmal in den 2-er-Takt wechseln. Den Gipfel der Rohheit bildet der große Septimenakkord in T. 276-279, ein Vorbote von Strawinskys *Le Sacre*. Nach diesem 'fürchterlichen Aufschrei' leiten decrescendierende Akkordrepetitionen über zum elegischen Motiv M6 (T. 314f.).

223

232

239

246

256

266

277

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure numbers 223, 232, 239, 246, 256, 266, and 277 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Performance instructions include 'Red.' (pedal), 'cresc.' (crescendo), 'ff' (fortissimo), 'p' (piano), and 'decresc.' (decrescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also asterisks and 'Red.' markings in the bass staff of measures 223, 232, 239, 277, and 278.

Ein anderer Extrempunkt der Entwicklung ist der mit einem langen Aufbau der Dominantspannung inszenierte **Übergang zur Reprise in T. 390ff:**

Wenn man die T. 394-397 mit dem verfrühten Horneinsatz - der 'richtige' Horneinsatz folgt erst in T. 409 in F-Dur - herauschneidet, hat man einen 'normalen' Fortgang der Musik. Es handelt sich hier quasi um einen humorvollen Gag nach Art des neoklassizistischen Strawinsky. - Zum Humanum gehört eben auch der Humor! - Das *f* und *ff* in T. 396/397 wirkt - nach dem 'falschen', verfrühten Einsatz - wie ein erschreckter Halt- oder Ordnungsruf. Neben den vielen anderen Zumutungen für Beethovens Zeitgenossen - harmonische Kühnheiten, rhythmische Vertracktheiten, extreme Leidenschaft der Tonsprache - war diese Stelle eine besonders beachtete.

Bei genauerem Hinsehen stellt sich der Vorgang komplexer als gedacht dar, und man weiß nicht mehr, ob der Hornist zu früh einsetzt oder das Orchester zu spät zur Grundtonart zurückkehrt. Eigentlich ist mit der Quartvorhalt-Dominante T. 378-381 der Sprung in die Reprise (T. 398) zwingend möglich und naheliegend (vgl. die Pfeile), Beethoven verlängert aber nun diese Spannung auf spektakuläre Weise, indem er noch einmal mit dem *ces*" (T. 382) die auffallende quasi-phrygische Kadenz aus T. 22/23 (*ces*→*b*) in Erinnerung ruft.

In T. 389 wäre nun die nächste Absprungmöglichkeit in die Reprise gegeben (vgl. Pfeil auf der folgenden Grafik).

Aber er macht noch eine weitere, nun geraffte Schleife, die man wirklich mit dem Hornisten als endgültigen Verweis auf den Wiederauftritt des Hauptthemas ansehen kann.

Damit ist aber der Überraschungen kein Ende, denn die Reprise verlässt sofort die gewohnten und erwarteten Bahnen. Das Thema biegt aus der Grundtonart Es-Dur ab und mündet in einen neuen, durchführungsartigen Prozess. In einem prozessorientierten Werk gibt es keine Rückkehr zum Anfang, so, als ob nichts gewesen wäre.



**Rezension von 1805:**<sup>11</sup>

Bei Herrn von Würth wurde die Beethovensche Sinfonie aus C-Dur mit Präzision und Leichtigkeit gegeben. Eine herrliche Kunstschöpfung. Alle Instrumente sind trefflich benutzt, ein ungemeiner Reichtum schöner Ideen ist darin prächtig und anmutig entfaltet, und doch herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht. Eine ganz neue Sinfonie Beethovens, (zu unterscheiden von der zweiten, die vor einiger Zeit im hiesigen Kunst- und Industrie-Comptoir erschienen ist), ist in einem ganz andern Styl geschrieben. Diese lange, für die Ausführung äußerst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren. Die Sinfonie beginnt mit einem sehr stark instrumentierten Allegro aus Es, darauf folgt ein Trauermarsch aus C moll, welcher in der Folge fugenartig durchgeführt ist. Nach diesem kommt ein Allegro scherzo und ein Finale, beide aus Es. Ref. gehört gewiss zu Hrn. v. Beethovens aufrichtigsten Verehrern; aber bey dieser Arbeit muss er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Übersicht äußerst erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht.

<sup>11</sup> Rezensent K in AmZ (1805) Sp. 321. Zit nach: Stefan Kunze (Hrsg.), Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, S. 50

"Die Anregung, auf **Napoleon Bonaparte** eine Symphonie zu schreiben, stammt höchstwahrscheinlich von General Bernadotte, dem damaligen französischen Gesandten in Wien... Beethoven begeisterte sich an der Persönlichkeit Napoleons und sah in ihm die politische Figur, die die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in Europa durchsetzen könnte... Bernadotte erbot sich, die fertiggestellte Partitur an Bonaparte zu überbringen. Das Titelblatt trug bereits den Vermerk "intitolata Bonaparte" von "Luigi van Beethoven", als die Nachricht eintraf, dass sich Napoleon zum Kaiser der Franzosen ausrufen habe lassen. Der Senatsbeschluss über die Umwandlung Frankreichs in ein erbliches Kaisertum wird in einer Volksabstimmung gebilligt. Nachdem Papst Pius VII. die Salbung vollzogen hatte, krönt Napoleon am 2. Dezember 1804 sich und seine Gemahlin Josephine Beauharnais in der Kirche Notre-Dame zu Paris.

Beethovens Reaktion auf diese Nachricht hat sein Schüler und Vertrauter Ferdinand Ries übermittelt.

*"Ist er auch nichts anderes wie ein gewöhnlicher Mensch? Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen, er wird sich nun höher wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden!"*

Als Widmungsträger wurde daraufhin Fürst Franz Joseph von Lobkowitz eingesetzt, in dessen Palast die erste Aufführung stattfand. Das Werk erschien 1806 unter dem Titel *"Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo"* (Heldensymphonie, niedergeschrieben, um das Andenken an einen großen Mann zu feiern.) Vom Ideal Napoleon ist das Andenken an einen großen Mann geblieben." <http://www.aeiou.at/bt-ero.htm>

Es wäre eine verengte Sicht, wenn man die Person Napoleons für den zentralen inhaltlichen Bezugspunkt der Eroica hielte. Napoleon war für Beethoven nur eine zeitweilige Konkretion einer größeren Idee. Die Botschaft liegt in dem "neuen Weg", den die Sinfonie einschlägt und die eine Analogie zur enträumten komplexen bürgerlichen Gesellschaft darstellt hinsichtlich des Verhältnisses von Einzelnem (Individuum) zum "Ganzen". In dieser "neuen" Sinfonie hat das Detail einen Eigenwert, ist nicht mehr nur eingebunden in ein prästabilisiertes Räderwerk, sondern nimmt aktiv Einfluss auf die Entwicklung des Ganzen - vgl. z. B. die zunächst nebensächlich erscheinende synkopische Akkordschlagfigur - . So manifestiert sich hier bei Beethoven schon die moderne Vorstellung eines interagierenden Netzwerks.

Viel wichtiger als Napoleon war für Beethoven die griechische Sagenfigur des Prometheus:

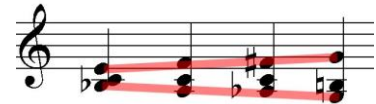
In der altgriechischen Sage ist Prometheus der Sohn des Titanen Iapetos. Die Titanen waren das älteste Göttergeschlecht und standen im Kampf mit den olympischen Göttern. Prometheus erschuf aus Lehm die Menschen und verteidigte sie gegen Zeus. Als der den Menschen das Feuer vorenthielt, stahl Prometheus es vom Himmel, gab es den Menschen und ermöglichte diesen so die Entwicklung von Handwerk und Künsten. Zur Strafe wurde Prometheus am Kaukasus angeschmiedet, wo täglich ein Adler heranflog und ihm die nachts nachgewachsene Leber abfraß.

Prometheus erscheint also als trotziger Rebell gegen den Göttervater Zeus und als Beförderer der schöpferischen Kraft in Kunst und Wissenschaft. So erscheint er auch in Goethes Gedicht „Prometheus“ von 1774, das Franz Schubert 1819 vertonte.

Beethovens Sicht auf Prometheus ist zu verstehen auf dem Hintergrund des Scheiterns der Freiheitsidee in den Wirren nach der französischen Revolution und Schillers Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795). Schiller sieht den Grund für die unheilvolle Entwicklung darin, dass die Menschen noch nicht reif für den Gebrauch ihrer Freiheit sind. Deshalb fordert er ein Bildungsprogramm in Wissenschaften und Künsten für die gesamte Bevölkerung.

In Prometheus sieht Beethoven den mythischen Prototypen für eine solche gigantische Aufgabe. Die Idee der Bildung durch künstlerische Erziehung stellt er 1802 in seinem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ allegorisch verschlüsselt dar.

Die Ouvertüre beginnt mit wichtigen Akkordschlägen in Form einer chromatischen Figur. Die Akkordschläge symbolisieren Kraft, die Aufwärtschromatik strebende Anstrengung und die Abwärtschromatik Leiden/Mitleid. Danach folgt eine ruhige Bewegung in Stufenmelodik, die Ausdruck des Humanen ist (vgl. die spätere "Freude, schöner Götterfunken"-Melodie aus der 9. Sinfonie).



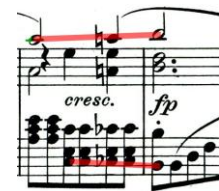
**Video:** <http://www.youtube.com/watch?v=-6bCsVcHzOI&feature=related>

In dem optimistischen Schlusssatz des Balletts verwendet Beethoven einen volkstümlich-heiteren Kontranz, den er für die vorhergehende Karnevalssaison komponiert hatte, um damit zum Ausdruck zu bringen, dass das Bürgertum sich von Göttern und Königen emanzipiert. In diesem lockeren Kontext wirken die chromatischen Wendungen nun in der Funktion von Durchgangstönen wie erlöst. Diese Wirkung wird dadurch verstärkt, dass der B<sup>7</sup>-Akkord, aus dem die chromatische Linie sich löst, kurz vorher noch in der Gestalt dreier ff-Akkordschläge aufgetreten ist.

**Kontranz**



**1. Satz der Eroica**  
T. 22/23:



T. 26/27:



Im Finale der 3. Sinfonie taucht dieser Kontranz wieder auf. Im 1. Satz spielen die Akkordschläge und die chromatischen Motive aus der Ouvertüre eine zentrale Rolle.

**Kontratanz aus "Die Geschöpfe des Prometheus" und den Eroicavariationen op. 35****Joseph Willibrord Mähler: Ludwig van Beethoven (1804/05)**[http://www.artexpertswebsite.com/pages/portraits\\_identification/composers/composer\\_images/beethovenpor3.jpg](http://www.artexpertswebsite.com/pages/portraits_identification/composers/composer_images/beethovenpor3.jpg)**Keisuke Maruyama:** Die Sinfonie des Prometheus. Zur Dritten Sinfonie<sup>12</sup>

Verschiedene Portraits von Beethoven sind überliefert. Ein bemerkenswertes Bildnis ließ er von Joseph Willibrord Mähler 1804 oder 1805, d. h. zur Zeit der Komposition der Eroica, anfertigen. Auf diesem Portrait, das Beethoven so gut gefiel, dass er es bis zu seinem Tode besaß, trägt er den Mantel in einer antiken Haltung, er hebt die rechte Hand, in der Linken hält er die Lyra, und im Hintergrund ist ein Tempel zu sehen. Ohne Frage eine Szene im Freien, in der Natur. Aber im Vergleich mit anderen Beethoven-Portraits fallen die gekünstelte Haltung, die er auf diesem Bild einnimmt, und die Darstellung von Lyra und Tempel auf. Wollte Beethoven in diesem Falle ein schlichtes Portrait haben, oder verbirgt sich hinter dieser eigenartigen Konstellation irgendeine spezielle Idee? Die Frage wird beantwortet, wenn man das Bild als allegorische Malerei deutet. Mähler schreibt: »Es war ein Portrait, welches ich bald nach meiner Ankunft in Wien malte, auf welchem Beethoven beinahe in Lebensgröße sitzend dargestellt ist: die linke Hand ruht auf einer Lyra, die rechte ist ausgestreckt, als wenn er in einem Momente musikalischer Begeisterung den Takt schläge: im Hintergrund ist ein Tempel des Apollo...«

Worauf weisen Lyra und »Tempel des Apollo« hin? Die Lyra gilt als unverkennbares Symbol für die Musik der Antike, für die Kunst oder das Künstlerische überhaupt. Und der »Tempel des Apollo« im Hintergrund symbolisiert den antiken Bereich des Geistlichen und Göttlichen; zugleich imitiert die auffallende Haltung der über den Tempel erhobenen rechten Hand die Gestalt eines Konsuls der römischen Antike. Wie ein Triumphator hebt er seine rechte Hand. Aber wichtiger ist, dass er mit dem Konsulmantel auf dem Schoss ruhig in der freien Natur sitzt, was wohl darauf hindeutet, dass er sein Werk schon vollendet hat. Die Lyra in seiner linken Hand soll wohl versinnbildlichen, wie er den Bereich des Schönen beherrscht. Die erhobene rechte Hand kann als Geste eines Triumphators begriffen werden, der der Menge sein Werk präsentiert. Und da die rechte Hand über dem Apollo-Tempel gehalten wird, drückt sie gleichzeitig eine Beziehung zu Apollo aus. Somit deutet der Tempel im Hintergrund darauf hin, dass auch das Schöne im Bereich des Göttlichen wurzelt, ja dass das Göttliche aus dem Hintergrund das Schöne bestimmt. Insgeheim verdeutlicht die auffallende Pose, dass Beethoven sich selbst als Helden ansah. Er widmete sich nicht nur der Antike, sondern stellte sich auch als jemanden dar, der zu Recht die heroische Welt vertreten konnte und durfte. Schließlich vermittelt dieses Bild den Eindruck, als habe Beethoven mit eigener Hand seine ideale Welt der Eroica erschaffen. Wir betrachten also eine Bild gewordene Sinfonia eroica. Auch Worte des Komponisten legen von dieser allegorischen Welt Zeugnis ab.

In einem schon erwähnten Brief vom 15. Januar 1801 schrieb er, sich selbst für von Apollo auserwählt haltend: »Was die Leipziger Ochsen betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiss niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie von Apollo bestimmt ist.«

Weiter meinte er in einem Brief an Erzherzog Rudolf aus dem Jahre 1823: »Höheres gibt es nicht, als sich der Gottheit mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten.«

In einem früh datierten Brief vom 1. Januar 1819 an Erzherzog Rudolf schrieb er im Zusammenhang mit dessen

Kompositionsunterricht: »... und nichts kann mir erfreulicher sein, als dazu beizutragen, dass I. K. H. den schon bereiteten Platz für Hochdieselbe auf dem Parnasse baldigst einnehmen.«

Setzt man diese drei Äußerungen in Beziehung zueinander, wird klar, dass Beethoven »die von Apollo bestimmte Unsterblichkeit«, »die Gottheit« und »den Parnass« im Zusammenhang begriff. Den Erzherzog Rudolf zu dem »schon bereiteten Platze... auf dem Parnasse zu geleiten«, war für ihn die höchste Freude, die durch Ausübung der menschlichen Pflicht ermöglicht wird. Er durfte damit den Menschen das Göttliche mitteilen und empfand deshalb sein Werk als »unsterblich«, sogar »unsterblich von Apollo«. Zugleich spricht der Passus über die »Leipziger Ochsen« für seine Überzeugung, dass die Ergriffenheit, die sein Werk den Menschen schenken könne, eine göttliche sei und sinnlose Kritik an seiner Kunst von daher keinerlei Berechtigung habe. Diese Überlegungen rufen eine andere Gestalt des Helden, nämlich die des Prometheus, ins Gedächtnis: »Gerade in späterer Zeit, am Ende des Jahrhunderts, sind die Thesen Shaftesburys zu voller Anerkennung gekommen: Die Notwendigkeit, dass der Künstler nicht nur seine Begabung sich überlasse, sondern sein Genie bilde; die künstlerische Bedeutung einer objektiven Darstellung, hinter der der Dichter selbst verschwindet; die künstlerische Schöpfung nicht als Nachbildung der äußeren Erscheinung, sondern als Ergebnis einer Versenkung in ein innerliches, geistiges Prinzip der Dinge... es ist die Stelle, in der dem wahren und echten Dichter die stolze Rolle eines Prometheus zugewiesen wird, eines Halbgottes, der in seiner Weise das Werk Gottes treibt... Die Griechen hatten sich aus der ihnen wohlbekannten Gestalt des Bildhauers das Bild des Menschenschöpfers geholt; als Bildhauer wurde Prometheus von der griechischen Kunst dargestellt. Unsere Zeit zeigt, wie von Shaftesbury ab der geistige Vorgang sich umkehrt. Der Künstler wird zum Prometheus, der schaffend göttliches Leben auf die Erde verpflanzt.«

In der geistigen Situation, die den jungen Beethoven umgab, trat demnach Prometheus aus der mythischen Welt heraus und wurde zum Künstler.

Kehren wir zu Mählers Portrait zurück, so scheint es, als wolle der Maler sagen, wie stolz Beethoven darauf sei, als »Priester des Apoll«, als Prometheus, also als Vermittler wirken zu können, der die Kunst (Weisheit) Apollos als seine Kunst (Musik) den Menschen mitteilt. Ja, es war Apollo, der in Die Geschöpfe des Prometheus den Musen auf dem Parnass den Rat gab, die Menschen Weisheit und Kunst zu lehren. So belehrt auch Beethoven als heroischer Prometheus, der diesem Apollo folgend die Lyra nimmt und die Kleider der Antike trägt, die Menschen durch seine Musik. Die Kristallisation dieser Belehrungsgeschichte ist die Sinfonia eroica. *Mit den "Leipziger Ochsen" sind die Autoren der in Leipzig erscheinenden "Allgemeinen musikalischen Zeitung" gemeint.*

**Inhaltsangabe im Programm der Wiener Uraufführung von "Die Geschöpfe des Prometheus":<sup>13</sup>**

»Die Grundlage dieses allegorischen Balletts ist die Fabel des Prometheus. Die Philosophen Griechenlands, denen er bekannt war, erklären die Bespielung der Fabel dahin, dass sie denselben als einen erhabenen Geist schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustand von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaften und Kunst verfeinerte und ihnen Sitten beibrachte. Von diesem Grundsatz ausgegangen, stellen sich im gegenwärtigen Ballett zwei belebte werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.«

<sup>12</sup> In: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hr.): Beethoven. Analecta Varia, Musik-Konzepte 56, München 1987, S. 80ff.

<sup>13</sup> Zit. nach: Eberhard Rebling: Das große Ballettlexikon, Wilhelmshaven 4/1980, S 166

Beethoven: Die Geschöpfe des Prometheus, Ouverture

The image displays two systems of musical notation for the Overture to Prometheus by Ludwig van Beethoven. The music is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The first system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and contains several chords and melodic fragments. The bass staff starts with a mezzo-forte (*sf*) dynamic and includes a half note followed by a whole note. The second system also has two staves. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and a melodic line. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and dynamic markings.



**Franz Schubert: Der Wanderer, Oktober 1816, D 493, op. 4, Nr. 1**

Op. 4. N° 1.

62. *Sehr langsam. (♩ = 68.)*

5. Ich kom-me vom Ge-bir-ge her,

9. es dampft das Tal, es braust das Meer, es braust das

14. Meer. Ich wandle still, bin we-nig froh,

19. und im-mer fragt der Seuf-zer: wo? im-mer wo? Die

23. Son-ne dünkt mich hier so kalt, die Blü-te welk, das Le-ben alt, und

27. was sie re-den, lee- rer Schall ich bin ein Fremd-ling ü-ber-all.

31. *Etwas geschwinder.* Wo bist du, wo bist du, mein ge-lieb-tes Land? ge-

36. sucht, ge-ahnt, und nie ge-

41. *Geschwind.* kantt! Das Land, das Land so hoffnungsgrün, so hoffnungsgrün, das

**Gedicht von Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1815)**

Ich komme vom Gebirge her:  
 Es dampft das Tal, es rauscht das Meer,  
 Ich wandle still, bin wenig froh,  
 Und immer fragt der Seufzer — wo?

Die Sonne dünkt mich hier so kalt,  
 Die Blüte welk, das Leben alt:  
 Und, was sie reden, leerer Schall —  
 Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du, mein geliebtes Land!  
 Gesucht, geahnt, und nie gekannt,  
 Das Land, das Land, so hoffnungsgrün,  
 Das Land, wo meine Rosen blüh'n;

Wo meine Freunde wandeln geh'n,  
 Wo meine Toten aufersteh'n,  
 Das Land, das meine Sprache spricht,  
 Und alles hat, was mir gebriecht?

Ich wandle still, bin wenig froh,  
 Und immer fragt der Seufzer — wo? —  
 Im Geisterhauch tönt mir's zurück,  
 Dort, wo du nicht bist, ist das Glück!

**Caspar David Friedrich: "Der Wanderer über dem Nebelmeer" (um 1818)**

[http://www.reproarte.com/files/images/F/friedrich\\_caspar\\_david/0018-0069\\_der\\_wanderer\\_ueber\\_dem\\_nebelmeer.jpg](http://www.reproarte.com/files/images/F/friedrich_caspar_david/0018-0069_der_wanderer_ueber_dem_nebelmeer.jpg)

**C. D. Friedrich: "Der Mönch am Meer", 1809**

<http://www.mahagoni-magazin.de/Malerei/friedrich-moench-am-meer.html>

**Klangbeispiele: Fischer-Dieskau/Moore:**

[http://www.youtube.com/watch?v=BR8\\_nB8qu0](http://www.youtube.com/watch?v=BR8_nB8qu0)

Schlussus:

<http://www.youtube.com/watch?v=HTPmozjYABs>

40. Land, wo mei-ne Ro-sen blühn, wo mei-ne Freun-de wandeln gehn wo mei-ne To-ten

51. auf-er-stehn das Land, das mei-ne Spra-che spricht, o Land, wo

55. *Wie anfangs, sehr langsam.* bist du? Ich wandle still, bin we-nig froh,

61. und im-mer fragt der Seuf-zer: wo? im-mer wo? Im Gei-sterhauch tönt's

66. mir zurück: „Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!“

**Carl Gustav Carus, Briefe über Landschaftsmalerei, 1819 ff.:<sup>14</sup>**

„Tritt denn hin auf den Gipfel des Gebirges, schau hin über die langen Hügelreihen, betrachte das Fortziehen der Ströme und alle Herrlichkeit, welche Deinem Blick sich auftut, und welches Gefühl ergreift Dich? – Es ist eine stille Andacht in Dir, Du selbst verlierst Dich in unbegrenztem Raume, Dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Reinigung, Dein Ich verschwindet, *Du bist nichts, Gott ist Alles*.

Schmidt von Lübeck gab dem Gedicht den Titel „Des Fremdlings Abendlied“. Damit akzentuierte er einen Kernsatz des Gedichts: „Ich bin ein Fremdling überall“. Schubert gab seiner Vertonung den Titel „Der Wanderer“, da dieses Bild für viele seiner Werke, z. B. „Die schöne Müllerin“ oder die „Winterreise“, zentral ist. Als er das Gedicht 1815 in einer neu erschienen Anthologie entdeckte, war er sofort elektrisiert, weil es seinem eigenen Welterleben entsprach. In seiner am 3. Juli 1822 verfassten Traumerzählung schreibt Schubert: „Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend...“<sup>15</sup> Das Gedicht von Schmidt von Lübeck traf aber auch den Nerv der Zeit, die nach dem Scheitern der Freiheitsidee der französischen Revolution in Resignation versank und in die innere Emigration ging (Biedermeier). Der Optimismus der klassischen Zeit eines Beethoven, der für heroische Ideale kämpferisch eintrat, wich dem Leiden an der Gegenwart und der Suche nach der anderen, höheren Welt. Caspar David Friedrichs „Wanderer über dem Nebelmeer“, das 2 Jahre nach Schuberts „Der Wanderer“ entstand, zeigt einen Mann, der auf dem Gipfel des Berges – erhoben über die Niederungen des prosaischen Lebens, sogar über Nebel und Wolken – den Blick in die Unendlichkeit richtet. Der helle, rötlich gefärbte Horizont wirkt wie eine Verheißung. Aber der schroffe Felsen im Vordergrund signalisiert eine unüberbrückbare Barriere. Der Mann ist isoliert und einsam, nicht in eine humane Umwelt integriert. Das Gefühl des Unbehagenseins ist immer schon ein Gegenstand der Literatur gewesen – man denke etwa an Paul Gerhards Kirchenlied „Ich bin ein Gast auf Erden“ von 1667/68 – und häufig auch verbunden mit der Hoffnung auf ein besseres Jenseits oder ein utopisches Paradies in der Zukunft. Das Spezifisch-Romantische bei Caspar David Friedrich und Schmidt von Lübeck ist das Bewusstsein des utopischen Charakters solcher Entwürfe und die Abwendung von einem persönlichen Gott hin zu einer deistischen „Gottheit“, die sich in dem erhabenen Schauspiel der Natur offenbart.

**Franz Schubert:<sup>16</sup> Brief vom 21. September 1824 an seinen Freund Schober:**

»Ungeachtet ich nun seit 5 Monathen gesund bin, so ist meine Heiterkeit doch oft getrübt durch Deine und Kuppels Abwesenheit, und verleihe manchemal sehr elende Tage; in einer dieser trüben Stunden, wo ich besonders das Thatenlose unbedeutende Leben, welches unsere Zeit bezeichnet, sehr schmerzlich fühlte, entwischte mir folgendes Gedicht, welches ich nur darum mittheile, weil ich weiß, daß Du selbst meine Schwächen mit Liebe u. Schonung rügst.«

**Klage an das Volk!**

O Jugend unsrer Zeit, Du bist dahin!  
Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,  
Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet,  
Und nichtsbedeutend all' vorüberzieh'n.

Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt,  
Und nur als Letztes jener Kraft mir bleibt;  
Dann thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,  
Die jedem Großes zu vollbringen wehrt.

Im siechen Alter schleicht das Volk einher,  
Die Thaten seiner Jugend wähnt es Träume,  
Ja spottet thöricht jener gold'nen Reime,  
Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.

Nur Dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt  
Im Bild die Zeit der Kraft u. That zu schildern,  
Um wenigens den großen Schmerz zu mildern,  
Der nimmer mit dem Schicksal sie versöhnt.

**Karikatur "Gesetze des Denker-Clubs"** (zum Luzerner Pressegesetz von 1829):

[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Karikatur\\_Denkerclub.jpg&filetimestamp=20071105191731](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Karikatur_Denkerclub.jpg&filetimestamp=20071105191731)

Im Jahre 1815 entstand das bis heute sehr bekannte Lied "**Die Gedanken sind frei**"

Schuberts Schaffen fällt in die Zeit der Restauration zwischen Wiener Kongress und Vormärz. Die nationale Begeisterung der Befreiungskriege ist der Friedhofsruhe der Metternich-Ära gewichen. Vor allem seit den Karlsbader Beschlüssen (1819), die auf den Mord an Kotzebue reagieren, greifen Spitzelwesen und Zensur immer mehr um sich und unterdrücken jede freie Meinungsäußerung und jede politisch nicht gewünschte Regung. Wie kleinlich die Gängelung ist, muss Schubert wiederholt erfahren.. Im Jahre 1823 wird sein Singspiel "Die Verschworenen" (eine ohnehin schon entschärfte Fassung von Aristophanes' "Lysistrata") von der Zensurbehörde nur freigegeben unter dem Titel "Der häusliche Krieg", der mögliche politische Konnotationen auslöscht und alles ins Private wendet.

<sup>14</sup> [http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/personen/prof\\_uni/kohle/lehrveranst/lehre/archiv\\_lehrveranst/archiv\\_material/ss06/1runge\\_friedrich.pdf](http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/personen/prof_uni/kohle/lehrveranst/lehre/archiv_lehrveranst/archiv_material/ss06/1runge_friedrich.pdf)

<sup>15</sup> Zit. nach: Otto Erich Deutsch (Hrsg.): Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964, 7, S. 158

<sup>16</sup> Zit. nach: Otto Erich Deutsch (Hrsg.). Schubert. Die Dokumente seines Lebens.- Leipzig 1964, Bd. 7, S. 258

Die Emigration nach innen erklärt die Bedeutung, die die intime Gattung "Lied" nun bekommt. Das Lied wendet sich nicht an die große Öffentlichkeit - in öffentlichen Konzerten wurden damals keine Lieder aufgeführt<sup>17</sup> -, sondern an einen mehr privaten Kreis von 'Eingeweihten'. Schubert schreibt seine Lieder nicht für den bisherigen Träger des Musiklebens, den Adel, auch nicht für das einfache Volk (als Hausmusik im Sinne der Zelterschen und Reichardtschen "Lieder im Volkston"), sondern für seinen Freundeskreis, der sich aus Vertretern der von Metternich besonders begünstigten bürgerlichen, intellektuellen Schicht rekrutiert: Malern (Moritz von Schwind), Literaten (Mayerhofer, Bauernfeld, Grillparzer), Schauspielern (Franz von Schober), Sängern (J. M. Vogel, dem ersten Interpreten der Schubertlieder) und gleichgesinnten gebildeten Dilettanten. Sie verstehen die feinen Nuancen der anspruchsvollen Musik und die versteckten Botschaften der Texte. Jede Unterdrückung evoziert den double talk, das metaphorisch verschlüsselte Sprechen. Die Lieder enthalten nicht nur Privates. Ihre Naturbilder und erzählerischen Elemente sind nicht wörtlich zu nehmen im Sinne einer kleinbürgerlichen Schubertrezeption, wo der Lindenbaum als heimeliges Heimatbild genossen und nicht in seiner Funktion als Verlockung zum Suizid verstanden wird. Sie sind vielmehr utopische Bilder einer Gegenwelt bzw. poetische Spiegel einer unbefriedigenden Realität.

### Vertonung:

1. Strophe: Flächenhafte, relativ amorphe, an den Bordun gefesselte Klangmasse, die mit gleichmäßig im Triolenrhythmus pulsierenden, dissonanten Akkorden die diffuse Atmosphäre ("es dampft das Tal") darstellt und bis zum "Brausen" des Meeres anschwillt. Gestalthaft wirken nur die in gleichmäßigem Rhythmus sich erhebenden Dreiklangsfiguren. Dieser daktylische Pavanen-Rhythmus (Halbe-Viertel-Viertel) ist eine augmentierte Form des Rhythmus der 2. Strophe. Er ist bei Schubert häufig ein Todesrhythmus bzw. Schreit- oder Wanderrhythmus<sup>18</sup> (vgl. z. B. „Der Tod und das Mädchen“ oder „Das Wirtshaus“ aus der „Winterreise“). Auffallend ist das Stoppen der Bewegung beim Einsetzen der Gesangsstimme („Ich komme vom Gebirge her“). Das „Ich“ steht hier wie in C. D. Friedrichs Bildern "Der Wanderer über dem Nebelmeer" oder "Der Mönch am Meer" verloren und allein vor seiner Umgebung. Der rezitativische Duktus der Stimme verdeutlicht, dass hier ein einzelner in eine für ihn unverständliche Situation wie aus dem Off hineinspricht.

Von dieser unwirtlichen Realität hebt sich das Ich (Zeile 3) – noch gefangen von der "Sicht" auf dem Berge - nach einer kurzen Modulation zur parallelen Durtonart, die gepaart ist mit einer dynamischen pp-Wendung nach Innen, lichtvoll und schwebend ab. Die Tonrepetitionen wirken hier eher als Lichtpunkte. Die Gesangsstimme ist lyrisch-gesangvoll geführt. Das lyrische Ich ist "still" in sich versunken. Erst beim Begriff „Seufzer“ und der Frage „wo?“ treten wieder Dissonanzen auf, und zwar in dem chromatisch geschärften zweimaligen phrygischen Fragemodus (phrygisches Grundmodell: fis<sup>6</sup> → Gis).

Die 2. Strophe (T. 23-31) löst sich von der bisherigen Peripherie: die Repetitionsfiguren sind verschwunden und weichem einem eher choralmäßigen Satz. Mit dem Kontext verbunden bleibt sie durch den Todes- bzw. Wanderrhythmus und die zweimalige phrygische Wendung (T. 24 und 26). Die Melodie ist streng gefesselt an den Rezitationston gis, nur das Wort "Fremdling" bricht nach oben aus. Der Schluss löst sich aus dem düsteren Moll in die Durtonart. Dass das kein Hoffnungsschimmer sein soll, sondern eine weich-resignierende Haltung ausdrückt, zeigt der anschließende Kurzkommentar des Klaviers, der die Bestätigung der Schlusswendung mit einem schmerzvollen D<sup>v</sup> einleitet.

Danach (T. 32ff.) wendet sich die Musik von der betrüblichen Gegenwart ab und beschwört eine lichtvolle Zukunft. Das Tempo steigert sich, die Klavierbegleitung mit ihren energisch-punktierten Figuren (Juchzer?) drückt Zuversicht aus, die allerdings in T. 38-40 ("nie gekannt") in dem Dur-Mollwechsel und dem pp wieder einen resignativen Beigeschmack erhält.

In T. 41 steigert sich nochmals das Tempo. Zunächst (T. 41-45) verwendet Schubert als Symbol der erhofften 'Eingemeindung' ("meine Freunde") ein Volksmusikmodell mit Bordunbass, (durch Unisonoführung von rechter und linker Hand) verdickte Terzenseligkeit<sup>19</sup> und tänzerischem 6/8-Takt - wie im Freudenthema im Schlusssatz der 9. Sinfonie.



Ab T. 46 verstärken die nachschlagenden Begleitakkorde den ekstatischen Tanzgestus, der sich unter Wiederverwendung des Terzenmotivs ("meine Freunde") immer höher schraubt, dann aber plötzlich in T. 54 in der phrygischen Frageformel (Land, - wo bist du?) in sich zusammenbricht. Für diesen Effekt hat Schubert die Textvorlage verändert. Das kurze Nachspiel (T. 55-58) bestätigt die Resignation mit der Rückkehr zum depressiven Choralgestus der 2. Strophe (T. 29/30), der am Schluss (T. 57) mit dem Nonenvorhalt-Seufzer c'-h - dem Nachklang von T. 55 - eine besonders schmerzliche Note erhält.



Die folgende wörtliche Wiederholung des "Ich wandle still ..." zeigt die Ausweglosigkeit der Situation, das Sich-im Kreis-Drehen der Reflexion. Die Antwort erfolgt - wie beim antiken Orakelspruch - im "Geisterhauch": "Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück". Schubert 'malt' den Geisterhauch nach den traditionellen Regeln der Figurenlehre mit einem in die Tiefe absteigenden (harmonielosen = körperlosen) Unisono. Die unverbindlich klingende Schlusswendung des Klaviers erhält ihre Tiefenbedeutung durch den Bezug zu T. 14-16 - Rückzug ins eigene Innere - und T. 30-31 - "ein Fremdling überall".

Wie das Gedicht ist auch die Vertonung eine Reihung von (oberflächlich betrachtet) wenig zusammenhängenden Teilen. Schubert hat allerdings durch einige Textänderungen die Frage nach dem "Wo" zum zentralen Fokus gemacht und damit den verschiedenen Teilaspekten eine deutliche Funktion in der Gesamtaussage zugewiesen. Gemeinsam mit Beethovens Eroica hat Schuberts Lied, dass die Form aufgrund der immer neu gestalteten Teilabläufe zum komplexen Problem wird. Nichts ist mehr in einer vorgegebenen Ordnung geborgen, sondern muss immer wieder neu formuliert werden.

<sup>17</sup> Arnold Feil: Franz Schubert, Stuttgart 1975, S. 16

<sup>18</sup> Es handelt sich ursprünglich um den Rhythmus eines würdevollen Schreitanzes, der Pavane.

<sup>19</sup> Sie entsteht, wenn Männer und Frauen unisono in Terzen singen. Ein Paradebeispiel für diesen Volksmusikstil ist Schumanns "Aus alten Märchen ..." (Dichterliebe XV).



Nach der eingehenden Interpretation des Liedes lohnt ein Interpretationsvergleich:

Auf der  
**CD "Schubertlieder" (2007) der Gruppe Franui**

gibt es zwei sehr unterschiedliche Adaptionen des Liedes,  
einmal ("Der Wanderer") im Stil einer Osttiroler Bergblaskapelle unter Einschluss von Volksmusikinstrumenten wie Zither, Geigen und ä.,  
zum anderen (I'm a stranger [on the danube]) als schmissig-elegischer Tango.

**Letztere Version gibt es auch auf Youtube:**

<http://www.youtube.com/watch?v=uM2tTeLKWxw>

**Thomas Würdehoff:**<sup>20</sup>

... Franuis Schubert-Interpretationen sind ein Befreiungsschlag. Sie befreien die Lieder des jungen Komponisten aus der fast zweihundertjährigen Gefangenschaft, in der sie von wechselnden Kennern mit unfroher Strenge bewacht wurden.

*Schubertlieder* ist gleichzeitig Uraufführung und Blick zurück. Weiter zurück, als man denkt: Franui reisen nicht nur in die Lebenszeit Schuberts, sie ergründen den Humus, aus denen sich sein Material, seine Phantasien zusammengesetzt haben. Natürlich sind noch die Echos der Heurigenlieder zu hören, man ahnt die wahnwitzigen Violinen, die ihn auf dem Gut des Grafen Esterházy in Zseliz faszinierten. Und dann aber auch das Knarzen der Dielen, das ihm in der Dunkelheit so zusetzte, der ängstliche Blick des Kindes zum Mond, während in der Stube die Uhr schlug.

Franui führen uns in die überfüllten Beisln, in denen er trotz Alkohol, Tabak, Lärm und Schmerzen spielte und spielte und spielte. An Orte, wo Franz Schubert vielleicht schon das scheele Grinsen seiner späten Anverwandten Strawinsky, Schostakowitsch, Weill und Lennon bemerkt hat. Dort, wo man den Blues liebt.

**Andreas Schett**<sup>21</sup>

»Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.« - Mit diesem Satz endet eines der berühmtesten Lieder Franz Schuberts, »Der Wanderer« (D493) aus dem Jahr 1816. »Ich bin ein Fremdling überall«, bekennt einer, der vom Gebirge kommt und jetzt, da er ans Meeresufer gelangt, bricht ein Lied aus ihm heraus.

Bei Schubert begegnen wir auf Schritt und Tritt solchen Fremdlingen. Sie sagen: »Ich wandle still, bin wenig froh«; sie singen Ständchen, Nachtlieder, an den Mond, an die Musik, an die ferne Geliebte; sie singen vom Frühling, vom Abschied, von der Glückseligkeit. Und sie wandern -

»Mein Traum« heißt es: »(...) und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zerteilte mich die Liebe und der Schmerz.«

»... wo du nicht bist ...« - das ist die Weltformel unserer Sehnsucht nach Wanderschaft, zu lesen wie eine Tempoanweisung am Beginn einer Partitur. Die Musiker eignen sich die Schubertsche Musik auf ihre Weise an, das Gerät einer österreichischen Tanzkapelle in der Hand: hohes und tiefes Blech, Holzbläser (»süßes Hölzl«), Volksharfe, Zither und Hackbrett. Dazwischen und darüber Streichinstrumente - als Schmiere. In den besonderen Klangfarben werden die volksmusikalischen Inspirationsquellen des Komponisten Schubert hörbar. Zeitgleich hallt Schuberts Klangwelt in der Gegenwartsmusik wider. Musikalische Erinnerung. - »Der Hut flog mir vom Kopfe, ich wendete mich nicht.«

**Als Einführung in die Thematik des "Wanderers" eignet sich das Youtube-Video mit dem Folksong / Spiritual (ca. 1800):  
Wayfaring Stranger - Selah:**<sup>22</sup>

<http://www.youtube.com/watch?v=0edb9O9wPOY>



I'm just a poor way-far-ing stran-er, a - trav'-ling through this world of woe; and there's no  
sick - ness toil or dang-er in that bright world to which I go. I'm go-ing home to see my  
fath-er; I'm go-ing there no more to roam. I'm just a - go-ing o - ver Jor-dan. I'm just a - go - ing o - ver home.

Die traditionelle pentatonische Melodie, arrangiert im moderneren Soulstil, symbolisiert in dem regelmäßigen Auf und Ab die endlose Wanderbewegung, in der Versetzung in den oberen Tetrachord (ab T. 8) das ersehnte Ziel im Himmel ("home"). Die Bildebene zeigt religiöse Transzendenzbezogenheit, einen einsamen Wanderer, Ewigkeitssymbole (auf dem Berg, über den Wolken, blaue Farbe, Sonnenhorizont, weite Seenlandschaft), Hell-Dunkel-Kontraste (reifes Kornfeld versus abgestorbener Baum). Viele Elemente scheinen aus Bildern von C. D. Friedrich entlehnt.

<sup>20</sup> Booklet der CD "Franui. Schubertlieder, WWE 1CD 20301, 2007

<sup>21</sup> Booklet der CD "Franui. Schubertlieder, WWE 1CD 20301, 2007.

<sup>22</sup> Selah Sue ist eine belgische Songwriterin, die stark vom Soul, Reggae und Funk beeinflusst ist.



## Wagner und Brecht

Die Nachahmungsästhetik beherrschte nicht nur den Barock, sondern wirkte bis tief ins 19. Jahrhundert hinein nach. Damals deutete man den Gedanken, dass die Kunst die Natur nachahme, allerdings um: Der Künstler bildet nicht mehr äußere Dinge ab, sondern schafft nach dem inneren, organischen Prinzip der Natur. Trotz dieser ästhetischen Umorientierung benutzte aber auch der romantische Künstler noch bewusst oder unbewusst die in der langen mimetischen Semantisierungstradition getroffenen Sprachregelungen.

Das Ganze geht zurück auf die Poetik des Aristoteles. Er unterscheidet drei fundamentale Elemente der Tragödie:

- Katharsis,
- Einfühlung und
- Mimesis.

In der Mimesis ahmt der Schauspieler einen bestimmten Charakter so überzeugend nach, dass er mit der Rolle, die er spielt, eins wird. Der Zuschauer erliegt der Suggestion, wird zur Einfühlung, zur Identifikation mit den Gefühlen des Schauspielers und seinen Handlungen gezwungen. Im "Mit-Leiden" der dargestellten Schicksale "reinigt" der Zuschauer "seine Seele" (Katharsis). Da die Helden der Tragödie bestimmte Werte bzw. eine bestimmte Weltanschauung verkörpern, akzeptiert der Zuschauer unbewusst auch diese hinter der Tragödie stehende, als absolut gedachte Weltordnung.

Seit es die Oper gibt, gilt das mimetische Prinzip zunehmend auch für die Musik. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich die Musik zu einer rhetorischen Kunst, zu einer Affektsprache. Durch Nachahmung äußerer oder innerer Vorgänge bildete sie "Vokabeln" aus, die sie als feste "Figuren" katalogisierte und überlieferte. Eine solche musikalische Semantisierung ist besonders suggestiv, weil sie, anders als die Wortsprache, ihre "Zeichen" nach dem Prinzip der Analogie, also sinnfällig und unmittelbar gefühlswirksam bildet. Die Ausgangsanalogie ist meist eine bildlich-räumliche (aufwärts, abwärts, hoch, tief, schnell, langsam) bzw. akustische (laut, leise). Damit sind aber immer auch affektive Konnotationen verbunden. Die Anabasis bedeutet also nicht nur "Aufstieg", sondern auch "Zuversicht," "Sehnsucht" o. ä., die Katabasis nicht nur "Abstieg", sondern auch "Depression", "Trauer" o. ä. Überwiegend affektiv sind die im Bereich Diatonik/Chromatik und Konsonanz/Dissonanz gebildeten Figuren. Diatonische und konsonante Figuren haben meist einen positiven, chromatische und dissonante meist einen negativen Affekt. Die genauen Bedeutungen solcher Figuren entstehen erst durch die Kombination von Figuren und durch den Kontext, die Entschlüsselung verläuft also ähnlich wie bei der Übersetzung eines fremdsprachigen Textes, bei der man sich ja auch die genaue Bedeutung einer Vokabel manchmal von deren Grundbedeutung her aus dem Zusammenhang erschließen muss.

In Wagners Tristanmotiv findet sich folgender Figurenkomplex:

Mit ihm erfasst Wagner wie in einem Brennpunkt die Grundaussage der gesamten Oper. Die Exclamatio ('Ausruf', aufsteigende kleine Sext) mit anschließendem chromatischem Abwärtsgang (passus duriusculus, harter Gang) bedeutet Klage, Leiden, Tod. Die Umkehrung des chromatischen Ganges ist eine Sehnsuchtsgeste (sozusagen eine flehentlich erhobene Hand). Die Suspiratio-Pause lässt diese Geste ins Leere laufen, verdeutlicht die Unerreichbarkeit des Ziels. Die Unstillbarkeit des Liebesverlangens wird auch in der Harmonik greifbar: Auf immer neuen Stufen setzt der Figurenkomplex an, und immer schließt er mit einem Dominantseptakkord, aber dieser findet nie seine Tonika. Durch fortwährende Metamorphose dieser Leitmotive entsteht ein dichter, zusammenhängender, organischer Prozess, bei dem in allen Details der *eine* Kerngedanke mit äußerster Konsequenz verfolgt wird. Dabei verschmilzt in Wagners Gesamtkunstwerk die Musik mit den anderen am Drama beteiligten Elementen (Text, Gebärden, Bühnenbild usw.) zu einem untrennbaren, bruchlosen Ganzen. Die Bündelung führt zu einer bis dahin unvorstellbaren Suggestionskraft. Nietzsche<sup>23</sup> spricht von der "gefährlichen Faszination" des Tristan. Wagner versetzt das Orchester in die "mystische Höhle", trennt durch den Orchestergraben Zuschauerraum und Bühne, "das Reale vom Ideellen", vergrößert die Figuren des Dramas "in übermenschliche Maße". Das "Tableau", wie Wagner es ausdrückt, "zieht sich vom Zuschauer zurück wie im Traum".<sup>24</sup>

Brecht wendet sich als Angehöriger der antiromantischen Generation der Neuen Sachlichkeit gegen die aristotelische Konzeption, vor allem gegen ihre (seiner Meinung nach) hypertrophe Realisierung durch Wagner. Nach Brecht kann der Zuschauer bei einem solchen Theater nur so reagieren: "ja, das habe ich auch schon gefühlt. So bin ich. Das ist nur natürlich. Das wird immer so sein. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. Ich weine mit dem Weinenden, ich lache mit dem Lachenden".<sup>25</sup>

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

"Daran hatte ich nicht gedacht. So sollte es nicht sein. Das ist sehr seltsam ... fast unglaublich. Das muss aufhören! Die Leiden dieses Menschen berühren mich tief, weil es einen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst - nichts ist hier selbstverständlich. Ich lache über den Weinenden und weine über den Lachenden".<sup>26</sup>

Nicht zuletzt waren es die Erfahrungen, die Brecht seit den frühen 20er Jahren mit der meisterlichen Handhabung der Suggestion durch Hitler machen konnte, die ihn zur Entwicklung seines nichtdramatischen, epischen ("erzählenden") Theaters veranlassten. An die Stelle des mimetischen sollte das gestische ("zeigende") Verfahren treten. Der Zuschauer soll nicht in eine Traumwelt entführt, sondern über wahre Sachverhalte aufgeklärt werden, nicht nur genießen und erleben, sondern auch und gerade kritisch beobachten und Schlüsse ziehen. Die *Verschmelzung* der Elemente wird durch deren *Trennung* ersetzt, die Einfühlung durch Verfremdung, die

<sup>23</sup> Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek 1983, S. 179)

<sup>24</sup> Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, Hamburg 1973, S. 185

<sup>25</sup> Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, Hamburg 1973, S. 187

<sup>26</sup> Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, Hamburg 1973, S. 188

organische Entwicklung durch Montage heterogener Bruchstücke (nach Art der damaligen Stummfilme), das Individuell-Charakteristische durch das Sozial-Allgemeine und Typische, das Innere/Psychologische durch das Äußere, das persönliche Schicksal durch die Verhältnisse. Das entspricht seiner damaligen anarchistisch-nihilistischen Weltsicht: Die Verhältnisse sind es, die alles Menschliche verformen und beschmutzen. Der Schauspieler/Sänger verhält sich wie der Zeuge eines Verkehrsunfalls, der das Verhalten der Beteiligten demonstriert: Er schlüpft nicht voll in seine Rolle, wird mit ihr nicht eins, sondern hält (partiell) Distanz zu ihr, "führt sie vor" und macht sie dadurch, dass er ihr gegenüber einen bestimmten Gestus, eine bestimmte Haltung einnimmt, fremd und beurteilbar. Auch die Musik ist, wie die anderen Elemente des Theaters, eigenständig, auch sie fixiert einen Gestus, der einen bestimmten Aspekt der Sache überdeutlich zeigt. Die üblichen musiksprachlichen Regelungen, nach denen die Musik den Text unterstützt, ergänzt, mit ihm eine Symbiose eingeht, werden weitgehend aufgegeben. Es geht nicht darum, den Zuhörer zu überwältigen, sondern ihn zu befremden. Der Desillusionierung und Verfremdung dienen auch viele andere Maßnahmen auf der Bühne. Brecht sagt dazu in einem Gedicht:

... sperrt mir die Bühne nicht ab!  
Zurückgelehnt, werde der Zuschauer  
Der geschäftigen Vorkehrungen gewahr, die für ihn  
Listig getroffen werden, einen zinnernen Mond  
Sieht er herunterschweben, ein Schindeldach  
Wird da hereingetragen, zeigt ihm zuviel nicht  
Aber zeigt etwas! Und lasst ihn gewahren  
Dass ihr nicht zaubert, sondern  
Arbeitet, Freunde.<sup>27</sup>

Ganz in diesem Sinne wird in der Dreigroschenoper auch das Orchester wieder aus dem "Graben" geholt und auf der Bühne sichtbar platziert. Der Schnitt, der durch die Songs in der Handlung entsteht, wird dadurch noch verstärkt, dass das Licht zum Orchester wechselt und auf der Leinwand im Hintergrund der Titel der jeweiligen Nummer erscheint.

Brecht setzte mit solchen Verfahren in theaterspezifischer Weise Gedanken um, die 1916 Sklovsky - von ihm hat er auch wahrscheinlich den Begriff Verfremdung übernommen - und vor diesem 1907 Weills Lehrer **Ferruccio Busoni**<sup>28</sup> geäußert hatte:

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

#### **Viktor Sklovskij (1916)<sup>29</sup>:**

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

<sup>27</sup> Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, Hamburg 1973, S. 207

<sup>28</sup> Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (1907), Hamburg 1973, S. 21

<sup>29</sup> Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977, S. 214f.

Richard Wagner: Tristan und Isolde: Einleitung

Langsam und schmachkend.

Liebesmotiv

Todesmotiv

Seufzermotiv

Sehnsuchtsmotiv

08/15-Version

Richard Wagner

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

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

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

**Bertold Brecht**<sup>30</sup>, "Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur *Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*", in: *Schriften zum Theater*, Frankfurt 1957, Suhrkamp, S. 19ff.: *Das moderne Theater ist das epische Theater. Folgendes Schema zeigt einige Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater\**.

*Dramatische Form des Theaters:*

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

*Epische Form des Theaters:*

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

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

Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente... Solange "Gesamtkunstwerk" bedeutet, das das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste "verschmelzt" werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichmäßig degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozess erfasst den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisierungsversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muss, benebelt, muss aufgegeben werden. Musik, Wort und Bild mussten mehr Selbständigkeit erhalten. Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:

<i>Dramatische Oper</i>	<i>Epische Oper</i>
<i>Die Musik serviert</i>	<i>Die Musik vermittelt</i>
<i>Musik den Text steigernd</i>	<i>den Text auslegend</i>
<i>Musik den Text behauptend</i>	<i>den Text voraussetzend</i>
<i>Musik illustrierend</i>	<i>Stellung nehmend</i>
<i>Musik die psychische Situation malend</i>	<i>das Verhalten gebend</i>

Welche Haltung sollte der Zuschauer einnehmen in den neuen Theatern, wenn ihm die traumbefangene, passive, in das Schicksal ergebene Haltung verwehrt wurde? Er sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen (B. Brecht, zit. nach: Helmut Fahrenbach, *Brecht zur Einführung*, Hamburg 1986, S. 60).

Der Schauspieler muss nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen (darf man eine Speise andern anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zweck benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufigere, profane Redensarten, die ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muss dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuss an der Melodie deutlich verraten. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt usw.). Besonders beim Lied ist es wichtig, dass der Zeigende gezeigt wird'.  
 Bertold Brecht: "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*", in: B. Brecht, *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, Frankfurt 1958, S. 154ff.

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

<sup>30</sup> Zit. nach: Hans Martin Ritter, *Die Lieder der "Hauspostille"*, Stuttgart 1978, S. 218.



**Wagner: Tristan und Isolde, 2. Aufzug, 2. Szene**

So stürben wir, um ungetrennt,  
 ewig einig ohne End';  
 ohn' Erwachen, ohn' Erbangen  
 namenlos in Lieb' umfängen,  
 ganz uns selbst gegeben,  
 der Liebe nur zu leben!

**Brecht/Weill: Dreigroschenoper (Nr. 8), Liebeslied**

Macheath: Und jetzt muss das Gefühl auf seine  
 Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum  
 Berufstier. Setz dich, Polly!

*Musik*

Macheath: Siehst du den Mond über Soho?

Polly: Ich sehe ihn, Lieber. Fühlst du mein Herz  
 schlagen, Geliebter?

Macheath: Ich fühle es, Geliebte.

Polly: Wo du hingehst, da will ich auch hingehen.

Macheath: Und wo du bleibst, da will auch ich sein.

*Beide singen:*

Und gibt's auch kein Schriftstück vom Standesamt  
 Und keine Blume auf dem Altar  
 Und weiß ich auch nicht, woher dein Brautkleid  
 stammt

Und ist keine Myrte im Haar –  
 Der Teller, von welchem du issest dein Brot  
 Schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort!  
 Die Liebe dauert oder dauert nicht  
 An dem oder jenem Ort.

**Paul Hindemith: Boston**

aus: 1922. Suite für Klavier, T. 15ff.



**Franz Schubert: Frühlingstraum,**

T. 40ff. und T. 84ff.



der Blumen im Winter sah?  
 Wann halt ich mein Liebchen im Arm?

**Richard Wagner: Tristan und Isolde**



**2. Akt, 2. Szene (s. o.)**



So star - ben wir um un - ge - trennt,  
 (e - wig ei - nig oh - ne End')



**Kurt Weill: Dreigroschenoper,**

**Nr. 3: Morgenchoral des Peachum (T. 9f.)**



**H** Ver - kauf dei - nen Bru - der, du Schuft,  
**u** Die Melodie stammt - wie die Handlung der Dreigro -  
**g** schenoper - aus John Gays "The Beggars Opera" (1728).  
**o**

**Hirsch: Valse boston "Im Rausch der Nacht"), 1922**

<http://www.youtube.com/watch?v=JivPSRtEMkQ>

Hugo Hirsch: Valse boston 1922



Brechts Text liefert ein gutes Kategoriensystem, um Weills „Liebeslied“ und Wagners „So stürben wir“ zu vergleichen:

<b>Wagner</b> Suggestion Entwicklung / Organismus Gesamtkunstwerk mystische Höhle  Stilhöhe Sinfonieorchester, kunstvolle Motivarbeit organisches Komponieren	<b>Weill</b> Argument Montage Trennung der Elemente, Nummern, desillusionierende Ankündigungen und Bühnenaktionen Verbrechermilieu Tanzcombo, Song, Boston Montage, heterogenes Material
---	--

Konkrete Elemente der Verfremdung und Widersprüche im „Liebeslied“

Wagnerstil in der Begleitung des 1. Teils  Kunstmäßige Gefühlsgesten im 2. Teil Lamentobass Anspielungen auf Wagner und Schubert	„falsche“ Instrumente gesprochener, banal-verlogener Text Boston-Musik zynischer Text Inhalt: banale Äußerlichkeiten
--	--

Eine Schwachstelle in Brechts/Weills System ist die Tatsache, dass sie bei allem Bemühen um Distanzierung und Bewusstmachen Klischees aufgreifen und dem Hörer „Genuss“ bereiten müssen, damit er ihnen überhaupt zuhört. Das wurde sofort von der Unterhaltungsindustrie aufgegriffen. Schon 1930 veröffentlichte Marek Weber ein Tanzpotpourri mit Weill-Songs, darunter ist auch der Boston aus dem „Liebeslied“.

Verfremdung setzt Kenntlichmachung des Verfremdeten voraus. Deshalb ist das Liebeslied auch ein anrührendes Stück, in dem die Sehnsucht nach echter Liebe durchschimmert.

Suggestion muss aufgebaut werden, um zerstört werden zu können.

**Gay / Pepuschs „The Beggar’s Opera“** von 1729 bildete die Vorlage für Brechts Dreigroschenoper. Wie Brecht / Weill gegen Richard Wagner und die Gesellschaft seiner Zeit richtete sich auch John Gays Werk gegen die opera seria und das korrupte Londoner politische System. An die Stelle höfischer Etikette trat ein zwielichtiges Unterweltemilieu, statt hochtrabender pathetischer Gefühlsäußerungen hört man unflätige Flüche, statt der elitären italienischen Opernsprache die englische Volkssprache und statt artifizierlicher Kastraten-Koloraturen simple Songs zum Mitsingen. Verfremdung also auch schon hier. Sie bestand vor allem darin, dass man die frechen Texte volkstümlichen Melodien und populären Opernmelodien von Bononcini, Purcell und Händel unterlegte.

Ein Beispiel ist gleich das Eröffnungslied, in dem der Text „Each Neighbour abuses his brother“ einem braven Generalbasslied unterlegt ist. Dieses Stück hat Weill mit geändertem Text in seiner Dreigroschenoper wörtlich übernommen.

Gay-Pepusch, London 1729

### SONGS in the BEGGAR'S OPERA.

#### A C T I.

AIR I. An old woman cloathed in gray.

Gay:Pepusch: <http://www.youtube.com/watch?v=BrKhW4gkeL0>

Weill: Morgenchoral des Mister Peachum: <http://www.youtube.com/watch?v=DaV5bNXMTcQ>

**George Grosz:**<sup>31</sup> "Statt einer Biographie" (1925):

"Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen! Diese Zeit ist ja auch so idyllisch, so geigenhaft, so geschaffen für gotischen Heiligenkult. für Negerdorfschöne, für rote Kreise, blaue Quadrate oder kosmische Eingebungen: >die Wirklichkeit, ach, sie ist so hässlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen<. Oder seht sie euch an, die an der Zeit leiden - wie sich alles in ihnen verkrampft und wie sie bedrängt werden von ihren gewaltigen Visionen. . . Da wird von Kultur geredet und über Kunst debattiert - oder ist vielleicht der gedeckte Tisch, die schöne Limousine, die Bühne und der bemalte Salon, die Bibliothek oder die Bildergalerie, die sich der reiche Schraubengroßhändler auf Kosten seiner Sklaven leistet - ist das vielleicht keine Kultur? . . . Was hat das aber mit Kunst zu tun? Eben das, dass viele Maler und Schriftsteller, mit einem Wort fast alle die sogenannten >Geistigen<, diese Ordnung immer noch dulden, ohne sich klar dagegen zu entscheiden. Hier, wo es gilt, auszumisten, stehen sie immer noch zynisch beiseite - heute, wo es gilt, gegen all diese schäbigen Eigenschaften, diese Kulturheuchelei und all diese verfluchte Lieblosigkeit vorzugehen. . . Geht in ein Proletariermeeting und seht und hört, wie dort die Leute, Menschen wie du und ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren. - Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht ihr! Aber ihr könnt mitbauen an dieser Organisation. Ihr könnt helfen, wenn ihr euch bemüht, euren künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen der arbeitenden Menschen. Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein -, verzichte auf die heute verlangte Tiefe, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit kabbalistischem Schwindel und intellektueller Metaphysik. . ."

Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 10, 1988, S. 109

gotischer Heiligenkult: Neogotik // Negerdorfschöne: Gauguin u. a. // rote Kreise, blaue Quadrate: Kandinsky u. a. // Ein neuer politischer Kunst- und Kulturbegriff wird geprägt, der sich der Realität stellt.

<sup>31</sup> Quelle: Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 10, S. 109

Richard Wagner: Tristan, 2. Aufzug

*Die sechs 6 genau den sechs 6 des frühern 3 Takts entsprechend.*

So starben wir, um un - ge - trennt, e - wig ei - nig

oh - ne End! ohn' Er - wa - chen, ohn' Er - bangen, na - men - los in Lieb' um - fan - gen, ganz uns selbst ge - ge -

**Bb** Isolde. (wie in sinnender Entrücktheit zu ihm aufblickend)

Tristan. So stürben wir, um un - ge - trennt - ben, der Lie - be nur zu le - ben!

29 **Tristan.** e - wig ei - nig, oh - ne End! ohn' Er - wa - chen, -

**Isolde**

35 **Isolde.** na - men - los in

**Tristan.** ohn' Er - bangen, in

39 Lieb' um - fan - gen, ganz uns selbst ge - ge - Lieb' um fan - gen, ganz uns - ge - ge -

44 ben, der Lie - be nur zu le - ben, der Lie - be nur zu le -

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

Molto tranquillo (♩ = 66)

Macheath (gesprochen) Polly (gesprochen)

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

6 **Macheath** **Polly** **Macheath**

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

12 **Boston - Tempo (♩ = 88)** **Polly und Machearth (gesungen)**

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

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

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

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

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

42 an dem o - der je - nem Ort.



hier schon weitgehend vorweggenommen.

Brecht parodiert im Liebeslied der Dreigroschenoper die vielen Liebesduette in romantischen Opern. Gleich in der ersten Frage ("Siehst du den Mond über Soho?") beschwört er mit den beiden Substantiven romantische Naturmystik und moderne Großstadt - der Londoner Stadtteil Soho ist von Bars und Bordellen geprägt - und zugleich die Unvereinbarkeit dieser beiden Welten. Damit ist das Thema klar gesetzt. Der Text karikiert alle romantischen Vorstellungen von Liebe und Ehe. Zunächst wird die Gefühlssphäre noch verschiedentlich angesprochen ("fühlen", "Herz", "Lieber", "Geliebter", "Geliebte"), wenn auch in etwas abgegriffener Form. Die nächste Stufe auf der Abwärtsleiter ist das Zitat des "Wohin du gehst ...", eines bei Trauungsriten verschlissenen Versatzstückes. Dann wird's noch platter: An Stelle abgehobener Gefühle und Innenwelten tritt die (umgangssprachlich-umständliche, "und"-Sätze reihende) Beschreibung einer banalen Mangelwirtschaft. Äußere Requisiten und Institutionen im Umfeld von Trauung und Hochzeit werden angesprochen, und am Schluss steht bei der Frage nach der Dauer der Liebe ein spöttisches Achselzucken. Starke Verfremdungselemente liegen auch außerhalb des Textes selbst. Macheath passt überhaupt nicht in die Rolle des "Liebhabers" im Sinne der Oper, er ist ein Schürzenjäger und notorisch untreu. Polly steht die Rolle der Liebhaberin schon eher an, sie scheint Macheath wirklich zu lieben und ist überhaupt über weite Passagen als "liebes Mädchen" charakterisiert. In seinen Anmerkungen zur Dreigroschenoper sagt Brecht:

"Es wäre absolut wünschenswert, dass Fräulein Polly Peachum vom Zuschauer als tugendhaftes und angenehmes Mädchen empfunden wird" (vgl. Brecht-Jb. 1979, S.37).

Aber ganz eindeutig ist das auch nicht. Im weiteren Verlauf wird diese Rolle abrupt konterkariert. Im epischen Theater gibt es eben keinen "Charakter", keine individuelle und in sich geschlossene Person. Gerade die romantischen Elemente der Stelle sind durch den Kontext schon im Vorhinein desavouiert. Im "Anstatt-daß-Song" (Nr. 4) hat das Ehepaar Peachum, voller Ärger darüber, dass Polly über Nacht weggeblieben und bei Macheath gewesen ist, die Liebesgefühle junger Leute verspottet und dabei höhnisch die ganze Szenerie und die Liebesworte des späteren Liebesliedes vorweggenommen:

"Das ist der Mond über Soho, das ist der verdammte 'Fühlst du mein Herz schlagen'-Text. Das ist das: Wenn du wohin gehst, geh ich auch wohin, Jonny! Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst'.

Im "Hochzeitslied für ärmere Leute" (Nr. 5) wird die Ehe zynisch entlarvt, und auch hier gibt es eine Vorwegnahme des Liebesliedes:

"Als sie drin standen vor dem Standesamt, wusste er nicht, woher ihr Brautkleid stammt..."

Irritierend wirkt auch Nr. 6, wo Polly seltsam zweideutige, revolutionäre Töne anschlägt, auch wenn sie dabei nur "demonstriert", wie das "Abwaschmädchen aus einer Vier-Penny-Kneipe" - des "Zeigens" ist kein Ende - in der Rolle der Seeräuber-Jenny seinen Traum von der Zukunft "gezeigt" hat. (Bei späteren Aufführungen wird dieser Song der Jenny zugeteilt - ein weiterer Beleg für die Nichtfestlegbarkeit und Austauschbarkeit von Personen.) Jedenfalls: Nicht nur der Polizeipräsident Brown ist eine moderne gesplattene Persönlichkeit - etablierter Bürger und Gangster -, auch Polly scheint beide Frauentypen der 20er Jahre in sich zu vereinen, den erotisch-romantischen Typ zwischen Gretchen und Vamp im offenen kurzen Kleid und den nüchtern-sportlichen, knabenhaften Garçonne-Typ mit Jackett, Krawatte und Bubikopf (vgl. das Titelbild der "Berliner Illustrierten Zeitung" vom 13. November 1927).

Den größten distanzierenden Effekt hat aber zweifellos die Ankündigung des Macheath: "Und jetzt muss das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier. Setz dich, Polly!" Die Szene erscheint als bloß "gespielt", als nicht für bare Münze zu nehmen, nicht zuletzt deshalb, weil ihr der "Kanonensong" vorausgeht, in dem sich ebendieser Macheath - größer kann der Schnitt nicht sein - zusammen mit seinem Kumpanen Brown, dem Polizeipräsidenten, in brutaler Weise als imperialistischer und rassistischer Rohling präsentiert hat.

Wagners Text ist durchdrungen von der romantischen Vorstellung des Liebestodes. Weltvergessen der Prosa des "Tages" entrückt, träumt das Liebespaar den Traum von endloser Liebeswonne in der poetischen Welt der "Nacht", des Todes - nur er bringt endgültige Erlösung aus den Widrigkeiten des Lebens. Mit ihrer Alterationsharmonik, den Tremoleffekten, der schwebenden Rhythmik, den ausgreifenden, endlos sich steigernden melodischen Gebärden und Gefühlskurven nimmt die Musik den Zuhörer mit. Ihrer Suggestion kann man sich, lässt man sich einmal auf sie ein, nur einführend hingeben.

Die Musik ist thematisch aus dem Tristanmotiv entwickelt. Entsprechend der inhaltlichen Veränderung werden die einzelnen Figuren modifiziert: Die unsichere kleine Sext der Exclamatio wird zur sicheren Quart, das chromatische Gleiten kommt auf dem dritten Ton zum Stehen, die Chromatik des Sehnsuchtsmotivs wird zur klaren diatonischen Linie aus großen Sekunden, deren letzter Ton jetzt als (vorläufiger) Zielton sich etabliert: Er steht auf betonter Taktzeit, die Suspiratio-Pause ist verschwunden, die Harmonik ist nicht mehr dominantisch offen. Der "erlösende" Tristanschluss ist





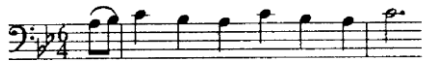
Verfremdend wirkt überhaupt die ganze groteske Szenerie: Die Hochzeit findet im Kreise von Räubern in einem leeren Pferdestall statt. Das Inventar ist durch Raub und Mord zusammengekommen.

Weill spiegelt in der formalen Anlage seiner Musik (opernhaftes Melodram / Schlager) in parodistischer Verzerrung die Konstellation "Accompagnato-Rezitativ / Arie". Im 1. Teil beschwören die Tremoli, die chromatisierte Harmonik mit dem chromatisch absinkenden Lamentobass in den Celli, die schwebenden Melodiegesten und der offene dominantische Schluss die Atmosphäre von Wagners Tristan. Verfremdet wird diese durch die Instrumentation: Klavier bzw. Harmonium spielen die Tremoli, gestopfte Trompete und Saxophon im Wechsel die Melodie (Wagner gerät so in die Nähe des Blues). Ernüchternd wirkt, dass nicht gesungen, sondern gesprochen wird.

Dieser Aura der Kunst tritt nun nach einem harten Schnitt die Welt des proletarischen Schlagers gegenüber. Die Angabe "Boston-Tempo" verweist auf den aus Amerika stammenden Boston, der Anfang der 20er Jahre sehr beliebt war. Er ist ein langsamer, gleitend vorwärts getanzter Walzer. Er ist sentimental und harmonisch reicher als andere Walzertypen, eignet sich also besonders zur "Installierung eines Gefühlstons". Häufig kontrastieren 2/4 oder 4/4-Rhythmen mit den durchlaufenden Dreierhythmen (siehe nebenstehend).

Die Melodie von Weills Boston bewegt sich überwiegend diatonisch und ist auf einen Schlager-Moritat-Ton getrimmt (die Moritat bildet ja den Rahmen für die ganze Dreigroschenoper, ja man könnte diese sogar als eine einzige riesige Moritat verstehen). Die Pausen an den Phrasenenden sind nicht nur schlagerhaft, sie karikieren auch nicht nur die üblichen Fermatendehnungen der Moritat, sondern markieren, entsprechend der leiernden "und"-Reihung des Textes, einen grundsätzlichen Defekt: Bewegung kommt gar nicht richtig auf, selbst die als grundlegendes Stimmungselement fungierende Walzer-Begleitfigur, wie sie der Valse boston von Hirsch zeigt, wird unterbrochen - ein schäbiger Effekt wie bei einer Drehorgel, auf deren Walze einige Stifte fehlen. Und es ist eine höhnische Distanzierung von Wagners "unendlicher" Melodie, deren ausgreifendem Schwung stockender Leerlauf entgegengesetzt wird.

**Morgenchoral des Peachum (Nr. 3, T. 9 f.)**  
(Die Melodie stammt aus Gays „Beggar's Opera“)



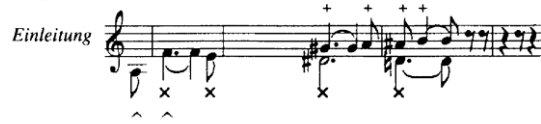
Ver-kauf dei-nen Bru-der, du Schuft

**Liebeslied (Nr. 8)**

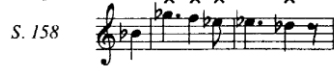


Und gibt es kein Schriftstück vom Standesamt

**Wagner: Tristan und Isolde**

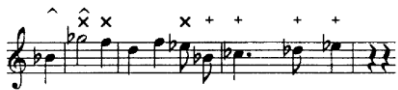


**Wagner**



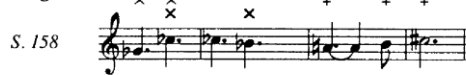
in Lieb' um-fan-gen,

**Weill**



Die Liebe dauert oder dau - ert nicht

**Wagner**



e - wig ei - nig oh - ne End',

Und noch etwas ist bemerkenswert: Der Tonfall am Anfang ist der aus Peachums Morgenchoral.

Das Nüchtern-Geschäftsmäßige der menschlichen Beziehungen wird offenbar. Das Unisono zeigt: Darin sind sich beide einig (nicht in der Liebe).

Für den "Räuber" Macheath gilt: Er hat Polly, die Tochter seines Konkurrenten Peachum nicht aus Liebe, sondern als Siegestrophäe entführt und geheiratet. Er ist also nicht anders als der "Unternehmer" Peachum, der seine Tochter nur deshalb nicht verheiraten will, weil sie in seinem Unternehmen als Animierdame unentbehrlich ist.

Für Polly bedeutet das - Zitat von Brecht: "Die Polly ist etwa in einer Liebesszene mit Macheath nicht nur die Geliebte des Macheath, sondern auch die Tochter des Peachum; und immer nicht nur seine Tochter, sondern auch die Angestellte ihres Vaters. Ihre Beziehungen zum Zuschauer müssen beinhalten ihre Kritik der landläufigen Vorstellungen des Zuschauers über Räuberbräute und Kaufmannstöchter und so fort" (vgl. Csampai: Dreigroschenoper S. 77). Mit dieser Äußerung ergänzt Brecht seine obige Aussage über Polly und rät der Polly-Darstellerin, ihre Rolle - entsprechend dem gestischen Prinzip - zu verfremden.

Brecht beschreibt die Rolle der Musik in der Dreigroschenoper folgendermaßen:

"Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmäßig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit. Sie wurde sozusagen zur Schmutzaufwirblerin, Provokateurin und Denunziantin".<sup>32</sup>

Das ist richtig und falsch zugleich. Zweifellos gibt Weill seiner Musik den Gestus (die Gebärde) der Gefühlseligkeit und komponiert eine vom schäbigen Kontext sich abhebende "schöne" Musik, um durch den Kontrast dem Zuschauer zu verdeutlichen, dass solche schönen Gefühle nur Masken sind, hinter denen sich handfeste Interessen verbergen, aber Weill sieht in seiner Musik mehr als nur eine Gefühlsfolie, von der der nüchterne Text sich um so provozierender abheben kann. Der Widerspruch liegt in vielfältiger Weise schon in der Musik selbst und zwar nicht nur - wie gezeigt - im Kontrast zwischen musikalischer Primärstruktur und Instrumentation oder in der Verquickung von schlagerhaftem Gefühlston und kaufmännisch berechnendem Choralton. Weill geht weiter: Er setzt in seiner Musik zwei verschiedene musikalische Gefühls"gesten", die kunstmäßige und die schlagerhafte, und spricht durch deren scharfe Kontrastierung etwas Gesellschaftliches an - zum Brechtschen Gestus gehört die soziale Dimension immer dazu -: das "Oben" und "Unten". Aber auch die eigentliche Aussage der Dreigroschenoper, dass beides identisch ist - Macheath ist Räuber und Bürger, Polly Bürgermädchen und Räuberbraut - wird musikimmanent ungewöhnlich differenziert umgesetzt. Weill entlarvt die bürgerliche Ideologie, indem er die beiden heterogenen Sphären (Wagner und Boston) nicht -wie in einer Collage - beziehungslos nebeneinanderstellen lässt, sondern vielfältig ineinanderarbeitet und einander angleicht: Der Lamentobass von T. 1 - 6 findet sich wieder in T. 32 - 35. Überhaupt weist die an manchen Stellen sehr komplizierte Harmonik des Boston, auf den Wagner-Teil zurück. Es gibt auch motivische Anspielungen (siehe unten).

Der "zärtliche" Höhepunkt der Melodie - fast ein Wagner-Zitat - trifft (im Sinne der Brechtschen Trennung der Elemente) mit dem zynischen Tiefpunkt des Textes zusammen: "Die Liebe dauert oder dauert nicht". Aber Weill genügt eine solche pauschale Rollenzuweisung für seine Musik nicht. Während der Text sich kontradiktorisch zum Wagnerschen Text ("ewig einig ohne End") verhält, webt die Musik in den Schlager Tristanmuster ein. Mit feinsinniger Ironie ist das "dauert nicht" gestaltet: Es entspricht diastematisch wörtlich dem "ohne End" bei Wagner, übernimmt aber von dem "originalen" Sehnsuchtsmotiv die Suspiratio-Pause und führt das wiederum ad absurdum, weil eigentlich nichts anderes geschieht, als dass das "dauert nicht" wörtlich in Musik übersetzt wird. Der Anzüglichkeiten sind aber noch mehr. Der auffällige Dur-Moll-Wechsel (T. 38) verweist auf das romantische Klavierlied von Schubert, die Schlusswendung scheint sogar - in stockender Verfremdung - ein Schubertlied zu zitieren:

#### Weill



Weill arbeitet also in dieser "Parodie" unter anderem mit dem Prinzip der "Überhöhung".

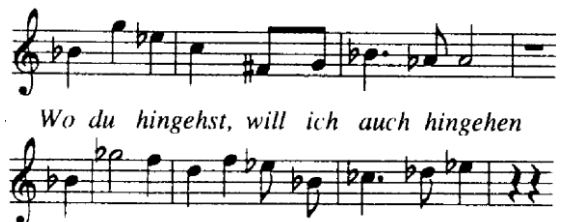
Es würde zu kurz greifen, diese Art der Verfremdung nur in ihrer Funktion als Entlarvung verrotteter Gefühlsromantik und entleerter gesellschaftlicher Konventionen zu verstehen. Ein schematisches Anwenden der Brechtschen Theorie in Form von unentwegtem Aufzeigen von "V-Effekten" und deren ausschließliche Deutung im Sinne politischer und gesellschaftskritischer Funktion bleibt, so wichtig und unverzichtbar sie ist, hinter der Komplexität eines "Kunstwerks" zurück, und ein solches ist Weills Komposition. Man sollte solche Verfremdungsverfahren auch im Sinne der romantischen Ironie (etwa eines Heine) begreifen. Die unsentimentale, ironische Distanz zu Gefühlen, ja

das Lachen über Gefühle, ist auch eine Methode, ihnen nachzugeben. Im vorliegenden Falle handelt es sich um eine Gratwanderung, bei der es sehr von der Interpretation durch die Schauspieler und Musiker abhängt, ob man den zweiten Teil dieses Liebesduetts eher als zuckersüße Parodie rezipiert oder darin auch einen echten menschlichen Unterton von Zärtlichkeit, von Sehnsucht nach romantischer Liebe vernimmt. Für letzteres könnte auch sprechen, dass die zentrale Stelle "Die Liebe dauert oder dauert nicht an dem oder jenem Ort" bei ihrem nochmaligen Auftreten in Nr. 11a in der kargen Begleitung (Gitarre mit einfachen gebrochenen Dreiklängen der Hauptstufen) nach Art der gefrorenen Gefühlsgesten im Walzer von Strawinskys Petruschka aller Romantik entkleidet wird und zwar deshalb, weil dort Macheath Polly endgültig verlässt.

Boris Sindermann vergleicht die Verquickung von Ironie und Ernst mit dem Eisensteinschen Begriff der Vertikalmontage und konstatiert: "Die Dreigroschenoper ist nicht nur die nüchternste Verspottung der zwanziger Jahre, sondern auch das gefühlvollste und innigste Werk jener Zeit".<sup>33</sup> Das Verhältnis von mimetischem und gestischem Prinzip ist also komplexer, als es nach der provokant-pointierten Theorie scheinen mag. Das Liebeslied ist eine Montage und gleichzeitig nach dem ästhetischen Prinzip des Zusammenhangs vielfältig verklammert. Weill bürstet die Musik gegen den Strich der üblichen Verschmelzung von Wort und Ton und findet doch zugleich eindringlich suggestive Formulierungen, die den herkömmlichen Verfahren der Semantisierung folgen.

Zwei abschließende Beispiele für solch ambivalente Bedeutungskonstituierung:

- Die stockenden Pausen (s. o.) sind *auch* tristanhafte Sehnsuchtsgesten, das zeigt besonders der "Überbrückungsversuch" in T. 29/30.
- Die Stelle "Die Liebe dauert oder dauert nicht" ist auch eine (im Schubertschen Sinne) textverdeutlichende Mollversion des "Wohin du gehst, will ich auch hingehn" (siehe rechts).



Die Liebe dauert o-der dau - ert nicht

In diesem komplexen ästhetischen Anspruch der Weillschen Musik liegt zweifellos ein wichtiger Dissenspunkt zwischen Weill und Brecht, der ihre gemeinsame Arbeit auf wenige Jahre beschränkte. Die Wendung zum ideologisch fixierten, die Kunst instrumentalisierenden Lehrtheater hat Weill nicht mitvollzogen.

"Es gibt keinen Unterschied zwischen ernster und leichter Musik. Für mich gibt es nur gute oder schlechte Musik." Kurt Weill

<sup>32</sup> Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): Bertold Brecht/Kurt Weill: Die Dreigroschenoper. Texte. Materialien. Kommentare, Reinbek 1983, S. 83

<sup>33</sup> (Zit. nach: Hecht, Werner (Hg.): Brechts "Dreigroschenoper", Frankfurt 1985, S. 91

<p><b>Weill: Die Dreigroschenoper</b></p> <p><b>DAS HOCHZEITSLIED FÜR ÄRMERE LEUTE</b></p> <p>Bill Lawgen und Mary Syer  Wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.  Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!  Als sie drin standen vor dem Standesamt  wusste er nicht, woher ihr Brautkleid stammt  Aber sie wusste seinen Namen nicht genau.  Hoch!</p> <p>Wissen Sie, was Ihre Frau treibt? Nein!  Lassen Sie Ihr Lüstlingsleben sein? Nein!  Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!  Billy Lawgen sagte neulich mir:  Mir genügt ein kleiner Teil von ihr!  Das Schwein. Hoch!</p> <p>MAC: Ist das alles? Kärglich!  MATTHIAS <i>verschluckt sich wieder</i>: Kärglich, das ist das  richtige Wort, meine Herren, kärglich.  MAC: Halt die Fresse!  MATTHIAS: Na, ich meine nur, kein Schwung, kein Feuer und  so was.</p> <p>Polly: Meine Herren, wenn keiner etwas vortragen will, dann  will ich selber eine Kleinigkeit zum besten geben, und  zwar werde ich ein Mädchen nachmachen, das ich einmal  in einer dieser kleinen Vier-Penny-Kneipen in Soho  gesehen habe. Es war das Abwaschmädchen, und Sie  müssen wissen, dass alles über sie lachte und dass sie dann  die Gäste ansprach und zu ihnen solche Dinge sagte, wie  ich sie Ihnen gleich vorsingen werde. So, das ist die kleine  Theke, Sie müssen sie sich verdammt schmutzig  vorstellen, hinter der sie stand morgens und abends. Das ist  der Spüleimer und das ist der Lappen, mit dem sie die  Gläser abwusch. Wo Sie sitzen, saßen die Herren, die über  sie lachten. Sie können auch lachen, dass es genauso ist;  aber wenn Sie nicht können, dann brauchen Sie es nicht.  <i>Sie fängt an, scheinbar die Gläser abzuwaschen und vor  sich hin zu babbeln.</i> Jetzt sagt zum Beispiel einer von  Ihnen, <i>auf Walter deutend</i> Sie: Na, wann kommt denn dein  Schiff, Jena?</p> <p>WALTER: Na, wann kommt denn dein Schiff, Jenny?  Polly: Und ein anderer sagt, zum Beispiel Sie: Wäschst du  immer noch die Gläser auf, du Jenny, die Seeräuberbraut?</p> <p>MATTHIAS: Wäschst du immer noch die Gläser auf, du Jenny,  die Seeräuberbraut?  Polly: So, und jetzt fange ich an.  <i>Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert.  An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter und  auf den Tafeln steht:</i></p> <p><b>DIE SEERÄUBER-JENNY</b></p> <p>1</p> <p>Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen  Und ich mache das Bett für jeden.  Und Sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich schnell  Und sehen Sie meine Lumpen und dies lumpige Hotel  Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden.  Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen  Und man fragt: Was ist das für ein Geschrei?  Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern  Und man sagt: Was lächelt die dabei?  Und ein Schiff mit acht Segeln  Und mit fünfzig Kanonen  Wird liegen am Kai.</p>	<p>2</p> <p>Und man sagt: Geh, wisch deine Gläser, mein Kind  Und man reicht mir den Penny hin.  Und der Penny wird genommen und das Bett wird gemacht.  (Es wird keiner mehr drin schlafen in dieser Nacht)  Und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin.  Denn an diesem Abend wird ein Getös sein am Hafen  Und man fragt: Was ist das für ein Getös?  Und man wird mich stehen sehen hinterm Fenster  Und man sagt: Was lächelt die so böse?  Und das Schiff mit acht Segeln  Und mit fünfzig Kanonen</p> <p>3</p> <p>Meine Herren, da wird wohl ihr Lachen aufhören  Denn die Mauern werden fallen hin  Und die Stadt wird gemacht dem Erdboden gleich  Nur ein lumpiges Hotel wird verschont von jedem Streich  Und man fragt: Wer wohnt Besonderer darin?  Und in dieser Nacht wird ein Geschrei um das Hotel sein  Und man fragt: Warum wird das Hotel verschont?  Und man wird mich sehen treten aus der Tür gen Morgen  Und man sagt: Die hat darin gewohnt?  Und das Schiff mit acht Segeln  Und mit fünfzig Kanonen  Wird beflaggen den Mast.</p> <p>4</p> <p>Und es werden kommen hundert gen Mittag an Land  Und werden in den Schatten treten  Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür  Und legen ihn in Ketten und bringen vor mir  Und fragen: Welchen sollen wir töten?  Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen  Wenn man fragt, wer wohl sterben muss.  Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!  Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!  Und das Schiff mit acht Segeln  Und mit fünfzig Kanonen  Wird verschwinden mit mir.</p> <p>MATTHIAS: Sehr nett, ulkig, was? Wie die das so hinlegt, die  gnädige Frau!  MAC: Was heißt das, nett? Das ist doch nicht nett, du Idiot! Das  ist doch Kunst und nicht nett. Das hast du großartig  gemacht, Polly. Aber vor solchen Dreckhaufen,  entschuldigen Sie, Hochwürden, hat das ja gar keinen  Zweck. <i>Leise zu Polly</i>: Übrigens, ich mag das gar nicht bei  dir, diese Verstellerei, lass das gefälligst in Zukunft.</p>
--	--

**Ballade der Senta in Wagners "Der fliegende Holländer"**

Es geht um die Begegnung mit der Geisterwelt. Das junge Mädchen begegnet ihr nicht direkt, sondern über die Ballade, die ihre Amme Mary ihr immer vorgesungen hat, und über ein an der Wand hängendes Bild des Fliegenden Holländers. Sie singt die Ballade nun selbst und verliert sich so intensiv in der Suggestion, dass sie selbst sich als die ‚Erlöserin‘ sieht.

Wie beim „Fremd bin ich eingezogen“ zu Beginn von Schuberts Winterreise fällt die Melodie wie ein Verhängnis herunter. Viermal wiederholt sich der Vorgang (T. 16-23). Dreimal wiederholt sich auch (T. 24-32) der Riesenseufzer d“–cis“ in der rezitativisch gehaltenen Passage der Singstimme.

Die Senta-Ballade enthält viele traditionelle Gestaltungs- und Ausdrucksfiguren: :

- geisterhaft leere Quinten (z. B.: Geisterruf: hoe!)
- Naturtöne (leere Klänge und Dreiklangbrechungen). In T. 38-45 ist die Melodik rein pentatonisch und wirkt wegen der fehlenden ‚Leittöne‘ besonders schwebend.
- Tremoli (als ‚Zitter‘- und Schreckensfiguren)
- Dissonanzfiguren (z. B. verm. Septakkord als ‚Schmerz‘figur)
- fallende Chromatik (speziell die Lamentofigur im Quartrahmen: d-cis-c-h-b-a in T. 32-35 oder T. 1-8); der Bassgang dieser Stellen ist die phrygische Kadenz g-f-(e)-es-d-
- tonmalerischen Tiratafiguren (schnelle skalische Bewegungen - ‚wie ein Pfeil‘-, die in T. 24 ff. den Sturm, die Wellen und überhaupt die ganze unheimliche Szenerie darstellen. Sie stehen hier im Tritonusrahmen (T. 24/25), der ja immer ‚Teufelszeug‘ anzeigt.
- verschiedene harmonische Plateaus für unterschiedliche Wirklichkeitsebenen: das B-Dur (Mediante<sup>34</sup> nach dem vorhergehenden D-Dur-Klang) als Ebene der Erlösung.

Senta ist durch Ihre Verfallenheit an die Erlösungs-Idee der realen sozialen Umwelt entrückt. Die Enge der Spinnstube und die biedermeierliche Harmlosigkeit des volksliedhaften Spinnerliedes mit seinen Terzenparallelen und Dreiklangstönen passen nicht zu ihr.

**Meyers Konversationslexikon von 1888-1890:**

„Licht- oder Spinnstuben sind Orte einer sehr lebendigen dörflichen Kultur, die darauf abzielte, Arbeit und Leben miteinander zu versöhnen. Die Spinnstube wird abwechselnd auf dem einen oder anderen Hof abgehalten, die Frauen und Mädchen spinnen, die Burschen machen Musik, oder es werden Volkslieder gesungen, Hexen- und Gespenstergeschichten erzählt und allerlei Kurzweil dabei getrieben.“

<sup>34</sup> Medianten sind in der Romantik Mittel der Transzendierung. Ein frühes Beispiel ist in Beethovens 9. Sinfonie die Stelle „und der Cherub steht vor (A-Dur) / Gott (F-Dur). Es ist, als ob ein Vorhang weggezogen und eine neue Dimension sichtbar wird.



**Richard Wagner: der Fliegende Holländer (1843)**

<p>CHOR DER MÄDCHEN Ach! möchtest du, bleicher Seemann, sie sie finden! Betet zum Himmel!</p> <p>SENTA Vor Anker alle sieben Jahr', ein Weib zu frei'n geht er ans Land: — Er freite alle sieben Jahr' ... noch nie ein treues Weib er fand! <i>(mit zunehmender Exaltation)</i> Hui! «Die Anker los!» Johohe! Hojohe! Hui! «Die Segel auf!» Johohe! Hojohe! Hui! «Falsche Lieb'! Falsche Treu'! Auf in See! Ohne Rast! Ohne Ruh'!» <i>(Sie sinkt wie erschöpft zurück. Lange Pause.)</i></p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Ach! wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen? Wo triffst du sie, die bis in den Tod dein bliebe treueigen?</p> <p>SENTA <i>(von plötzlicher Begeisterung hingerissen)</i> Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöset! <i>(mit Kraft)</i> Durch mich sollst du das Heil erreichen! <i>(Erik ist eingetreten.)</i></p> <p>CHOR DER MÄDCHEN <i>(erschrocken aufspringend)</i> Hilf, Himmel! Senta! Senta!</p> <p>MARY Hilf, Himmel! Senta!</p> <p>ERIK Senta! Senta! Willst du mich verderben?</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Helft, Erik, uns! Sie ist von Sinnen!</p>	<p>MARY Ich fühle mir das Blut gerinnen! Abscheulich Bild, du sollst hinaus! Kommt nur der Vater erst nach Haus!</p> <p>ERIK <i>(düster)</i> Der Vater kommt.</p> <p>SENTA <i>(die in ihrer letzten Stellung verblieben und von allem nichts vernommen hatte, wie erwachend und freudig auffahrend)</i> Der Vater kommt!</p> <p>ERIK Vom Felsen sah sein Schiff ich nahn.</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN <i>(voll Freude)</i> Sie sind daheim!</p> <p>MARY <i>(außer sich)</i> Nun seht, zu was das Treiben frommt! Im Hause ist noch nichts getan!</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Auf, eilt hinaus! MARY <i>(die Mädchen zurückhaltend)</i> Halt! Halt! Ihr bleibet fein im Haus! Das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen; in Küch' und Keller säumet nicht! Lasst euch nur von der Neugier plagen! Vor allem geht an eure Pflicht!</p> <p>CHOR DER MÄDCHEN Ach! wie viel hab' ich ihn zu fragen! Ich halte mich vor Neugier nicht! Schon gut! Sobald nur aufgetragen, hält hier uns länger keine Pflicht. <i>(Mary hat die Mädchen hinausgetrieben und ist ihnen gefolgt.)</i></p>
---	---

**№ 4. Lied, Scene, Ballade u. Chor.**

*(Ein großes Zimmer im Hause Dalands; an den Wänden Bilder von Seegegenständen, Karten u.s.w. An der Hinterwand das Bildnis eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und in schwarzer spanischer Tracht. Mary und die Mädchen sitzen um den Kamin herum und spinnen; Senta, in einem Großvaterstuhle zurückgelehnt, ist in träumerisches Anschauen des Bildnisses an der Hinterwand versunken.)*

Allegretto moderato. ♩ = 66.

16  
mun - ter, mun - ter dreh' dich um!  
mun - ter, mun - ter dreh' dich um!

20  
Spin - ne, spin - ne tau - send Fäd - - - - chen,  
Spin - ne, spin - ne tau - send Fäd - - - - chen,

12 **Chor der Mädchen.**  
Sopran.  
Summ' und brumm' du gu - tes Räd - - - - chen,  
Alt.  
Summ' und brumm' du gu - tes Räd - - - - chen,

24 un poco  
gu - tes Räd - chen, summ' und brumm'! Mein  
gu - - - - tes Räd - chen, summ' und brumm'!  
un poco

**Ballade.**

Allegro non troppo.  $\text{♩} = 63$ .

Viol. Gant. Orch. *molto marcato*  
 Bässe, Fag. u. Tuba.

Pos. Holzblas. *dim.*  
 Str.

**Senta.** (im Großvaterstuhl.)

Jo - ho - hoe! Jo - ho - ho - hoe! Ho - ho - hoe! Jo - hoe! Traft

ihr das Schiff im Meere an, blutrot die Se - - gel,

schwarz der Mast? Auf ho - - hem Bord der blei - che Mann, des

Schif - - fes Herr, wacht oh - ne Rast. Hui!

Wie saust der Wind! - Jo - ho - he! - Jo - ho - he!

Hui! Wie pfeift's im Taul! - Jo - ho - he!

Jo - ho - he! Hui! Wie ein Pfeil fliegt er hin, oh - ne

Ziel, ohne Rast, ohne Ruh!

Più lento.  $\text{♩} = 100$ .  
 Doch kam dem bleichen Manne Er - lösung einstens noch

wer - den, fänd' er ein Weib, das bis in den Tod ge - treu ihm auf Er - den!

Ach! Wann wirst du, bleicher See - mann, es finden? Be - tet zum

**Erinnerungs-Motive:**

- 1-4: Holländermotiv
- 8-9: Motiv der Irrfahrt (Wogenmotiv)
- 38 ff.: Erlösungsmotiv

<http://www.youtube.com/watch?v=AX1kHnZ9wmM>

Kurt Weill: Die Dreigroschenoper:

Nr. 6. SEERÄUBERJENNY

(Polly)

Polly

*Allegretto* (♩ = 92)

5

8

11

15

18

21

*Breit*

27

*Meno mosso* (wie ein langsamer Marsch)

31

35

38

42

45

(frei gesprochen)

„Alle! Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich“

49

*Breit*

Wagner beschreibt in seiner „Mitteilung an meine Freunde“, wie er im Ringen um den neuen Menschen, dem „wahrhaft Weiblichen“ auf die Spur gekommen ist, das die überkommene starre Rollenverteilung von Mann und Frau überwindet: „... das Weib... hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht ... dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefeierte Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersohnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, - sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft.“

In Wagners berühmtem „Ring des Nibelungen“ ist es schließlich diese neue heroisch-liebende Frauengestalt, Brünnhilde, die die alten Götter und selbst den Tod ihres geliebten Mannes Siegfried überwindet und so den neuen Anfang der Menschheit ermöglicht.

<http://www.muslima-aktiv.de/mannufram Medina.htm>

Eine in etwa vergleichbare Funktion hat Polly bzw. die von ihr „gespielte“ Jenny in Weills Dreigroschenoper. Überhaupt lässt sich die „Seeräuberjenny“ als ‚Parodie‘ (im positiven Sinne) der Spinnstubenszene und Sentaballade aus dem „Fliegenden Holländer“ verstehen.

Videos:

Lotte Lenya im Film von 1931

<http://www.youtube.com/watch?v=Ec0cIERjQ5A>

Hildegard Knef:

<http://www.youtube.com/watch?v=ur1FUA26ooQ>



Senta und Jenny haben gemeinsam, dass sie sich mit ihrer Situation bzw. Rolle (als eines der vielen Mädchen in der Spinnstube, die ihren ‚häuslichen‘ Pflichten nachgehen, bzw. als Abwaschmädchen in einer billigen Kneipe im Dirnenviertel von London) nicht abfinden: Beide träumen von dem ‚Erlöser‘, der aus den Weiten des Meeres kommt.

Sentas Lebenswelt wird von Wagner durch den Volksliedton und die realistischen Drehfiguren des Orchesters adäquat abgebildet, die Jennys wird von Weill im Stil der vom Jazz angehauchten Tanzmusik der 20er Jahre realitätsgetreu gestaltet.

Allerdings wird der Tanzmusikstil verfremdet in Richtung auf die aktuelle Kunstmusik (Strawinsky, Bartók). An die Stelle der Kadenz treten teilweise längere Klangflächenpassagen, die hin und her geschoben werden. Sekundschärfungen sind die Regel. Am Anfang steht eine c-Moll-Fläche. In T. 6 wird sie abgelöst von der ‚Dominante‘ G, die aber gekoppelt ist mit F. In dieser Doppelfunktion (D + S) hört man die alte Kadenz noch durch. Die Rückung nach es-Moll (gekoppelt mit As) in T. 9 ist allerdings nicht mehr als logischer Kadenzschritt zu hören. In T. 11-14 konstituiert sich aber mit dem Quintsextakkord auf as (als Subdominante von es-Moll) ein deutliches Kadenzierungsgefühl, das dann auch mit der Dominante B und deren Auflösung nach es-Moll (T. 15) bestätigt, zugleich aber wieder in Frage gestellt wird durch das ‚Des‘ im Bass.

Ganz anders verhält es sich in der ‚Traumscene‘ (T. 22-26).

- Hier gibt es nur ‚reine‘ Akkorde und eine klare Kadenzierung: h-Moll mit phrygischer Wendung (e<sup>6</sup>→Fis). Dieses ‚Fis‘ ist allerdings ein terzloser ‚Geister‘-Klang, der ziemlich deutlich auf entsprechende Stellen in Loewes Erlkönig und Wagners Senta-Oper verweist.
- Das Tempo ist ‚breit‘, die Akkorde sind lang, die durch rhythmische Patterns gequantelte Zeit im ersten Teil weicht einem anderen Zeitgefühl. Das piano unterstützt die Vorstellung des Wechsels der Dimension.

Die Spannung zwischen realer Situation und Vision verdeutlicht die Tritonusspannung c-fis (vgl. T. 1, 26, 27).

Sie kommt auch in dem unterschiedlichen Gesangsstil zum Ausdruck. In den Strophen herrscht ein engmelodischer Rezitativstil vor, den Refrain charakterisiert eine ausgreifende melodische Linie. Wichtig ist die Notation in T. 12/13. Die hohlen Notenköpfe verweisen auf den von Schönberg im "Pierrot lunaire" geprägten Stil der ‚Sprechmelodie‘, die nicht gesungen, sondern halb gesprochen werden soll. Auch das bedeutet eine Annäherung an die Realität.

Beim Vergleich verschiedener Interpretationen ist es interessant, wie weit die Interpretinnen hier gehen. Carola Neher (1929) gestaltet die ganze Partie im Sinne der Diseusen (Vortragskünstlerinnen), die in den damals beliebten Melodramen auftraten.

### **Kurt Weill über seine Opernintentionen:**

Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Es will nicht schildern, sondern berichten. Es will seine Handlung nicht mehr nach Spannungsmomenten formen, sondern es will vom Menschen erzählen, von seinen Taten und dem, was ihn dazu treibt. Die Musik im neuen Operntheater verzichtet darauf, die Handlung von innen her aufzupumpen, die Übergänge zu verkitten, die Vorgänge zu untermalen, die Leidenschaften hochzutreiben. Sie geht ihren eigenen, grossen, ruhigen Weg, sie setzt erst an den statistischen Momenten der Handlung ein...

Das Theater der vergangenen Epoche war für Genießer geschrieben. Es wollte seinen Zuschauer kitzeln, erregen, aufpeitschen, umwerfen. Es rückte das Stoffliche in den Vordergrund und verwandte auf die Darstellung eines Stoffes alle Mittel der Bühne vom echten Gras bis zum laufenden Band.(...) Die andere Form des Theaters, die sich heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der in der ruhigen Haltung des denkenden Menschen den Vorgängen folgt und der, da er ja denken will, eine Beanspruchung seiner Genussnerven als Störung empfinden muss. Dieses Theater will zeigen, was der Mensch tut. (...) Dieses Theater ist im stärksten Masse unromantisch. Denn "Romantik" als Kunst schaltet das Denken aus, sie arbeitet mit narkotischen Mitteln, sie zeigt den Menschen nur im Ausnahmezustand, und in ihrer Blütezeit (bei Wagner) verzichtet sie überhaupt auf die Darstellung des Menschen.

Wenn man diese beiden Formen des Theaters auf die Oper anwendet, so zeigt sich, dass der Komponist heute seinem Text gegenüber nicht mehr die Stellung des Genießenden einnehmen darf. In der Oper des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bestand die Aufgabe der Musik darin, Stimmungen zu erzeugen, Situationen zu untermalen und dramatische Akzente zu unterstreichen.

Nur die Oper verharrt noch in ihrer "splendid isolation". Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar außerhalb des großen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden "Oper" und „Theater“ als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. (...) Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet worden, und alles, was man "Tradition der Oper" nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters dieser Gattung. (...)

Was wir machen wollten, war die Urform der Oper. Bei jedem musikalischen Bühnenwerk taucht von neuem die Frage auf. Wie ist Musik, wie ist vor allem Gesang im Theater überhaupt möglich? Diese Frage wurde hier einmal auf die primitivste Art gelöst. Ich hatte eine realistische Handlung, musste also die Musik dagegensetzen, da ich ihr jede Möglichkeit einer realistischen Wirkung abspreche. So wurde also die Handlung unterbrochen, um Musik zu machen, oder sie wurde bewusst zu einem Punkte geführt, wo einfach gesungen werden musste. (...)

Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann.

Wie kommen mit der *Dreigroschenoper* an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.

David Drew (Hg.): Kurt Weill. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a/M 1975 passim

Vgl. auch <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/weillalabamasong.pdf>



## Nationalhymnen

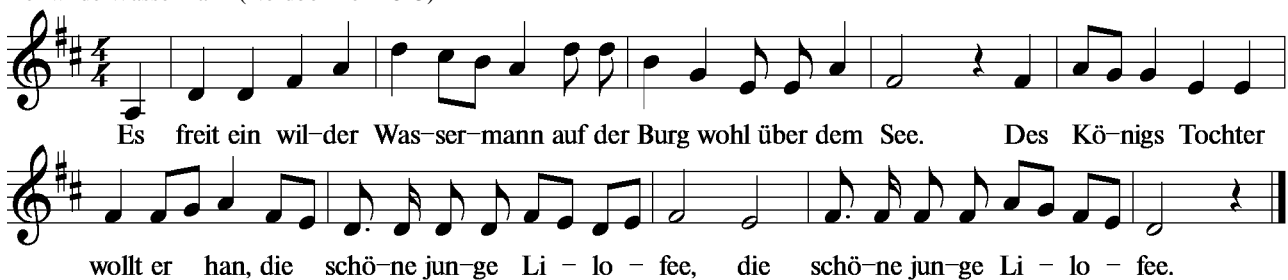
### Arnold Schering:

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 unisono (oder durch Parallelen unterstrichene quasi-unisono) 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

### Die Semantik von Fanfaren-Melodik und skalischer Melodik

Der wilde Wassermann (Nordböhmen 1813)



Es freit ein wil-der Was-ser-mann auf der Burg wohl über dem See. Des Kö-nigs Tochter  
wollt er han, die schö-ne jun-ge Li-lo-fee, die schö-ne jun-ge Li-lo-fee.

Sie hörte drunten Glocken gehn  
im tiefen, tiefen See,  
wollt' Vater und Mutter wiederseh'n,  
die schöne junge Lilofee.

Und als sie vor dem Tore stand  
Auf der Burg wohl über dem See,  
da neigt sich Laub und grünes Gras  
vor der schönen jungen Lilofee.

Und als sie aus der Kirche kam  
von der Burg wohl über dem See,  
da stand der wilde Wassermann  
vor der schönen jungen Lilofee.

"Sprich, willst du hinuntergehn mit mir  
von der Burg wohl über dem See?  
Deine Kindlein unten weinen nach dir,  
du schöne junge Lilofee.

"Und eh ich die Kindlein weinen lass  
im tiefen, tiefen See,  
scheid ich von Laub und grünem Gras,  
ich arme junge Lilofee."

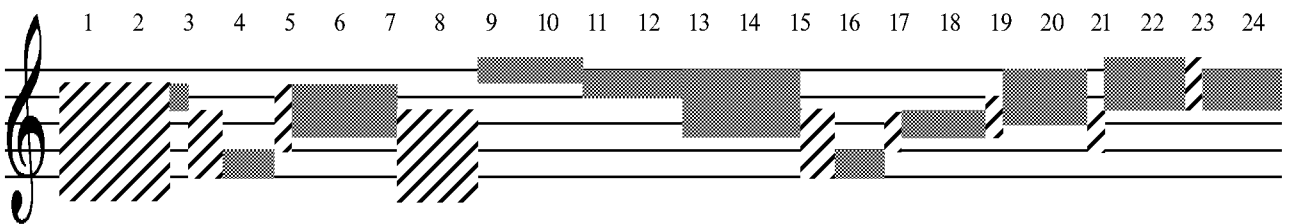
**Amerikanische Nationalhymne**



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?

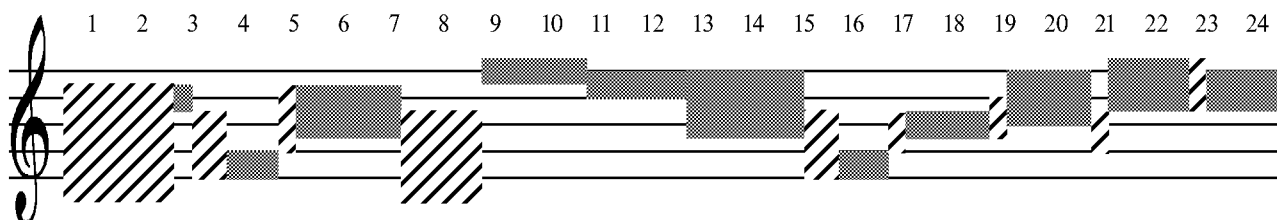
O sagt, könnt ihr sehen im Morgenlicht, was so stolz  
 wir begrüßt in der Abenddämmerung letztem Glänzen?  
 Dessen Streifen und helle Sterne, die beim gefährlichen Kampf  
 über den Wällen, die wir bewachten, so prächtig hinzogen?  
 Und der Raketen grell-roter Glanz, die berstenden Bomben,  
 zeigten uns während der Nacht, dass unsere Flagge noch da war.  
 O sagt, weht das Sternenbanner noch  
 über dem Land der Freien und dem Heim der Tapferen?

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<<sup>35</sup> 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.



<p>To Anacreon in heaven where he sat in full glee,                  A few sons of harmony sent a petition,                  That he their inspirer and patron would be,                  When this answer arrived from the jolly old Grecian:                  Voice, fiddle and flute, no longer be mute,                  I'll lend you my name and inspire you to boot!                  And besides I'll instruct you like me to entwine                  The myrtle of Venus and Bacchus's vine.</p>	<p>Zu Anakreon im Himmel, wo er in voller Heiterkeit saß,                  sandten einige Söhne der Harmonie eine Bitte,                  dass er ihr Anreger und Patron sein solle.                  Vom lustigen alten Griechen kam die Antwort:                  Stimme, Geige und Flöte sollen nicht mehr stumm sein.                  Ich werde Ihnen meinen Namen leihen und Sie anregen zu                  starten! Und außerdem werde ich sie anweisen, dass Sie gern                  mich umschlingen mit der Myrte der Venus und der Weinrebe                  des Bacchus.</p>
--	---

<sup>35</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=iA8pQeY77os>



Die schraffierten Flächen kennzeichnen die akkordmelodisch gefüllten Tonräume, die grauen die skalenmelodisch gefüllten.

#### Folie aus dem Unterricht:

Der 1. Teil der amerikanischen Hymne wird immer von der Mehrzahl der Schüler - allein aufgrund der Notenanalyse und der einstimmigen Realisation - als mächtige Demonstration der (militärischen) Stärke und des Stolzes, der tonräumlich und diastematisch davon ganz 'abgehobene' 2. Teil als gefühlvoll (Geste: Hand aufs Herz) empfunden. Man kann diese Deutung der Gruppe an Einspielungen/Arrangements überprüfen, denen ja auch eine Deutung zugrunde liegt: In der Regel werden die beiden gegensätzlichen Gesten in ähnlicher Weise verstanden und durch Dynamik (starres *f* *orte* vs. *piano* und Schwelldynamik), Instrumentation (Blechbläser vs. Holzbläser bzw. große vs. kleine Besetzung) und Artikulation (*portato*/Stechschritt vs. *legato*) noch verdeutlicht. Der dritte Teil stellt in der Verbindung von Signalquart und Skalenausschnitten eine Art Synthese dar und inszeniert in dem treppenartigen Aufwärtsschreiten suggestiv den Höhepunkt, ein Vorgang, der in Einspielungen oft durch Fermaten und *rit.* noch verstärkt wird. Schaut man nun auf dem Text der Hymne, stellen die Schüler fest, dass er beide Komponenten anspricht, den Aspekt von Macht und Kampf in besonderem Maße, aber auch das Humane, die Idee der Freiheit. Die Melodie passt also genau zu Idee und Funktion des Textes. Was aber überhaupt nicht passt - darauf stoßen Schüler ganz von selbst -, ist, dass die kriegerischsten Passagen des Textes mit dem 'friedlichsten' Teil der Melodie zusammentreffen. Trotzdem zweifeln die Schüler nicht an der Richtigkeit ihrer semantischen Deutung der Melodie und sind dann ganz erleichtert, wenn sie erfahren, dass die Melodie älter ist als der Text und dass der Text nicht zu dieser Melodie, sondern als eigenständiges Gedicht verfasst wurde. Was allerdings auch als Detail gut passt, ist der Höhepunkt auf "free".

Auch die „Wacht am Rhein“ und die französische Hymne sind von der Polarisierung von Dreiklangs/Fanfaren- und Skalen-(etwa Choral-)Melodik gekennzeichnet. In der französischen Hymne herrscht die für ein Revolutionslied passende militärisch straffe Fanfarenmelodik mit punktierter Rhythmik vor, in der englischen Hymne dagegen ein quasi religiöser Choralton (vgl. auch das "We shall overcome").

In dem Volkslied "Es freit ein wilder Wassermann" verkörpern diese beiden Melodietypen den Unterschied zwischen der Wildheit und Macht des Naturgeistes und der Zartheit und Hilflosigkeit der schönen Lilofee (bzw. der gefühlvollen Anteilnahme an ihrem Schicksal).

**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.)

Lebhaft und markiert

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.

**Video:** <http://www.youtube.com/watch?v=zikcHnimsxk>

**Film** „Casablanca“, 1942, Musik-Max Steiner: 1:09 Quodlibet „Die Wacht am Rhein“ / „Marseillaise“

<http://www.youtube.com/watch?v=HM-E2H1ChJM>



Text und Musik der „Wacht am Rhein“ zeigen die fast schon übliche Verbindung von heldischem und gefühlsmäßigem Gestus, von Machtdemonstration und religiöser Weihe („Gott mit uns).

Das Unisono, die Fanfarenmelodik (Dreiklangsbrechungen), das Staccato, die Lautstärke (f, ff) und die marschmäßigen punktierten Rhythmen markieren den heldischen Charakter, die Skalen-Melodik, der choralartige harmonische Satz und das mf den Gefühlston. Sehr raffiniert ist auch die Raumdisposition. Wie in der amerikanischen Hymne steht am Anfang eine Figur des „Sich-Aufreckens“, die den fast den ganzen zur Verfügung stehenden Raum durchmisst. Der ruhige Mittelteil („Lieb Vaterland, magst ruhig sein“) bewegt sich in der Mittellage und ist harmonisch sehr schlicht gehalten. Erst im letzten Teil wird das Stück emotional stark aufgeladen. Der riesige skalische Aufstieg vom g<sup>2</sup> zum absoluten Spitzenton g<sup>4</sup> mündet zunächst in die Medianten E-Dur. Das ist ein romantisches Mittel der „Entrückung“<sup>36</sup>. Die Steigerungsdynamik verstärkt diese Dramaturgie

### Quodlibet aus „Casablanca“

Es braüst ein Ruf wie Don - ner - hall, wie Schwert - ge - klirr und Wo - gen - prall: zum

Rhein, zum Rhein, zum deut - schen Rhein! Wer will des Stro - mes Hü - ter sein? Lieb Va - ter - land, magst

ru - hig sein, lieb Va - ter - land, magst ru - hig sein, fest steht und treu die Wacht, die

Al - lons, en - fants de la pa - tri - e! Le jour de

Wacht am Rhein, fest steht und treu die Wacht, die Wacht am

gloire est ar - ri - vé! Con - tre nous de la ty - ran - ni - e l'é - ten - dard sang - lant est le -

Rhein.

vé, l'é - ten - dard sang - lant est le - vé. En - ten - dez

In der französischen Hymne ist besonders die Mollwendung in T. 16-19 bemerkenswert. Sie korrespondiert mit dem schrecklichen Textinhalt, ist aber auch ein häufiges Ingrediens des Heldischen, zu dem ja das Tragische und das Überwinden von Hindernissen gehören.

**Video:** <http://www.youtube.com/watch?v=werf88C7lkA>

<sup>36</sup> In Beethovens 9. Sinfonie erscheint sie an der Stelle „und der Cherub steht vor ↓Gott“

## Marseillaise (Französische Nationalhymne, Revolutionshymne)

Text und Melodie: Leutnant Claude-Joseph Rouget de Lisle, 1791, unmittelbar nach der Kriegserklärung Frankreichs an Österreich, das die Ausbreitung der Ideen der französischen Revolution verhindern wollte.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 29 measures. The melody is presented on a single treble clef staff. Measure numbers 2 through 29 are indicated above the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

1. Allons, enfants de la patrie!  
 Le jour de gloire est arrivé!  
 Contre nous de la tyrannie  
 l'étendard sanglant est levé,  
 l'étendard sanglant est levé.  
 Entendez vous dans les campagnes  
 mugir ces feroces soldats?  
 Ils viennent jusque dans vos bras  
 égorger vos fils, vos compagnes!  
     Aux armes, citoyens!  
     Formez vos bataillons:  
     Marchons, marchons,  
     qu'un sang impur  
     abreuve nos sillons!
7. Amour sacré de la patrie,  
 Conduis, soutiens nos bras vengeurs!  
 Liberté, liberté chérie.  
 Combats avec tes défenseurs!  
 Combats avec tes défenseurs!  
 Sous nos drapeaux, que la victoire  
 Accoure à tes mâles accents!  
 Que tes ennemis expirants  
 Voient ton triomphe et notre gloire!  
     Aux armes, citoyens, etc.

1. Kommt, Kinder des Vaterlandes,  
 der Tag des Ruhmes ist gekommen!  
 Gegen uns hat sich das blutige Banner  
 der Tyrannei erhoben!
- Hört ihr im Feld  
 die blutgierigen Soldaten brüllen?  
 Sie kommen, um in euren Armen  
 unsere Söhne, unsere Frauen zu erwürgen.  
     Zu den Waffen, Bürger,  
     formt eure Bataillone!  
     Wir wollen marschieren,  
     damit das unreine Blut  
     unsere Fluren tränkt.
7. Heilige Liebe zum Vaterland,  
 führe, stärke unsere Rächerarme!  
 Freiheit, liebe Freiheit,  
 kämpfe mit deinen Verteidigern.
- Komm unter unsere Fahne, damit der Sieg  
 zu deinen mannhaften Tönen eilt,  
 damit deine sterbenden Feinde  
 deinen Triumph und unseren Ruhm sehen.  
     Zu den Waffen, Bürger ...

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

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

Zeit (Sekund.)	Blueshaftes Präludieren	Bombergeräusche	dm	RK
0	05	09		23

Vorb. RK 27 30 36 39 42 45 48 51 54

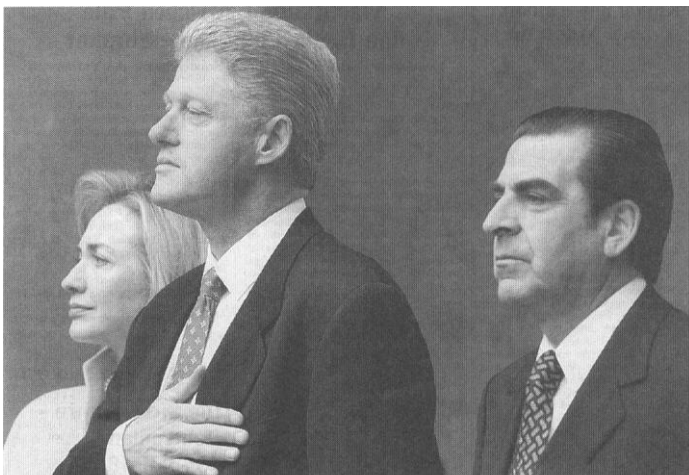
Wah Wah RK 56 1:01 03 6 7 10 13 17 19 22 26 27

Bomber Gitarren Bomben- im Wechsel Geräusche Akkorde Geräusche Vibrato, einschläge glissandi Wah Wah 29 32 33 42 44 58 2:03 06 08 22

Kriegs- git. Bomber 23 25 50 52 55 58 3:05 8 12  
geräusche Bomber gliss. RK

(tremolo) in Geräusche + dm  
Vibr. übergehend Wirbel RK 13 17 26 40 41 43

Geräusche Geräusche Akkorde RK 44 50 51 55 4:0 12



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.

### Woodstock 1969: Jimi Hendrix

[http://www.youtube.com/watch?v=u\\_k-6FLfDkM](http://www.youtube.com/watch?v=u_k-6FLfDkM)

<http://www.youtube.com/watch?v=edeZqCchIYg>

vgl.:

### Video: Mariah Carey:

<http://www.youtube.com/watch?v=Stkup89ArUo>

Genauere Notation:

The musical score is written on a single treble clef staff in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music, each containing various musical notations and performance instructions. The score includes:

- Measures 1-6: Melodic line with a 'feedback' effect indicated by a dotted line and asterisks.
- Measures 7-13: Melodic line with a 'fdbk.' (feedback) instruction.
- Measures 14-18: Melodic line with a 'fdbk.' instruction.
- Measures 19-23: Melodic line with 'wah-wah' and 'fdbk.' instructions.
- Measures 24-27: Melodic line with 'fdbk.' and 'wah' instructions.
- Measures 28-30: Melodic line with a 'Zapfenstreichmelodie, leitete die Sendungen aus Vietnam ein.' instruction.
- Measures 31-34: Melodic line with 'wah-wa' and 'fdbk.' instructions.
- Measures 35-37: Melodic line with 'trem bar' and 'fdbk.' instructions.
- Measures 38-40: Melodic line with 'fdbk.' and 'fdbk. x' instructions.

The score also features various musical techniques such as triplets, tremolos, and specific articulation marks like 'tr' and 'a'. Shaded areas and asterisks are used to denote specific effects or techniques.

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

*Parodie im negativen Sinne:* etwas durch komische Verzerrung und Verfremdung lächerlich machen, verspotten: etwas "Erhabenes" "herunterziehen" (Verletzung des "Stilhöhengesetzes") oder etwas "Niedriges" "überhören" (z.B. einen Werbespot in die Form von Schillers "Glocke" kleiden). *Funktionen bzw. Intentionen:* Spaß, Ulk, Persiflage; Kritik, Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten"

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

#### Mögliche Interpretation des Hendrix-Stückes:

*Einstimmung* der Zuhörer durch Festival- und Rockmusik-Ambiente, Hendrix-Sound etc., Vermittlung eines Wir-Gefühls, Solidarisierung mit dem Idol und seinen politischen Anschauungen

Kritik an der Hymne als Symbol der Gesellschaft und Politik durch *Diskrepanzerzeugung:*

- Kontrastierung der Hymne mit dem andersartigen Kontext (wobei die Kriegsgeräusche im Mittelteil zur Textaussage passen, nicht zum Gefühlston der Melodie) und
- Verfremdung der Hymne

*Verfahren der Verfremdung:*

- Zerstörung der Hymne (Abbrechen, Auslassungen)
- Konfrontation mit Fremdmaterial (Realitätsausschnitte: Kriegsgeräusche - pikanterweise gerade an der Textstelle "And the rocket's red glare, bombs bursting in air" -, Zapfenstreich-Zitat), "Collage"
- Eingriffe in die Struktur (Dehnungen, Variantenbildungen)
- Übertreibung von Merkmalen (gefühlig-weinerlicher Ton: vibrato; Überschreiten ästhetischer Grenzen, Verletzung von Konventionen und Normen, Entstellung der Hymne)
- Distanzierung/Ironisierung: z.B. romantische Gefühlsgesten "einfrieren" durch Entstellung

Alle diese Verfahren dienen dem Aufbrechen von Wahrnehmungsmustern, der Distanzierung/Ironisierung.

Die Kritik erfolgt in künstlerischer Form, d. h.: sie geht über eine bloße inhaltliche (ungeformte) Meinungsäußerung hinaus. Es wird versucht, ästhetisch Wirkung zu erzielen und diese in politisch-gesellschaftliches Bewusstsein zu überführen. Es entsteht damit ein ästhetisches Problem: Wie lassen sich die heterogenen Materialien und Verfahren in einen in sich stimmigen Zusammenhang bringen? Eine Möglichkeit stellt das Verfahren der Intermodulation dar (vgl. Stockhausens Äußerungen zu Collage und Intermodulation im Vorwort zu seinen "Hymnen"): Mit ihm lassen sich kontinuierlich Übergänge schaffen, z. B. zwischen dem musikalischen Element des Vibrato/Glissando, dem Sirenglissando und dem Fluggeräusch absteigender Bomber. Der formale Ablauf selbst ist dabei wohlproportioniert: A (immer stärker attackierter 1. Teil), B (zerfetzter Mittelteil), C (restaurierte Melodie mit einem nochmaligen Geräuscheinbruch, in dem der Mittelteil nachklingt). Selbst motivisch-thematische Zusammenhänge sind dem Stück nicht fremd: Die Quart als charakteristisches Intervall der Hymne und des Zapfenstreich-Zitats beherrscht auch - teils in der verfremdeten Form des Tritonus - die Improvisationsphasen.

#### **Franz Schneider/ Rainer Volk:**

"Vom Wortursprung, dem lateinischen >caricare< = >beladen, belasten, übertreiben<, leiten viele Kunsthistoriker und Sozialwissenschaftler ihre Definition der Karikatur ab... Der Begriff Verfremdung entschlüsselt das Wesen der Karikatur: Karikatur ist gezeichnete Verfremdung der Wirklichkeit. Was heißt Verfremdung? Was will sie, wozu dient sie? Bert Brecht begründete mit dem Verfremdungseffekt (V-Effekt) sein episches Theater. Aber die Kommunikationsstrategie Verfremdung ist keineswegs etwas Theaterspezifisches, sondern dient in allen Künsten für eine >Ent-Selbstverständlichung<. Verfremden heißt, etwas sehr Bekanntes, Selbstverständliches wieder fremd machen, um dadurch ein neues, besseres und kritisches Kennenlernen zu ermöglichen. In Hegels >Phänomenologie des Geistes< heißt es: >Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.< Mit dem V-Effekt kehrt Brecht das klassische Theater um: Der Zuschauer soll nicht mehr nur miterleben, sondern kritisch neben dem Geschehen stehen, denn Brechts (Theater-)Welt ist nicht, wie im klassischen Theater, in Ordnung, sondern muss erst wieder geordnet werden. Zu dieser Ordnungssuche wird der Zuschauer durch die Verfremdung befähigt. Nicht anders in der Karikatur. Auch hier will die Verfremdung bewirken, dass sich der Betrachter fragt: >warum ist das so? Müsste es nicht eigentlich anders sein?< Denn die Verfremdung lässt die Wirklichkeit erkennen, macht Lüge und Wahrheit sichtbar..."

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

#### **E. Rotermond:**

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

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

#### Andere Interpretation:

##### **Interview im amerikanischen Fernsehen mit Jimi Hendrix:**

Hendrix: "Ich hab sie schließlich nur gespielt. Ich bin Amerikaner, also hab ich sie gespielt. Früher in der Schule musste ich sie singen. Es war so eine Art Ausflug in die Vergangenheit." Reporter: "Der Mann war bei der 101. Luftlandtruppe. Wenn sie also ihre bösen Briefe schreiben ..." H.: "...böse Briefe schreiben? Wieso das?" R.: "Ja, wenn man die Nationalhymne auf unorthodoxe Weise spielt, kriegt man Protestbriefe." H.: "Es war nicht unorthodox." R.: "...nicht unorthodox?" H.: "Nein, ich fand's schön. Aber die Geschmäcker sind eben verschieden."

Nach: Jimi Hendrix, Dokumentarfilm, USA 1973. Übs. nach der Sendung in sat 3 (9/95)

*Der Vergleich mit dem oben verlinkten Mariah Carey-Video macht die Aussage von Hendrix verständlicher.*

##### **Hendrix Video (Woodstock):** <http://www.youtube.com/watch?v=edeZqCchYg>

Mimik von Hendrix, Peace-Zeichen, 'Aufschreie' korrespondierend zur Musik, 'Versenkung' im letzten Teil; die Schüler wundern sich meistens über das aufmerksame "Lauschen" der Zuhörer, das anders ist als das Verhalten in heutigen Rockkonzerten. Das spricht für den "Kunstcharakter" des Stückes (s. o.). Hendrix wirkt relaxed und konzentriert: auch das könnte ein Argument gegen die agitatorisch-provokative Interpretation des Stückes sein.

Gitarrentechnik: Rückkopplung, Saiten ziehen (Prebending), Pedal, Hebel



Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967), Auszug: Deutschlandlied

Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967)

**1. ZENTRUM**  
 CH-CHOR einstimmig  
 mit B-Begleitung  
 akkordisch

M ca. 67 (B etwas schneller als CH)  
 III = Zerhackt

Deutschland  
 f

11'46" 52,5 12'27"

Et-nig-keit und Freiheit für das deutsche Va-ter-land, danach laßt uns al-le  
 streben brüderlich mit Herz und Hand!

*dim. poco spacio*  
 gliss.  
 gliss.

42,5 13'23" 32,5 43,2

Ei-nig-keit und Recht und Freiheit sind des Glük-kes Un-terpfand.

B Blüh' im Glanz ze die ses Glük-kes, bli- he deutsches Va-ter-land, blih' im Glanz ze des Glük-kes, bli- he deut-sches Va-ter-land!

pp *gliss.*

M 110

CH Die Fahne hoch, die Rei-hen fest geschlos-sen, S A mar(schirt)

Blüh' im Glanz ze die ses

13'43,2 14'20" 14'20"

**ERSTE TRANSITION**

in den folgenden hohen Tönen immer  
 ganz geringes Aufwärtsstrecke

*dim*  
*dim*

M 80 M 90 M 90

MÄNNER

WÄNNER

38,5 43 45,5 49,1 51,1 58 15'01,3 12

ca. 30,0 38,5 43 45,5 49,1 51,1 58 15'01,3 12

14'20" 15'01,3 06 12

**1. Manipulationen: (Demolierung, Verfremdung, Kombination heterogenen Materials, Diskrepanzerzeugung)**

- Unterbrechung: "Einig-" / Trommelwirbel
- elektronische 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 elektronische 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 in anderen Teilen 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" → Weltbewusstsein

**Karlheinz Stockhausen:**<sup>37</sup>

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

<sup>37</sup> Zusatztext für die Schallplatte "Hymnen" der DGG, August 1968

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.

**Film: Das zerbrochene Lied der Deutschen:**

[http://www.youtube.com/watch?v=VkB1QTjY\\_I](http://www.youtube.com/watch?v=VkB1QTjY_I)

**Gospel: The Reverend Kelsey: I'm A Royal Child (14. 10. 1951, Temple Church of God and Christ, Washington)**

<p>Hear the Lord 'nd say Amen. (Amen.) I wanna call your attention to the second chapter of first Peter and the ninth verse – Amen – in the words of holy Peter:</p> <p><b>But ye are a chosen generation, a royal priesthood, a holy nation, a peculiar people; that ye should shew forth the praises of him who called you from darkness into his marvellous light.</b></p> <p>Amen. (Amen.)</p> <p>And what we hear at night the glorify him We've been adopted into the royal family, called from sining in sin, sanctified, baptized in feel (?)... with the holy Ghost in father, we have a right to glorify God. Amen. (Amen.)</p> <p>It's just wonderful what the Lord has done for us. Amen. Hallelujah. And since he saved us We've been adopted into the royal family.</p> <p>I'm a royal Child! I'm a royal Child! Royal Child! Royal Child!</p> <p>(I) would not be a liar, (I'll) tell you the reason why. That my Lord has called me, Wouldn't be ready to die.</p> <p>I'm a royal Child! Royal Child! Royal Child! Royal Child!</p> <p>(I) would not be a sinner, (I'll) tell you the reason why, That my Lord has called me, Wouldn't be ready to die.</p> <p>Royal Child! Royal Child! Royal Child! Royal Child! Royal Child! Royal Child!</p> <p>(I) would not be a liar, (I'll) tell you the reason why, That my Lord has called me, Wouldn't be ready to die.</p> <p>Royal Child! Royal Child! Royal Child! Royal Child!</p>	<p>Hört den Herrn und sagt Amen. (Amen.) Ich möchte eure Aufmerksamkeit lenken auf das 2. Kapitel des 1. Petrusbriefes, Vers 9 (Amen) in den Worten des heiligen Petrus:</p> <p><b>Ihr aber seid ein auserwähltes Geschlecht, eine königliche Priesterschaft, ein heiliger Stamm, ein Volk, das sein besonderes Eigentum wurde, damit ihr die großen Taten dessen verkündet, der euch aus der Finsternis in sein wunderbares Licht gerufen hat.</b></p> <p>Amen. (Amen.)</p> <p>Und was wir heute Abend hören, gepriesen sei Gott, Wir sind in seine Königsfamilie aufgenommen worden, wir wurden aus der Sünde gerufen , geheiligt, getauft ... mit dem Heiligen Geist im Vater. Wir haben Grund, Gott zu preisen. Amen. (Amen.)</p> <p>Es ist wunderbar, was der Herr für uns getan hat. Amen. Halleluja. Und seit er uns gerettet hat, sind wir in seine Königsfamilie aufgenommen worden.</p> <p>Ich bin ein Königskind! ... Ein Königskind! ...</p> <p>Ich bin kein Lügner, ich sage euch auch warum. Der Herr hat mich gerufen, ich bin nicht zum Sterben bestimmt.</p> <p>Ich bin ein Königskind! ... Ein Königskind! ...</p> <p>Ich bin kein Sünder, ich sage euch auch warum. Der Herr hat mich gerufen, ich bin nicht zum Sterben bestimmt.</p> <p>Ein Königskind! .....</p> <p>Ich bin kein Lügner, ich sage auch warum. Der Herr hat mich gerufen, ich bin nicht zum Sterben bestimmt.</p> <p>Ein Königskind! ...</p>
---	---

5 I'm a royal child! I'm a royal child! Royal child!

10 Royal child! Would not be a li-ar, Tell you the rea-son why,

That my Lord has called me, Wouldn't be rea-dy to die. I'm a royal child!

<http://www.youtube.com/watch?v=q9klXnM2lbM>

Reverend Kelsey gehört der 1897 von Charles H. Mason gegründeten „Church Of God In Christ“ (COGIC) an, einer großen schwarzen Pfingstkirche in Amerika.

Die Thematik des 1. Petrusbriefes ist angesichts der Sklaventradition und der Rassendiskriminierung für schwarze Amerikaner von besonderer Bedeutung. Der wiederholte Ruf *I am a royal child* bezieht sich auf Gal 4,7 (Daher bist du nicht mehr Sklave, sondern Sohn; bist du aber Sohn, dann auch Erbe, Erbe durch Gott) und Röm 8,17.

Die afrikanische Tradition der getanzten Kulte mit Call & Response hat sich mit christlichen Inhalten gefüllt. Ekstatisierend wirkt vor allem der rhythmische Bewegungsrausch. Der Reverend (Geistliche) fungiert hier wie der Cult-Leader in einem afrikanischen Ritual.

## Gospel

Gospel heißt „frohe Botschaft“. Gospels sind ursprünglich Evangelienlieder. Sie entstanden in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts als „schwarze“ Gegenbewegung gegen die zunehmende Vereinnahmung der Spirituals durch die Weißen. Sie sind stark von der Pfingstbewegung geprägt, die - entsprechend dem Pfingstbericht der Bibel - in ekstatischen Gottesdiensten das "Reden (bzw. Singen) in Zungen" wiederbelebt. Das kommt den afrikanischen Traditionen der Schwarzen sehr entgegen.

Kennzeichen des Gospels sind:

- ein hoher Anteil perkussiver Elemente (ursprünglich Trommeln, später Schlagzeug)
- Körperpraktiken (Klatschen, Stampfen, Tanzen)
- die off beat-Phrasierung (off beat = weg vom beat, vom Taktschlag/Grundschiag). Während bestimmte Elemente des Stückes (z.B. die Perkussionsinstrumente) den beat markieren, etwa: 1-2-3-4 / 1-2-3-4 usw., überspielen andere diese Grundschiäge, indem sie minimal gegenüber diesen verschoben sind. Auf diese Weise entsteht eine körperlich fühlbare Spannung, die man auch „swing“ nennt.)
- dirty tones (= ‚schmutzige‘ Töne, sie sind höher oder tiefer als die im europäischen 12-Notensystem festgelegten Töne.
- shouts (Rufe, Schreie, ekstatische Gefühlsäußerungen im Zusammenhang mit Tanzbewegungen)
- hot intonation (‚heißer‘ Stimmklang, gepresstes und geräuschnahes Singen als Zeichen des gefühlsmäßigen Engagements)
- Call & Response (Ruf – Gegenruf, Wechselgesang zwischen Vorsänger und refrainartig antwortendem Chor)
- spontanes Musizieren, hoher Anteil von Improvisation (erfinden und gestalten aus dem Augenblick heraus), vor allem beim Solisten, aber auch bei der „Gemeinde“. Die Improvisation ist allerdings keine freie, sondern eine an Muster gebundene, ein bestimmtes Schema immer wieder abwechselnde.

Es findet keine rational-exegetische Auseinandersetzung mit dem Text statt, wie das in Predigten in unserem Kulturraum meist geschieht. Die Botschaft wird vielmehr ‚leibhaftig‘ und emotional erfahrbar gemacht. Das ‚Vorlesen‘ des Bibeltexes ist viel expressiver, als wir es gewohnt sind. Die Gemeinde verharrt dabei nicht ruhig. Man hört kurze spontane Einwüfe, vor allem immer wieder *Amen*. (Bei uns erscheint das Amen – als zustimmender Zuruf der Gemeinde - nur geregelt und gemeinsam.) Zunehmend treten der Text und die ihn kurz kommentierenden Äußerungen - *it's just wonderful, what the Lord has done for us* - zurück und das Ganze verdichtet sich zu dem die Botschaft zusammenfassenden Ruf *I'm a royal child*. Das Sprechen geht ins Singen über: Man hebt ab in die Beschwörung einer ‚paradiesischen‘ Situation des Erlöstseins.

Das Notenbeispiel zeigt den hohen Shout-Ton c''. Ansonsten wird der Text (wie in der Psalmodie) auf dem Ton f' rezitiert, allerdings in mitreißenden Rhythmen. (In diesem schnellen rhythmischen Rezitieren auf einem Ton kann man eine Vorform des Rap sehen.) Das Ganze ist ein Refrain, der immer wiederkehrt.

Die Ekstase wird durch die Rhythmen der Instrumentalbegleitung (Klavier, Posaune, Tambourine) und das Klatschen gesteigert. Geklatscht wird nicht auf den betonten Taktzeiten (beat) – 1 2 3 4 – sondern auf den unbetonten (after beat) – 1 2 3 4 –. Dadurch wird ein Ausgleich von Spannung / Entspannung (betont - unbetont) verhindert und eine dauernde Hochspannung erreicht.

‚Attraktives‘ Anschauungsmaterial zum **Gospelgottesdienst**:

- der Film *Blues Brothers* von 1980 (Video Universal 400059 und DVD) mit einer Parodie auf einen Gospelgottesdienst (16:05 – 23:00) <http://www.youtube.com/watch?v=P1KZKZs-2YM>
- das *Hail Holy Queen* aus dem Film *Sister Act*, 1992 (Unterschied zwischen andächtig-verinnerlichter und extrovertiert-ekstatischer Singweise) <http://www.youtube.com/watch?v=rHASQg8fR0s> Zum Inhalt des Films: [http://de.wikipedia.org/wiki/Blues\\_Brothers](http://de.wikipedia.org/wiki/Blues_Brothers)
- der Film *Say Amen, Somebody* von George T. Nierenberg, 1982 (XE XP 3032DVD, 2001). Track 6, *One Thousand Tricks*, vermittelt eine Vorstellung von der kommunikativen Atmosphäre zwischen Prediger und Gemeinde, Track 8, *His Name Is Jesus*, ein deutliches Bild vom Klatschen zur ekstatischen Musik.



Gk Musik 11/I

Probeklausur

9. 11. 1996

Thema: Analyse und Interpretation von "We shall overcome"

Aufgaben: 1. Trage in den Notentext die motivische Struktur ein.

2. Veranschauliche den Tonhöhenverlauf in dem Raster mit den Kerntönen c' -g' -c''.

3. Beschreibe zusammenfassend die Gliederung (Periodik) der Melodie, ihre motivische Struktur und ihren energetischen Verlauf.

4. Welche Wirkung soll mit dieser Melodie erzielt werden bzw. welche Beziehung hat die Melodie zum Text? (Handelt es sich um ein Protestlied, wie es gelegentlich heißt?)

Arbeitsmaterial: Cassetteneinspielung mit Joan Baez

Zeit: 2 Stunden

Hinweis: In dem Text wird der Traum einer Gesellschaft ohne Rassenschranken zum Ausdruck gebracht. Das Lied entstand in der Bürgerrechtsbewegung, die Anfang der 60er Jahre in Amerika dieses Ziel mit friedlichen Mitteln zu erreichen versuchte.

c' d' e' f' g' a' h' c'' d''

1. We shall over-come, we shall over-come, we shall over-come some day. Oh, deep in my heart I do be-lieve that we shall overcome some day.

c''						
g'						
c'						

- 2. We'll walk hand in hand ... some day.
- 3. We are not afraid . . . today.
- 4. Black and white together ... some day.
- 5. We shall live in peace ... some day.

Joan Baez sang dieses Lied zum erstenmal 1963 auf einer Demonstration der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Auf dieser Veranstaltung sprachen u. a. Martin Luther King und Präsident J. F. Kennedy.  
Text und Melodie: Zilphia Horton / Frank Hamilton / Guy Carawan / Pete Seeger

## Lösungsblatt

I. (Tonika)                      V. (Dominante)

Achsenton

Grundton

c' d' e' f' g' a' h' c'' d''

a -----b                      . a----- b                      a verlängert-----b verlängert                      b1 (augm.)    b1'    b2 (nochmals verlängert)

I. We shall over-come,                      we shall over-come,                      we shall over-come some day.                      Oh, deep in my heart I do be-lieve that we shall overcome some day.

c''

g'

c'

2. We'll walk hand in hand ... some day.
3. We are not afraid . . . today.
4. Black and white together ... some day.
5. We shall live in peace ... some day.

Joan Baez sang dieses Lied zum erstenmal 1963 auf einer Demonstration der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Auf dieser Veranstaltung sprachen u. a. Martin Luther King und Präsident J. F. Kennedy.  
Text und Melodie: Zilphia Horton / Frank Hamilton / Guy Carawan / Pete Seeger

"We shall overcome" ist die moderne Version eines alten Kirchenliedes ("I'll overcome someday") der Schwarzzamerikaner. Während eines Streiks der Schwarzegewerkschaft in Charleston, South Carolina, sangen Arbeiter dieses Lied und brachten es in die Highlander-Folk-School nach Tennessee, wo es 1947 von Zilphia Horton aufgezeichnet wurde. Der Song wurde schließlich zur „inoffiziellen Hymne“ der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre. Heute ist er in der ganzen Welt verbreitet.

Die Idee gewaltlosen Widerstandes ging von Henry David Thoreau aus (1849) und wirkt über Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Nelson Mandela und die Friedensbewegung bis in unsere Zeit. Grundlage für diese Idee sind Jes 53,7-10 (Lied vom Gottesknecht) und Mt 5,39-45 (Jesu Rede auf dem Berg). In dem „We are not afraid“ klingt die biblische Botschaft „Fürchtet euch nicht“ an. Der Liedtext spiegelt die Lage der Schwarzen in den amerikanischen Südstaaten der 50er und frühen 60er Jahren, speziell die Rassendiskriminierung. Trotz seiner Verwendung bei politischen Demonstrationen ist das Lied kein Protestlied im Sinne der Liedermacher, sondern eher ein Spiritual/Gospel. Nicht die aggressive Anklage steht im Vordergrund, sondern der Appell an die Frieden stiftende Kraft der Mitmenschlichkeit. Es fehlt jeglicher Aufruf zu gewaltsamer Aktion und Hass.

Die Melodie spiegelt diese Friedens-Haltung: Die Konturen sind weich. Tonschritte herrschen vor. Die Melodie hängt an der schwebenden Mittelachse ,g' und umschreibt diese zunächst zweimal in einer engen Kurve. Die Wiederholung und der etwas fallende Duktus suggerieren Gelassenheit, aber auch Beharrlichkeit. Ab „deep in my heart“ sinkt die Melodie in drei Abwärtswellen zum Grundton ab. Deutlicher kann man demütiges Vertrauen nicht ausdrücken. Auch das Aufbäumen der Melodie in der Mitte („some day“), wo auf fast spektakuläre Weise die obere Tonraumgrenze (c'') durchbrochen wird, ist nicht aggressiv, denn sie senkt sich sofort in einem langen Melisma wieder zur Mittelachse. Dieser expressive Höhepunkt ist tieferer Ausdruck der Hoffnung (some day). Die Bewegungsgestik der Melodie ist eine akustische Nachbildung der inneren Bewegung.

Wenn man die Melodie wie notiert singt, empfindet man sie als „weiße“ Melodie. Ihr Anfang erinnert an „O du fröhliche“. Die „schwarzen“ Elemente kommen meist erst durch die Art des Vortrages zum Vorschein. Joan Baez (1963, CD "Joan Baez in Concert, Part 2", VMD 2123) singt das Lied eher ‚weiß‘: im Folk-Stil mit Begleitung einer akustischen Gitarre. Die weiche Stimmgebung und das Summen haben eine beruhigende, nach innen gerichtete Wirkung. Das Mitsingen des Publikums signalisiert Identifikation und Zusammengehörigkeit.  
<http://www.youtube.com/watch?v=qilhC0f1o8E>

In der Interpretation der "The Johnny Thomson Singers" (1990, CD "The Best of Gospel", LC7224) werden nur noch einzelne Elemente des Textes und der Melodie benutzt und in freiem, teils improvisierten Gospelstil verarbeitet (call & response, beschwörende Wiederholungen einzelner Worte und Motive, hot intonation, shouts, ekstatische 'Vergegenwärtigung' des ersehnten Zustandes).

Zu den ältesten Liedern der nach Amerika verschleppten und wie Vieh versteigerten Schwarzen gehören die Slave Songs. Mit einem dieser Lieder hat das spätere „We shall overcome“ große Ähnlichkeit:



1. No more auction block for me, no more, no more, no more auction block for me, many thousand gone.
2. No more peck o' corn for me,
3. No more driver's lash for me,
4. No more pint o' salt for me,
5. No more mistress' call for me,
6. No more hundred lash for me,

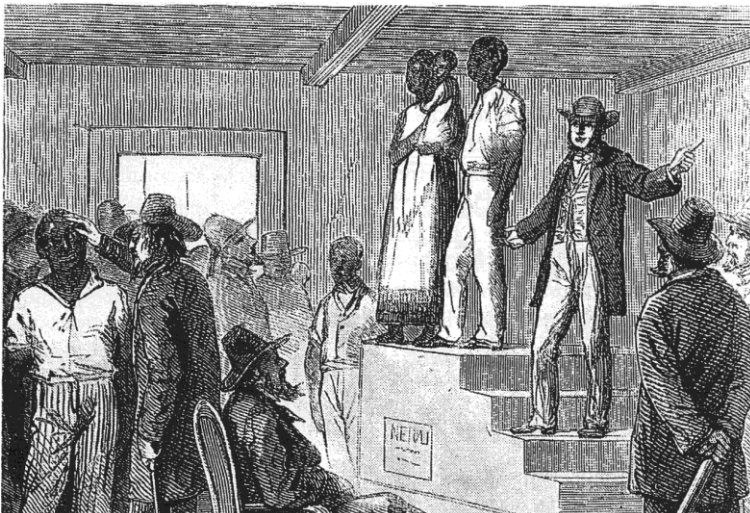
1. Nie mehr ein Versteigerungspodest für mich. Viele tausend sind gegangen.
2. Nie mehr einen Kornnapf für mich. Viele tausend sind gegangen.
3. Nie mehr die Peitsche des Antreibers für mich. Viele tausend sind gegangen.
4. Nie mehr eine Ration Salz für mich. Viele tausend sind gegangen.
5. Nie mehr eine Herrin, die nach mir ruft. Viele tausend sind gegangen.
6. Nie mehr hundert Peitschenhiebe für mich. Viele tausend sind gegangen.

<http://www.youtube.com/watch?v=IYiVKhbOtc>

#### Manfred Sievritts:<sup>38</sup>

"Die wohl am weitesten verbreiteten Gefangenlieder sind die >Slave Songs<, die Lieder amerikanischer Negersklaven, deren Ahnen seit dem beginnenden 16. Jahrhundert gewaltsam aus Afrika verschleppt worden waren und die wie >Haustiere< verkauft wurden. Man brannte den Negern, so wie es bei der Tierhaltung üblich war, mit Brandeisen Zeichen in die Haut, um nach einer mißlungenen Flucht das Eigentum nachweisen zu können. Die weitaus meisten Neger waren Arbeitssklaven, die unter teilweise grauenhaften Bedingungen und drastischen Strafen für kleinsten Vergehen zur Arbeit auf den Feldern oder im Haus gezwungen wurden. Es war seit dem 18. Jahrhundert üblich, dass Neger christlich getauft wurden und ihnen die Religion ihrer Herren anezogen wurde. Die christliche Lehre von einem besseren Leben nach dem Tode war in ihrer hoffnungslosen Lage der oftmals einzige Trost, den sie hatten. Aus diesem Grunde, aber auch, weil die Geschichten aus der Bibel beim Nacherzählen reichlich Gelegenheit boten, Wünsche und Hoffnungen zu verschlüsseln, hatten die meisten >Slave Songs< religiösen Charakter (Negro-Spirituals). Sie zu singen, war ihnen in der Regel ebenso erlaubt, wie Lieder, die die Arbeitsleistung erhöhten (z. B. Plantation Songs). Kaum im Beisein von Weißen dürften Lieder wie das nebenstehende gesungen worden sein, in dem die Forderung nach Abschaffung der Sklaverei zum Ausdruck kommt.

Die Schlußzeile >Many thousand gone< ist mehrdeutig. Sie ist einmal zu verstehen als Hinweis auf die vielen Leidensgenossen, die bereits in der Sklaverei gestorben sind, zum anderen möglicherweise als Andeutung, dass es vielen bereits geglückt ist, in benachbarte Staaten zu fliehen, in denen die Sklaverei bereits abgeschafft war. Aber es ist auch möglich, dass sich der Text auf die von dem amerikanischen Präsidenten Abraham Lincoln 1862 durchgesetzte ‚Emancipation Proclamation‘ bezieht, die den Sklaven der Südstaaten Amerikas die Freiheit verlieh. Negro Spirituals wurden ursprünglich vermutlich einstimmig oder mit einfacher, improvisierter Mehrstimmigkeit gesungen. Der Gesang wird durch Händeklatschen auf den leichten Taktteilen 2 und 4 sowie durch Aufstampfen mit den Füßen auf den Schwerpunkten 1 und 3 begleitet.“



Sklavenverkauf im Süden der USA,  
Stich 19. Jh.

<sup>38</sup> "Politisch Lied, ein garstig Lied?", Wiesbaden 1984, S. 101ff.

**Public Enemy: Fight The Power (1989) Album: Fear Of A Black Planet**

1989 the number another summer (get down)  
Sound of the funky drummer  
Music hittin' your heart cause I know you got soul  
(Brothers and sisters hey)  
Listen if you're missin' y'all  
Swingin' while I'm singin'  
Givin' whatcha gettin'  
Knowin' what I know  
While the Black bands sweatin'  
And the rhythm rhymes rollin'  
Got to give us what we want  
Gotta give us what we need  
Our freedom of speech is freedom or death  
We got to fight the powers that be  
Lemme hear you say  
Fight the power

Chorus

As the rhythm designed to bounce  
What counts is that the rhymes  
Designed to fill your mind  
Now that you've realized the prides arrived  
We got to pump the stuff to make us tough  
from the heart  
It's a start, a work of art  
To revolutionize make a change nothin's strange  
People, people we are the same  
No we're not the same  
Cause we don't know the game  
What we need is awareness, we can't get careless  
You say what is this?  
My beloved lets get down to business  
Mental self defensive fitness  
(Yo) bum rush the show  
You gotta go for what you know  
Make everybody see, in order to fight the powers that be  
Lemme hear you say...  
Fight the Power

Chorus

Elvis was a hero to most  
But he never meant ---- to me you see  
Straight up racist that sucker was  
Simple and plain  
Mother---- him and John Wayne  
Cause I'm Black and I'm proud  
I'm ready and hyped plus I'm amped  
Most of my heroes don't appear on no stamps  
Sample a look back you look and find  
Nothing but rednecks for 400 years if you check  
Don't worry be happy  
Was a number one jam  
Damn if I say it you can slap me right here  
(Get it) lets get this party started right  
Right on, c'mon  
What we got to say  
Power to the people no delay  
To make everybody see  
In order to fight the powers that be  
(Fight the Power)

**Videos:**

Das originale Video<sup>39</sup> darf aus urheberrechtlichen Gründen auf Youtube nicht abgespielt werden.

Es gibt dort aber verschiedene andere Versionen:

Ein Video mit "March on Washington", Aufnahmen von der Bürgerrechtsbewegung 1963 mit Martin Luther King, We shall overcome u. Ä:

[http://www.myvideo.de/watch/2175701/Public\\_Enemy\\_Fight\\_The\\_Power\\_Uncut](http://www.myvideo.de/watch/2175701/Public_Enemy_Fight_The_Power_Uncut)

weitere:

[http://www.dailymotion.com/video/xta4g\\_public-enemy-fight-the-power\\_music](http://www.dailymotion.com/video/xta4g_public-enemy-fight-the-power_music)

<http://www.youtube.com/watch?v=UwhJxRWKSnQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=oJplXM9KiNo>

Video: <http://www.youtube.com/watch?v=Jzon2j4q0pM>

Public Enemy ("Staatsfeind") ist eine in Image und Botschaft militante Hip Hop Band. Sie kämpft gegen Rassismus und ruft zum Aufstand gegen die Mächte (powers that be), die die Dominanz der Weißen stützen.

Der Auftritt der boys aus der Bronx gleicht einem Militärcamp und signalisiert Aufruhr und Kampfbereitschaft.

Im Mittelpunkt stehen die beiden Rapper **Chuck D** und **Flavor Flav** (Markenzeichen des letzteren sind die Sonnenbrille, eine Riesen-Uhr um den Hals und viel zu große Klamotten)

"Fight the Power" erschien zuerst 1989 im Soundtrack des Films "Do The Right Thing":

<http://www.youtube.com/watch?v=TQ4y7GPeFBY&feature=fvst>

Vgl. dazu: [http://de.wikipedia.org/wiki/Do\\_the\\_Right\\_Thing](http://de.wikipedia.org/wiki/Do_the_Right_Thing)

Gospel	Fight the power
rhythmisiertes Sprechen, Sprechgesang (call) mit reagierendem Umfeld (response)	dto.
ekstatische riffs: "I'm a royal child"	dto. "fight the power"
Drive der Instrumentalbegleitung	dto. Drum-Computer, Samplerloops, Schallplatten-Scratching
after beats in der Begleitung (Betonung auf 2 und 4)	dto.: die "2" besonders stark betont
Harmoniewechsel	stehende Fläche: h-Moll, mit minimalmelodischen Wendungen: Trichordtöne e'-d'-h
viele aufpeitschende Wiederholungen	dto., gesampelte Loops

Die Musik dient dem Einhämmern der Parolen, dem Überwältigen. Es fehlt ihr jede Distanz, jeder Widerspruch, jede selbstkritische Reflexion.

Es gibt also kein (musikalisches) 'Argumentieren'/'Reflektieren' (wie bei Beethoven).

Sound und körperliche Präsenz sind wichtiger als melodisch-harmonische Profiliertheit.

**Rap**

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

**HipHop** entstand als Einheit von Rap, Breakdance, DJing und Graffiti.

Ob in Graffiti, Rap, Breakdance oder DJing, überall im HipHop kommen fließende Verläufe vor, die plötzlich unterbrochen werden, sowie die Überlagerung verschiedener bedeutungstragender Elemente.

Die zu Beginn der 80er-Jahre eingeführten Sampler ermöglichten es, sehr kurze Sequenzen aufzunehmen und sehr viele Samples übereinander zu schichten.

**Peter Kemper u. a. (Hrsg.):** "but I like it". Jugendkultur und PopmusikStuttgart 1998, S. 100 ff.

... aus dem Klassenkampf sind kleine, partikularistische Scharmützel zwischen gesellschaftlichen Fraktionen und Minderheiten geworden. Sprache in der Popmusik, insbesondere im Rap, ist Produkt dieser Konflikte.

»Real rap comes from the soul and the mind, from the inner self«, erklärte Chuck D. von Public ENEMY und meinte vor allem das Bewusstsein der schwarzen Minderheit in Amerika, die sich mit Rap in noch nie dagewesener Heftigkeit ins breite öffentliche Bewusstsein des weiß regierten Amerika einschrieb. Aufgrund der medialen Verbreitung von Rap-Musik gefährdeten die Raps auch die Sprachhoheit des weißen Amerika. Ein Merkmal der Sprachgewalt durch die herrschende Klasse ist das Bemühen — so Volosinov —, »dem ideologischen Zeichen einen über den Klassen stehenden, ewigen Charakter zu verleihen, den in ihm stattfindenden Kampf der gesellschaftlichen Wertungen zu unterdrücken oder nach innen zu verlagern, es eindeutig zu machen«. Der schwarze Umgang mit Sprache ist von Anfang an bestrebt, diesen ewigen Charakter zu unterminieren und die Sprache zum Schwingen zu bringen. »Signifying« wird im Wörterbuch mit »Wortgeplänkel« übersetzt. Das schwarze »Signifying« versucht, Sprache aus der Eindeutigkeit der weißen Herrschaft zu reißen und die Wörter in einen neuen Kontext zu werfen, um zu sehen, was dann noch überlebt. Signifying ist Spiel und gleichzeitig Selbstsetzung, die über den Gewinn einer eigenen Sprache Selbstbewußtsein verschafft.

<sup>39</sup> Auf diesem Video dringen sie in Kampfanzügen gewaltsam in ein TV-Studio ein, überwältigen die Angestellten und geben ihre eigenen Tapes auf den Sender.



Schwarze Sprachbeherrschung richtet sich gegen die Sprache der Herrschenden. Public ENEMY erklärten in »Fight the Power« ihre Reime programmatisch zur Arena eines Minderheitenkampfes:

As the rhythm's designed to bounce  
 What count's is that the rhyme's  
 Designed to fall your mind  
 Now that you've realized the pride's arrived  
 We got to pump the stuff to make us tough  
 From the heart  
 It's a star, a work of art  
 To revolutionize, make a change, nothin' strange.

## Analyse:<sup>40</sup>

### Musical structure

"Fight the Power" begins with a vocal sample of civil rights attorney and activist Thomas "TNT" Todd, speechifying in a resonant, agitated voice, "Yet our best trained, best educated, best equipped, best prepared troops refuse to fight. Matter of fact, it's safe to say that they would rather *switch* than fight".<sup>[6]</sup> This 16-second passage is the longest of the numerous samples incorporated to the track.<sup>[6]</sup> It is followed by a brief three-measure section (0:17–0:24) that is carried by the dotted rhythm of a vocal sample repeated six times; the line "pump me up" from Trouble Funk's 1982 song of the same name played backwards indistinctly.<sup>[6]</sup> The rhythmic measure-section also features a melodic line, Branford Marsalis' saxophone playing in triplets that is buried in the mix, eight snare drum hits in the second measure, and vocal exclamations in the third measure.<sup>[6]</sup> One of the exclamations, a nonsemantic "chuck chuck" taken from the 1972 song "Whatcha See Is Whatcha Get" by The Dramatics, serves as a reference to Chuck D.<sup>[6]</sup> The three-measure section crescendos into the following section (0:24–0:44), which leads to the entrance of the rappers and features more complex production.<sup>[9][10]</sup> In the first four seconds of the section, no less than 10 distinct samples are looped into a whole texture, which is then repeated four more times as a meta-loop.<sup>[9]</sup> The whole section contains samples of guitar, synthesizer, bass, including that of James Brown's 1971 recording "Hot Pants", four fragmented vocal samples, including those of Brown's famous grunts in his recordings, and various percussion samples.<sup>[9]</sup> Although it is obscured by the other samples, Clyde Stubblefield's drum break from James Brown's 1970 song "Funky Drummer", one of the most frequently sampled rhythmic breaks in hip hop,<sup>[11]</sup> makes an appearance, with only the break's first two eighth notes in the bass drum and the snare hit in clarity.<sup>[9]</sup> This section has a sharp, funky guitar riff playing over staccato rhythms, as a course voice exhorts the line "Come on, get down".<sup>[10]</sup>

### Lyrical content

The song references musician James Brown with samples of his music and allusions to his lyrics.

The song's lyrics features revolutionary rhetoric calling to fight the "powers that be".<sup>[2]</sup> They are delivered by Chuck D, who raps in a confrontational, unapologetic tone.<sup>[10]</sup> David Stubbs of The Quietus writes that the song "shimmies and seethes with all the controlled, incendiary rage and intent of Public Enemy at their height. It's set in the immediate future tense, a condition of permanently impending insurrection".<sup>[12]</sup>

"Fight the Power" opens with Chuck D roaring "1989!"<sup>[12]</sup> His lyrics declare an African-American perspective in the first verse, as he addresses the "brothers and sisters" who are "swingin' while I'm singin' / Givin' whatcha gettin'".<sup>[10]</sup> He also clarifies his group's platform as a musical artist: "Now that you've realized the pride's arrived / We've got to pump the stuff to make us tough / From the heart / It's a start, a work of art / To revolutionize".<sup>[13]</sup> In addressing race, the lyrics dismiss the liberal notion of racial equality and the dynamic of transcending one's circumstances as it pertains to his group of people: "People, people we are the same' / No, we're not the same / 'Cause we don't know the game".<sup>[10][14]</sup> Chuck D goes on to call from the power structure to "give us what we want/ Gotta give us what we need", and intelligent activism and organization from his African-American community: "What we need is awareness / We can't get careless [...] Let's get down to business / Mental self-defensive fitness".<sup>[10]</sup> In the line, Chuck D references his audience as "my beloved", an allusion to Martin Luther King, Jr.'s vision of the "beloved community".<sup>[13]</sup>

The samples incorporated to "Fight the Power" largely draw from African-American culture, and their original recording artists are mostly important figures in the development of late 20th-century African-American popular music.<sup>[15]</sup> Vocal elements characteristic of this are various exhortations common in African-American music and church services, including the lines "Let me hear you say", "Come on and get down", and "Brothers and sisters", as well as James Brown's grunts and Afrika Bambaataa's electronically processed exclamations, taken from his 1982 song "Planet Rock".<sup>[15]</sup> The samples are reinforced by textual allusions to such music, quoted by Chuck D in his lyrics, including "sound of the funky drummer" (James Brown and Clyde Stubblefield), "I know you got soul" (Bobby Byrd and Eric B. & Rakim), "freedom or death" (Stetsasonic), "people, people" (Brown's "Funky President"), and "I'm black and I'm proud" (Brown's "Say It Loud – I'm Black and I'm Proud").<sup>[15]</sup> The track's title itself invokes the Isley Brothers' song of the same name.<sup>[15]</sup>

### Third verse

The song's third verse contains disparaging lyrics about popular American icons Elvis Presley and John Wayne.<sup>[16]</sup> as Chuck D raps, "Elvis was a hero to most / But he never meant shit to me / Straight up racist, the sucker was / Simple and plain", with Flavor Flav following, "Muthafuck him and John Wayne!".<sup>[17]</sup> The lyrics were shocking and offensive to many listeners upon the single's release.<sup>[17]</sup> Chuck D was inspired to write the lines after hearing proto-rap artist Clarence "Blowfly" Reid's "Blowfly Rapp" (1980), in which Reid engages in a battle of insults with a fictitious Klansman who makes a similarly phrased, racist insult against him and boxer Muhammad Ali.<sup>[17]</sup> The third verse expresses the identification of Presley with racism—either personally or symbolically—and the largely held notion among Blacks that Presley, whose musical and visual performances owed much to African-American sources, unfairly achieved the cultural acknowledgment and commercial success largely denied his black peers in rock and roll.<sup>[16][18]</sup> The line disparaging John Wayne is a reference to his controversial personal views, including racist remarks made in his 1971 interview for Playboy, in which Wayne stated, "I believe in white supremacy until the blacks are educated to a point of responsibility. I don't believe in giving authority and positions of leadership and judgement to irresponsible people."<sup>[16]</sup>

Chuck D clarifies previous remarks in the verse's subsequent lines: "Cause I'm black and I'm proud / I'm ready and hyped, plus I'm amped / Most of my heroes don't appear on no stamps / Sample a look back you look and find / Nothing but rednecks for 400 years if you check".<sup>[10][14]</sup> Laura K. Warrell of Salon interprets the verse as an attack on embodiments of the white American ideal in Presley and Wayne, as well as its discriminative culture.<sup>[10]</sup>

<sup>40</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Fight\\_the\\_Power](http://en.wikipedia.org/wiki/Fight_the_Power):

**Die 3. Generation: Glaub nicht alles (2001)**

**Intro**

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

**1. Strophe**

*a: Erster Sänger:*

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

*b: Zweiter Sänger:*

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

*c: Dritter Sänger:*

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

**Refrain**

*Alle drei:*

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

**2. Strophe**

*a: Erster Sänger:*

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

*b: Zweiter Sänger:*

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

*c: Dritter Sänger:*

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

**Refrain**

**3. Strophe**

*Zweiter Sänger:*

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

*Dritter Sänger:*

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

**Refrain**

Melodie der 1. Strophe

8 Ich sehe so vie-les, was mir ge-fällt. Ich len-ke mei-ne Seh-n-sucht hi-nein in die-se wei-te Welt. Ich  
 8 steh' auf den Tag und ich le-be die Nacht. Vie-les was mich tief be-rührt, mein Herz glück-lich macht.

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

Verglichen mit Public Enemys "Fight the Power" (1989 wirkt "Glaubt nicht alles"(2001) regelrecht 'weichgespült'.

Traditionelle musiksprachliche Muster kommen wieder mehr zum Tragen. Es gibt wieder Kadenzharmonik (z. B.: B-g-Es-B), ein (streckenweise) stärkeres melodisches Profil und wechselnde textbezogene Ausdrucksebenen.

Es geht auch nicht mehr um politische Inhalte, sondern mit der Thematik der dritten Strophe („Wahrheit – Fassade“) um ein Problem, das Jugendliche in der Phase der Selbstfindung stark beschäftigt.

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

**a** wird gesungen, und zwar sehr ausdrucksvoll.

**b** wird in die Musik hineingesprochen, und zwar hektisch. Der Sprecher fällt dem Vor-Sänger ins Wort. Gerade das ausschwingende lyrisch-gefühlige Melisma („glücklich macht“) wird dadurch ‚zerstört‘. An die Stelle der Illusion einer schönen Welt tritt die ‚Realität‘. Es handelt sich um ein schnelles, gereimtes, rhythmisiertes Sprechen im Rapstil. Es greift an und nimmt genau die Gegenposition zum Singen ein.

**c** wird noch schneller im Rapstil gesprochen. Erstaunlich ist, dass dieser ‚reißende Strom‘ der Wortkaskaden von einer ruhigen, ‚romantischen‘ Streichermelodie überwölbt wird. - In der 3. Strophe werden die Streicher durch verhallte Summ-Chorklänge (uh) ersetzt, die die gleiche Funktion haben: Darstellung des Illusionären. - In diesem Kontrast wird der Textsinn (Aufdecken der Scheinhaftigkeit des Schönen, der Doppelgesichtigkeit des Menschen) genau getroffen.

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

Der Refrain, der textlich das Resümee zieht, enthält auch musikalisch beide Haltungen: das melodische Singen und das schnelle, rhythmisierte Rezitieren. Auch alle anderen Elemente sind einbezogen.

Das Intro exponiert beide Haltungen mit harten, desillusionierenden Schlägen auf der einen und gefühligen, stark verhallten Summ-Chorklängen (uh) auf der anderen Seite.

**Hans Werner Henze: El Cimarrón<sup>41</sup> (1969/70).**

Rezital für vier Musiker. Biographie des geflohenen Sklaven Esteban Montejo

Text aus dem Buch von Miguel Barnet übersetzt und für Musik eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger

**Norbert Grote:<sup>42</sup>**

Hans Werner Henzes *El Cimarrón* ist, wie schon *Das Floß der Medusa* (1968), eng verknüpft mit dem langwierigen Prozess seiner Selbstfindung und musikalischer Ausdruck seines unterschiedenen politischen Engagements.

Mit den *Bassariden* (1965) war ein Endpunkt in Sachen bürgerlicher Oper erreicht. Henze lernte Zusammenhänge zu sehen, sich selber in diesen Zusammenhängen. Er versuchte seine Arbeiten in neue Zusammenhänge zu stellen und so zu montieren, dass die Resultate unmissverständlich wurden. Die Wurzeln seines heutigen musikalischen Denkens, das die Loslösung von "elitären und klassizistischen Monologen" fordert, liegen in dieser "Zeit politischer Bewusstwerdung".

Die eigene Arbeit muss von der eigenen Person und der eigenen Vergangenheit abgelöst werden; die eigenen Erfahrungen müssen selber umfunktioniert und "in etwas Neues, etwas Brauchbares" eingebracht werden. Es gilt, sich für viele mitteilend zu machen und so die Trennung zwischen Künstler und Publikum zu verringern ....

Das Stück basiert auf den Lebenserfahrungen Esteban Montejos, des Cimarrón, die der kubanische Schriftsteller und Ethnologe Miguel Barnet verfasste. Hans Magnus Enzensberger verschmolz fünfzehn Episoden zu einem Libretto.

Die Art, wie der Cimarrón konzipiert ist, macht ihn zu etwas, das zwischen Konzert und Theater steht: ein Rezital für einen Vokalsolisten (Bariton und Sprecher), einen Flötisten (mit einem Arsenal von Flöten ausgestattet), einem Gitarristen (dessen Part auch noch durch Bongos und Woodblocks ergänzt wird) und einem Schlagzeuger (mit einem Apparat von mehr als fünfzig Instrumenten). Er erfordert die kreative Zusammenarbeit einer kleinen Gruppe. Neben exakt determinierten Partien stehen solche, in denen musikalische Verläufe mit Hilfe von grafischen Symbolen nur angedeutet sind. So bleiben offene Stellen und theatralische Elemente, die für eine Aufführung vom Ensemble immer neu erfunden und erarbeitet werden müssen. Die Partitur ist stellenweise nur Anregung, nur ein Wegweiser. Oftmals ist nur der Ton vorgegeben: Lautstärke, Phrasierung und Rhythmus sollen von den Spielern erfunden werden. Sie werden so aktiv an der Komposition beteiligt.

Alle Spieler haben nicht nur mehr als ein Instrument zu spielen, sondern sind auch noch durch gelegentliches Singen, Pfeifen, Reden und Schreien beteiligt. Der bisherige Vokalstil wird verlassen, die Singstimme ausdrucksvoller, weniger gesanglich eingesetzt. Von den neuen Möglichkeiten der Vokalproduktion wird extremer Gebrauch gemacht, neue Ausdrucksbereiche werden erschlossen.

Das erste Stück, *Die Welt*, beginnt mit Lauten auf undeterminierten Tonhöhen: der Flötist erzeugt mit einem Violinbogen Geräusche am Rand eines hängenden Beckens; der Gitarrist hält sein Instrument wie eine Gambe und produziert mit einem Bogen verschiedene Töne, während der Schlagzeuger Tempelglocken in Schwingungen versetzt und der Sänger den Vokal „u“ produziert. Dazu zitiert Henze einen Rhythmus aus der Yoruba-Musik (Yoruba ist eine der in Kuba lebendig gebliebenen afrikanischen Religionen). Im weiteren Verlauf zitiert Henze mehrfach Rhythmen und melodische Fragmente und unterstreicht so die direkte Verbindung zur kubanischen Musik.

In *Die Frauen* versucht er einen „Son“ zu schreiben, einen afro-kubanischen Tanz mit Kehrreim aus dem 19. Jahrhundert, der heute noch als kubanische Musik gilt. Auch in der Episode *Der Wald* zitiert Henze an der Stelle „Ich bin viele Jahre im Wald geblieben“ wörtlich einen „Toque“ (rhythmisches Thema aus der Lukumi-Musik), der bei Beschwörungen von Babalú-Ayé, der Göttin der Krankheiten, gespielt wird, damit der Cimarrón die noch vor ihm liegende Zeit im Wald durchstehen kann und nicht wieder eingefangen wird. Die Melodie ist eine Abwandlung afro-kubanischer Intervalle.

Deutliche theatralische Momente der Verfremdung im Brechtschen Sinne zeigt *Die Flucht*. Der Musik wird ihre Abstraktheit genommen, und sie wird an klare, eindeutige Funktionen gebunden. Esteban hält eine Kette in den Händen und berichtet: „Da habe ich einen Stein genommen und ihn mitten in seine Fresse geworfen.“ Augenblicklich lässt er die Kette auf eine Eisenplatte fallen. Gleichzeitig hört man die Maultrommel (Flötist vor Mikrophon), ein Effekt, der hier eine Bedeutung erhält wie die Sterne, die in solchen Situationen immer in Comic Strips zu sehen sind. Der Gitarrist brüllt in ein Megaphon: „Haltet ihn fest!“ In die folgende Schilderung der Flucht mischen sich Trillerpfeifen, Hecheln und Keuchen: Assoziationen von Flucht und Verfolgung. Der Phantasie der Spieler bleibt hier nahezu alles überlassen. Gleich in der zweiten Episode, *Der Cimarrón*, parodiert Henze eine Habanera, wenn von den Tafelfreuden der weißen Reichen die Rede ist, und in *Der schlechte Sieg* erklingt hispano-amerikanische Tanzmusik, zudem werden nordamerikanische Melodiefetzen auf der Mundharmonika zitiert.

Gelangweilter Litaneigesang, das Heulen eines verstimmten Harmoniums und leere barocke Phrasen charakterisieren *Die Pfarrer*. Henzes angestrebte „Identität von Kunst und Leben“ ist im Cimarrón (wie auch im *Floß der Medusa* und in *Voices*) schon angelegt und mündet dort vielleicht auch am konsequentesten zu Ende geführt — in eines seiner exponiertesten Theaterwerke: *Wir erreichen den Fluss* (1974/76).

**Werner Klüppelholz:<sup>43</sup>**

... rein musikalische Kriterien werden diesem Werk nicht gerecht. Er komponiere nur noch, „um dem Sozialismus zu helfen“, sagt Henze schließlich. Er muss sich gefallen lassen, beim Wort genommen zu werden. Was vom „Cimarrón“ hilft dem Sozialismus? Die Musik, die auf Lustgewinn sensibler Ohren angelegt ist? Der Text, der zur Hälfte aus Abschnitten wie „Der Wald“ oder „Die Geister“ besteht, spannend und kurzweilig, ein Bilderbogen, aus dem die soziale Wirklichkeit, auf die der Inhalt des „Cimarrón“ zurückgeht, zugunsten einer Robinsonaden-Atmosphäre verdrängt ist? Die Rezeption, Aldeburgh Festival, Berliner Philharmonie oder jetzt Doppelkassette der DGG, also für die normale E-Musik-Minorität produziert?

Ausdrücklich weist Henze auf die Verbindung des Cimarrón-Inhalts zur heutigen Zeit hin: „Während Esteban in die Freiheit rennt, stellen Kommandos durch Megaphon und Polizeipfeifen eine realistische Verbindung zur heutigen Zeit her.“ — „Ein Telefon auf der Bühne macht noch kein modernes Theaterstück“ (Gottfried Benn). Und wenn dieser Gegenwartsbezug angestrebt ist, der eben bis auf das genannte Beispiel nie sichtbar wird, wieso dann dieses musikalische Pamphlet gegen den Klerus („Die Pfarrer“)? Immerhin scheint dieser doch heute eine der wenigen fortschrittlichen Kräfte in Südamerika zu sein.

Man sollte „El Cimarrón“ von Hans Werner Henze beim Namen nennen: Die leicht exotischen Lebenserinnerungen des Cimarrón nimmt Henze zum Vorwand, leicht exotische Musik zu machen, exotische Instrumente zu gebrauchen wie Trinidad Steel Drum oder ryùteki, kubanische Tänze oder afro-kubanische Rhythmen, wobei das musikalische Material, immerhin handelt es sich ja um Neue Musik, auf der Stelle tritt. Doch die Produktion mancher Komponisten, unter ihnen Henze, ähnelt ohnehin der Modellpolitik von Automobilkonzernen: Das Neue eines neuen Modells liegt in kleinen Schönheitskorrekturen der Karosserie, während der Auspuff

<sup>41</sup> cimarrón bedeutet im lateinamerikanischen Spanisch "entlaufenes Haustier" bzw. "entlaufener Sklave"

<sup>42</sup> Booklet der CD "Hans Werner Henze. I Cimarrón", Koch 314030, 1991

<sup>43</sup> Melos 2/1972, S. 95 f.

seine Giftgase nach wie vor unters Volk dampft.

Im Licht des Sozialismus, Henzes angeblichem Schöpfungsantrieb, betrachtet, sieht „El Cimarrón“ ebenso trübe aus. Der Produktionsapparat Neue Musik wird beliefert, ohne ihm auch nur eine Spur von Widerstand entgegenzusetzen, ohne ihn im geringsten „zugunsten des Sozialismus der herrschenden Klasse zu entfremden“, wie Walter Benjamin vor nun bald vierzig Jahren bereits darlegte. „El Cimarrón“ hört sich angenehm an, die Musik ist nie zu geräuschhaft, die Abschnitte sind recht kurz (im Durchschnitt fünf Minuten), das erforderte keine große Konzentration, Themen wie „Der Wald“, „Die Geister“, „Die Frauen“ oder „Die Schlacht von Mal Tiempo“ lassen der Phantasie des Hörers viel Raum. Der politische Inhalt, die Sklaverei, liegt lange zurück. Vorsichtig klingt auch einmal an, dass die Lebensbedingungen der Farbigen in Amerika heute immer noch nicht so gut sind. Die unglaublichsten und revolutionärsten Inhalte (wie sie die Sklaverei und der heutige Zustand der farbigen Bevölkerung Amerikas tatsächlich darstellen), lassen sich gut in solchen spannend-unterhaltsamen Bilderbogen bringen und in elegante Musik verpacken. So werden revolutionäre Themen auch fürs bürgerliche Publikum goutierbar. Sozialismushelfer Henze passt ursprünglich revolutionäre Themen dem kapitalistischen Markt an und macht sie für diesen verwertbar, was durch den immer wieder angemeldeten Sozialismusanpruch verschleiert wird.

#### **Hans-Klaus Jungheinrich:<sup>44</sup>**

**H. K. J.:** Wir waren mit dem Thema „Kuba“ noch nicht fertig. Außer der Sinfonie entstand dort "El Cimarrón", und Sie haben Esteban Montejo, den Cimarrón, ja auch persönlich getroffen und gesprochen.

**Henze:** Der Cimarrón ist ein amüsanter uralter Mann, aus dessen Geschichten man viel erfahren kann über die Welt, nicht etwa über Sozialismus: ein Mensch, der seine Entwicklungskurve hat parallel zu der seiner Umgebung, seines Landes; ein Mensch, der einen Lernprozess durchgemacht hat, der „physisch“ ist. Seine Geschichte ist ein Lernprozess, nicht etwa ein Leseprozess. Was er erlebt hat, hat das ganze Land ähnlich erlebt. Ich fand es für mich als Musiker sehr erregend, einen lebenden Menschen vor mir zu sehen, den ich aufs Notenpapier zu übertragen im Begriff war; das hatte beinahe etwas Fotografisches, Kinematografisches. Ich habe versucht, ganz realistisch seine Stimme, seine Atmosphäre zu übertragen in musikalische Bewegung. Dann gibt es im "Cimarrón" Aleatorik in einem Maße, wie es sie vorher bei mir nicht gegeben hat, wahrscheinlich, weil ich wusste, wer die Spieler waren, wieviel kreative Phantasie ich ihnen zutrauen konnte. Das gilt besonders für den Part der Gitarre, den ja Leo Brouwer spielte, der interessanteste Komponist Kubas. Aber auch für die Perkussion, denn Yamash'ta ist auch Komponist. Also beide und Pearson und Zöller dazu sind Co-Autoren. Ein Einfluss von Folklore ist in diesem Stück auch zu bemerken, vielleicht nicht unbedingt beim ersten Hören, denn oft sind Dinge, die lateinamerikanisch klingen, von mir komponiert, während authentische Folklore verdeckter und komplexer verarbeitet wird. Es handelt sich dabei meist um afro-amerikanische, man müsste eigentlich sagen, kongolesische Musik, denn die Neger, die als Sklaven nach Kuba kamen, stammen durchweg aus dem Kongo. Ein wichtiges Beispiel für den Anteil dieser Musik kommt gleich in der Einleitung des „Cimarrón“ vor: Man sieht den Perkussionisten an die Rampe gehen. Dort steht eine Konga. Er schlägt einen Rhythmus auf dieser Konga; dann nimmt er die Konga und bringt sie in sein Instrumentarium hinein. Von diesem Moment an verastet sich dieser Kongarhythmus in das ganze Stück. Alle Rhythmen entwickeln sich aus diesem einen Rhythmus, auch Habaneras, Rumbas und Sones.

Dann könnte man noch von Landschaftsbeschreibungen sprechen. Wie immer in meiner Musik sind Lichteinflüsse wichtig, Klima, Atmosphäre, was weder fotografisch noch 'touristisch' gemeint ist, sondern etwas zu tun hat mit mir selber in einer Atmosphäre. Ich muss sagen, dass das Schreiben des „Cimarrón“, zu dem ich nur wenige Wochen gebraucht habe, zu den glücklichsten Arbeitsprozessen überhaupt gehörte, die ich je hatte, und das, obwohl die Voraussetzungen nicht so waren, wie ich es gewohnt bin. Ich hatte kein ruhiges Arbeitszimmer, sondern war in einem Glaskasten, im 14. Stock eines schrecklichen Wolkenkratzers inmitten eines enormen Straßenlärms, der von unten heraufkam.

**H. K. J.:** Sie sprachen von Aleatorik im „Cimarrón“. Ganz gewiss gibt es manche Beziehungen zwischen diesem Stück und avantgardistischen Bestrebungen des „instrumentalen Theaters“. Kann man daraus schließen, dass Sie in jüngster Zeit von Kagel oder Ligeti gelernt haben?

**Henze:** Es klingt unhöflich, aber: ich habe mich nie sehr für diese Autoren interessiert, so wichtig ihre Produktion auch sein mag. Das liegt wohl an der unterschiedlichen Art, wie Autoren sich ihre Probleme stellen und was sie als Gegenstand ihrer Bemühungen ansehen.

**H. K. J.:** Es ist aber doch erstaunlich, wenn bestimmte Phänomene, die in den Hervorbringungen von Komponisten vorkommen, die eine ganz andere Entwicklung durchgemacht haben als Sie, nun in Ihren Werken auch auftauchen, dass es also zu Überschneidungen oder Kreuzungspunkten kommt.

**Henze:** Ich würde sagen, die Begegnung mit Dingen wie Aleatorik, die bei mir erst in den letzten Jahren stattgefunden hat, geschah nicht auf diesen Märkten wie Darmstadt oder Donaueschingen (wo ich seit bald zwanzig Jahren nicht gewesen bin), sondern eben in Kuba. Die kubanischen Musiker haben mir glaubhaft gemacht, dass eine bestimmte Art, neue Musik zu machen, etwas zu tun haben kann mit neuen Gesellschaftsformen, die im Begriff sind, sich zu bilden, oder mit dem Zusammenbruch anderer, alter. Mir ist durch politische sinnliche Erfahrungen erst möglich geworden, gewisse Formen und Spielarten der Moderne in meine eigene Arbeit hineinzubringen, und wenn ich nicht vollkommen auf dem Holzweg bin, scheint es mir, dass bei mir nicht nur die Beweggründe anders waren, sondern dass auch die Resultate es sind. Sie sind politisch präziser, oder sagen wir: sie sind politisch präzise. Sie funktionieren um, was bis dahin als Abstraktum oder als „reine Musik“ existierte. Mir scheint „Avantgarde“ absolut systemimmanent und vom System getragen, das System reflektierend und bestätigend. Ich sehe da keine „Protestform“ außer in systemimmanenter Verfassung.

#### **Jan Brachmann (25.06.2006, Welt Online):<sup>45</sup>**

Henze wollte keine "reine Tonkunst", die sich gegen das Politische abschottet. Ihm schwebte eine "musica impura" vor, eine unreine Musik, so wie der chilenische Dichter Pablo Neruda eine "unreine Poesie" feierte: "schweiß- und rauchgetränkt, mit dem Geruch von Lilien und Urin". Henze freilich, der raffinierte Klangkünstler, neigt eher zum Duft der Lilien.

<sup>44</sup> Interview mit Henze. Melos 4/1972, S. 208 ff.

<sup>45</sup> <http://www.welt.de/print-wams/article144025/Der-wilde-Wohlklang.html>



**Werner Klüppelholz<sup>46</sup>:**

Warum bringt Henze das Leben eines entlaufenen Sklaven in den kubanischen Wäldern auf die Konzertbühnen westeuropäischer Großstädte? Welchen Sinn hat die Konfrontation höchst einfacher Sprache und stellenweise mythischen Denkens mit einer hochkomplexen Musik, die sich enormer Rationalisierung verdankt? Einmal ist "El Cimarrón" eine Abenteuergeschichte, die erzählt, wie einer flieht, in den Wäldern lebt, dort auf Geister trifft. Ein solcher Handlungsverlauf erzeugt Spannung, und der Protagonist — schwach, unterdrückt, ausgebeutet — provoziert Einfühlung, Identifikation. Zum anderen wird erzählt von den konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen Kubas, von der Sklaverei, unerträglichen Arbeitsbedingungen, von einem bigotten Klerus und nordamerikanischen Profitmachern. Die Identifikation mit dem Cimarrón soll sich auf sein gesamtes Handeln, auch sein gesellschaftliches, erstrecken; Enzensberger sieht in Montejo ein "Beispiel für die subjektiven Möglichkeiten der Revolution". Seinem Vorgesetzten ein Werkzeug ins Gesicht werfen und dann ein autarkes Leben in den Wäldern führen, das wird kaum agitatorisch, als Handlungsanweisung für Mitglieder von Industriegesellschaften gemeint sein. Der Wille, sich gegen inhumane Verhältnisse aufzulehnen, zu kämpfen, dürfte freilich auch heute noch vielerorts fortleben, wie denn auch die Utopie des Schlusses, die "Freundlichkeit" im sozialen Verkehr, das Brecht'sche "Dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist", kaum als realisiert gelten kann. Die Befriedigung der notwendigsten Bedürfnisse verläuft in hochtechnisierter Zivilisation völlig anders als in den Wäldern oder einem kubanischen Dorf, ohne dass die Bedürfnisse hier völlig andere wären. Die einfache Darstellung elementarer menschlicher Verhältnisse, Unterdrückung und Auflehnung, Ernährung und Sexualität, Einsamkeit und Volksfeste kann ebenso unter völlig anderen Lebensbedingungen von großer emotionaler Wirkung sein, weil auch den Bewohnern der Städte solche Grundprobleme menschlicher Existenz durchaus geläufig sind. Nicht zuletzt daraus mag der relative Erfolg des Stückes resultieren. Ob die musikalischen Mittel Henzes Identifikation und emotionale Wirkung des Textes unterstützen, ist freilich zweifelhaft. Die Musik des Cimarrón sitzt gleichsam zwischen den Stühlen: weder ist sie so avanciert, um die Forderung nach größtmöglicher Fortgeschrittenheit politischer Musik erfüllen zu können, noch ist sie so strukturiert, um den Hörgewohnheiten eines Massenpublikums zu entsprechen. Auch lässt sich der Vorwurf kaum entkräften, das opernhafte Verhältnis von Sprache und Musik zeige an, die Musik des Cimarrón sei Theatermusik im alten Sinn, die nicht selbständig kommentiere, sondern textabhängig illustriere. Schließlich kann vermutet werden, die Musik des Cimarrón sei ohnehin wirkungslos, selbst der Komponist, nach den Wirkungen der Musik befragt, verweist auf den Text (Vgl. L 55,163). Oder das Stück hätte Einfluss nur im kleinen Kreis derer, "who have the right mind, people who know", wie ein Musiker der Uraufführung bemerkt (Vgl. L 34,52). Am Ende ist die Geschichte aus den Wäldern doch nur ein Stück Unterhaltung, geeignet für diejenigen, welche nach differenzierter Unterhaltung verlangen. Liegt der Sinn der Erzählhandlung des Cimarrón auch auf der Hand, so steht freilich keineswegs fest, was diese, politisch gemeinte Musik bedeutet. Sollen subjektive Wertungen vermieden werden, so bleibt der Sinn des Ganzen unentschieden.

**Henze<sup>47</sup>:**

"Was im Cimarrón deutlicher als in früheren Stücken zu bemerken ist und was auf inzwischen gewonnenen Einsichten über Kommunikation beruht, ist die Tendenz, den Hörer nicht zu verblüffen, nicht einzunebeln, nicht zu hypnotisieren. Im Gegenteil: Die Musik selbst, und das nicht nur auf dem Wege über das Demonstrative der Theater-Elemente, erklärt dem Hörer, wie sie gemacht ist. Sie sagt dauernd: Schaut her, das ist ganz einfach, das ist so und so gemacht. Sie bemüht sich, den Hörer einzubeziehen, ihn dahin zu bringen, sich vorzustellen, das könne er auch. Und das versteht er, sieht Zusammenhänge, ist nicht mehr getrennt und fremd."

"Ich habe vom didaktischen Theater Brechts viel gelernt. Meine Musik ist eine antielitäre, freundliche im Sinne Brechts. Und sie ist theatralisch. Alle Spieler sind unausgesetzt Teilnehmer am Drama und Interpreten des Dramas zugleich wie in einer griechischen Tragödie, bei der Chor und Schauspieler aber dieselben Personen wären. Hierdurch ist vielleicht der Brecht'sche Verfremdungseffekt transponiert aufs Musiktheater".

<sup>46</sup> Modelle zur Didaktik der Neuen Musik, Wiesbaden 1981, S. 116/117

<sup>47</sup> Zit. nach: Werner Klüppelholz: Modelle zur Didaktik der Neuen Musik, Wiesbaden 1981, S. 129

**Ausschnitt: Die Flucht:**

[http://www.youtube.com/watch?v=D4n\\_kNIRR14&feature=player\\_detailpage](http://www.youtube.com/watch?v=D4n_kNIRR14&feature=player_detailpage)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 0-7) features the Cimarrón part with lyrics: "Ich piff und er dreh-te sich um. Da ha-be ich ei-nen Stein ge-nom-men und ihn mit-ten in sei-ne Fresse ge-wor-fen." The second system (measures 0-6) includes Cimarrón, Flöte, and Gitarre parts with lyrics: "Ich ha-be gut ge-trof-fen. Das weiß ich, denn er schrie: Ich rann-te und blieb nicht mehr ste-hen, bis ich al-lein war, in den Ber-gen, im Wald." The third system (measures 5-15) features Flöte, Gitarre, and Perkussionist parts with the instruction: "Hal-tet ihn fest!" and a performance instruction: "improvisieren, leichtfüßig in maximaler Geschwindigkeit das Instrumen-tarium durchwandernd und dazu wild pfeifend (die Verfolger imitieren)".

- Cim: Cimarrón
- Fl: Flöte
- G: Gitarre
- P: Perkussionist (Schlagzeuger)
- improvisieren
- improvisieren, von der Kurve angeregt
- vibrato
- crescendo - decrescendo
- gesprochen auf unbestimmter Tonhöhe
- gesungen (freie Tonwahl des Sängers)

**Die Flucht**

Von einem solchen Leben wollte ich nichts mehr wissen. Wer da blieb, der war ein Niemand. Ich wollte fliehen. Immer dachte ich an die Flucht. Oft konnte ich nicht einschlafen, weil ich an die Flucht dachte. Die meisten Sklaven fürchteten sich vor dem Leben in den Bergen. Eingefangen wirst du doch, sagten sie. Ich dachte mir aber: Im Wald ist es besser. Und ich wusste, die Arbeit auf dem Feld, das war wie die Hölle. Da nahm ich mir den Aufseher vor und ließ den Hund nicht mehr aus den Augen. Ich seh' ihn heute noch. Nie nahm er seinen Hut ab. Die Schwarzen fürchteten ihn. Mit einem Schlag konnte er einem das Fell in Fetzen hauen. Eines Tages hielt ich es nicht mehr aus. Die Wut fasste mich an wie ein Feuer. Ich piff, und er drehte sich um. Da habe ich einen Stein genommen und ihn mitten in seine Fresse geworfen. Ich habe gut getroffen. Das weiß ich, denn er schrie: Haltet ihn fest! Ich rannte und blieb nicht mehr stehen, bis ich allein war, in den Bergen, im Wald.

<http://www.youtube.com/watch?v=WIO84Itsqj4>

**Sofia Gubaidulina**

In tempus praesens, 2. Violinkonzert, gewidmet Anne-Sophie Mutter, UA: 30. August 2007 in Luzern

363

Strauss: Till Eulenspiegel, Gerichtsszene

**Lutz Lesle:**<sup>48</sup>

*Ich möchte immer in einer Atmosphäre der Gottesnähe leben und arbeiten, beteuert sie. Komponieren ist für mich eine Art Gottesdienst. Doch zugleich stellte ich mir in diesem Konzert auch eine genuin musikalische Aufgabe ...*

Hinter der akustischen „Vorderfront“ der Musik existiere noch ein geistiger Raum, gibt die Komponistin zu bedenken: eine Dimension des Unsagbaren, die sich vordergründig als formales Problem darstelle, das es zu lösen gilt. „Botschaft“ ist ihr für diese metamusikalische Ebene ein zu großes Wort. Worin sie sich sicher ist: Komponieren, Formprobleme lösen, Material wählen, anordnen, verknüpfen, zu Strukturen auskristallisieren, die gegebenenfalls etwas bedeuten oder besagen — all das hat für sie mit Gott zu tun, ist — wie das Spiel Gidon Kremers oder Wladimir Tochas — *ein religiöser Akt*. Es gehe darum, Gott wieder einzuholen: *Wir sind allein gelassen, ohne Gott. Es ist unmöglich, ohne Verbindung zum Himmel zu leben*. Darin sei sie sich mit Alfred Schnittke einig: *Komponieren heißt beten*.

**Herwig Zack:**<sup>49</sup>

Ihr 2007 komponiertes 2. Violinkonzert widmete Sofia Gubaidulina Anne-Sophie Mutter, und in der Tat hat sie ihr das halbstündige Werk in mehr als einer Hinsicht förmlich auf den Leib geschrieben. Da ist zunächst die aus der Namensgleichheit Sofia/Sophie erwachsende Referenz an jene Heilige Sophia, die in der Orthodoxie Weisheit, Kreativität, das Wesen der Kunst schlechthin verkörpert, für die Komponistin nach eigenem Bekunden Quell der Inspiration. Da wäre der in allen fünf attacca verbundenen Teilen vorherrschende deklamierende, expressiv-sprechende, oft sangliche Duktus, der auch in den lebhaften Abschnitten, in dissonanten Passagen, bei Glissandi und perkussiven Elementen (col legno-ricochet [mit Springbogen]) stets und zutiefst einem Ideal ästhetisch-sinnlicher Schönheit verhaftet erscheint. Und da wäre die durch die ungewöhnliche Instrumentierung – große Bläserbesetzung inklusive Kontrafagott und Wagnertuben, Klavier, Celesta, Cembalo, zwei Harfen, aber keine Violinen! – noch verstärkte Dominanz der Sologeige, die sich immer wieder in höchste Höhen zu Helligkeit und Strahlkraft aufschwingt, während das Orchester meist die dunklen Farben und die tiefen Register dagegen setzt.

Dies ist keine Sinfonie mit obligater, im Orchester eingebetteter Solovioline, sondern ein Austausch, ja in Abschnitten eine Auseinandersetzung zwischen Individuum und Kollektiv auf gleichberechtigten Ebenen. Atemberaubende Momente gibt es da, in denen sich die Spannung ins kaum mehr Erträgliche zu steigern scheint. Für mich besonders eindrucksvoll die Assoziationen eines Tribunals wachrufende Passage vor der großen Kadenz: Minutenlang fällt das Orchester unisono mit drei Akkordschlägen der Geige ins Wort, die sich verzweifelt gegen das ostinate Verdikt zur Wehr setzt. Die chromatisch-virtuose Schlusspassage der Solovioline verliert sich auf einem fis in höchsten Höhen, darunter ein orchestraler Schwebzustand zwischen D-Dur und d-Moll. Ein großartiges Werk für, trotz hohen geigerischen Anspruchs in keiner Note gegen die Violine

<sup>48</sup> "Eine Art Gottesdienst". Die religiöse Semantik in der Musik Gubaidulinas. In: NZ 1/1992, S. 32 und 33

<sup>49</sup> [http://www.dasorchester.de/de\\_DE/journal/showarticle.32706.html](http://www.dasorchester.de/de_DE/journal/showarticle.32706.html)

**Anne-Sophie Mutter** über "In tempus praesens":  
<http://www.youtube.com/watch?v=h2iGwGbP8ZY>

**Wb** (06.09.2008):<sup>50</sup>

Die Musik der russisch-tatarischen Komponistin Sofia Gubaidulina revitalisiert in ihrer außergewöhnlichen Authentizität und Gefühlskraft Formen der Musikauffassung, welche die europäische Avantgarde nach ihrer Absage ans Espressivo offensichtlich voreilig als überwunden erklärte. Instrumentalkonzerte im Allgemeinen und die Exemplare der Gattung für Violine im Besonderen haben ihre Blüte zweifelsohne in der Hochromantik erlebt – als Sinnbild für die durch das aufkommende Bürgertum verkörpernde Individualisierung des Menschen: Da ist eine fühlende, unverwechselbare und zugleich in Opposition und Harmonie zum Orchester stehende Persönlichkeit zum Sinnbild des schöpferischen Geistes geworden, die ihre Kraft nicht mehr – wie noch in der Klassik Haydns und Mozarts – aus der Einbettung in eine ewige Weltordnung, sondern aus dem persönlichen Drang zur Selbstwerdung schöpft. Diese Verkörperung des Romantischen schien in Alban Bergs Violinkonzert («Dem Andenken eines Engels») voller Trauer und Todessehnsucht zu einem unwiderruflichen Ende gekommen zu sein, das Gefühlsgenie und seine Selbstbehauptung in einer kalten, materialistischen Welt endgültig démodé [unzeitgemäß].

Sofia Gubaidulina ist es allerdings gelungen, die Form mit ihrem ganzen existentialistischen Pathos glaubwürdig und in ihrem seelischen Drama scheinbar nahtlos weiterzutragen.... Unter Beweis gestellt hat sie dies bereits mit dem 1981 uraufgeführten «Offertorium». Damals musste die Partitur dem Geiger Gidon Kremer noch auf abenteuerlichen Wegen zugespielt werden, hatte dieser sich doch gerade erst dazu entschieden, nicht mehr in den damals noch kommunistischen Osten zurückzukehren, in dem die Komponistin weiter ausharrte.

...

«In tempus praesens» geht in seiner emotionalen Dichte noch über «Offertorium» hinaus. Es wirkt noch klangmächtiger, strenger und rätselhafter, so als wolle es die Apokalypse einer untergehenden Welt beschwören, in welcher der Richter Himmel und Hölle teilt und wieder zusammenfügt. Das Soloinstrument wird dabei – als stünde es auf der Anklagebank – vom Orchester abgesondert. Technisch wird dies durch einen frappanten Kunstgriff realisiert: Die Streicher des Orchesters bestehen einzig aus Bratschen, Celli und Bässen und überlassen das oberste Register alleine der Solistin.

Sofia Gubaidulina: «In tempus praesens», Bach Konzerte für Violine und Orchester BWV 1041 und 1042, Anne Sophie Mutter (Violine), Trondheim Soloists, London Symphony Orchestra, Valery Gergiev (Leitung), Deutsche Grammophon, CD 00289 477 7450.

#### **DVD Sophia - Biography of a Violin Concerto**

Sofia Gubaidulina (Darsteller), Anne-Sophie Mutter (Darsteller), Jan Schmidt-Garre (Regisseur)  
 Naxos Deutschland GmbH. Erscheinungstermin: 10. Januar 2011

<sup>50</sup> <http://www.codexflores.ch/popular.php?art=58>

**Reinmar Wagner:**<sup>51</sup>

'In tempus praesens' betitelt die russische Komponistin ihr Werk, das ganz im Jetzt sein will, statt Vergangenheit und Zukunft gegeneinander auszuspielen. Doch in ihrer Komposition stehen einer sehr melodiosen Solo-Violine futuristisch anmutende Orchesterklänge gegenüber wie das Vorgestern dem Übermorgen und versinnbildlichen gerade jenen Taumel zwischen den Zeiten, der das Jetzt auszumachen scheint.“ (Basler Zeitung, 1.9.07)

„Im Zentrum des Interesses aber stand am Donnerstag die Uraufführung von ‚In tempus praesens‘, dem zweiten Violinkonzert von Sofia Gubaidulina mit Anne-Sophie Mutter als Solistin. Die Namensverwandtschaft inspirierte die tatarische Komponistin, der Sologeige die allegorische Gestalt der Sophia, der göttlichen Weisheit und schöpferischen Kraft, zu verleihen. Sonst gibt es nur tiefe Streicher, meistens schwebt die Solistin in stratosphärischen Höhen, unbehelligt von den Stürmen des tiefen Blechs unter ihr. Wie immer ist Gubaidulina enorm dramatisch in ihren Aussagen, sucht die klanglichen Gegensätze und manchmal Extreme, kann aber auch witzig und neckisch sein.

**Robert Jungwirth:**<sup>52</sup>

„Mit suchender, fast flehentlich Geste schraubt sich zu Beginn die Sologeige in die Höhe. Schließlich fällt das Orchester mit flirrend silbrig glänzenden Klängen ein. Der Gestus des Suchens bleibt während des gesamten Stücks erhalten. Sofia Gubaidulinas zweites Violinkonzert ist zweifellos ein Werk der Suche, der Suche nach Wahrheit und Schönheit. Verzweifelt schön klingt denn auch oft die Solovioline in ihren kantilenhaften Sequenzen. Natürlich ist das Werk auch inspiriert von der Geigerin, für die es geschrieben wurde: Anne Sophie Mutter. Wobei vor allem die Namensgleichheit von Komponistin und Solistin für Gubaidulina von Bedeutung war. Sophia ist die Göttin der Weisheit, die auch in der russischen Orthodoxie verehrt wird. Sie steht für das schöpferische Prinzip des Daseins, somit für die Kunst. ‚Beim Komponieren des Stücks hat mich diese Figur immer begleitet‘, sagt Gubaidulina. Der Titel des Werks ‚In tempus praesens‘ soll die Hörer zudem für das Gegenwärtige sensibilisieren, schon lange ein besonderes Anliegen Gubaidulinas. Sie kritisiert die Gegenwartslosigkeit unserer Zeit, in der das Jetzt oft nur als Übergang vom Vergangenen zum Zukünftigen angesehen wird. Gerade die Musik als absolute Gegenwartskunst erhält für die Komponistin philosophische Dimensionen. Musik ist Aufmerksamkeitskunst, sie fordert die Konzentration auf den Augenblick. Und so ist auch dieses Stück in der für Gubaidulina so bezeichnenden Verbindung aus Innerlichkeit und Expressivität in jedem Moment spannend und zieht die Aufmerksamkeit des Hörers jederzeit auf sich. Anne-Sophie Mutter lässt den Solopart in warmen Farben leuchten, vermittelt aber auch immer wieder viel von der Zerbrechlichkeit und Gefährdetheit, die in dieser Musik ebenfalls mitschwingt. Vor allem ausgedrückt durch eine gewisse Bedrohlichkeit im Orchester. Differenziert aufgefächert spielt es unter der einfühlsam präzisen Leitung von Simon Rattle. Die hellen Streicher, erste und zweite Geigen, hat Gubaidulina aus dem Stück verbannt. Dadurch entsteht eine ganz besondere Klangfarbe, die den Kontrast zur oft strahlenden Geige verstärkt. Anne-Sophie Mutter spielt das mit nobler Geste, alles andere als vordergründig, vielmehr mit geradezu meditativem Gehalt.“

**Sibylle Ehrismann:**<sup>53</sup>

„Im Zentrum des Interesses stand die Uraufführung eines neuen Violinkonzerts. Die Paul-Sacher-Stiftung Basel hat es für die Geigerin Anne-Sophie Mutter bei der russisch-tatarischen Komponistin Sofia Gubaidulina in Auftrag gegeben. Gubaidulina, welche heute bei Hamburg lebt, hat die sowjetische Unterdrückungsherrschaft hautnah erlebt. Im Westen wurde ihre Musik erst spät bekannt, über eine denkwürdige Uraufführung an den Berliner Festwochen 1986, die ihr das Tor in den Westen öffnete. Ihre mit Vorliebe aus den tiefen Klangregionen aufsteigende Musik, deren Hang zum Mystisch-Philosophischen eine organisch wachsende Gestaltungsdynamik energisch belebt, machte Gubaidulina im Westen schnell zur internationalen Größe.... Für Anne-Sophie Mutter, die ihren Kontakt zu führenden Komponisten über den Basler Mäzen Paul Sacher bekam und mehrere bedeutende neue Violinkonzerte uraufführte, ist Gubaidulinas zweites Violinkonzert ‚In tempus praesens‘ eine tongestalterische Herausforderung. Klanglich ist die solistische Violine sehr exponiert, verzichtet Gubaidulina im Orchester doch gänzlich auf die Violinen, es spielen Bratschen, Celli und Bässe in großer Besetzung. Dazu kommt vierfaches Holz und eine große Blechgruppe mit zusätzlich drei Wagner-Tuben. Die Solo-Violine wird im höchsten Register unheimlich sensibel, vielschichtig und leicht geführt, in himmlischen Gefilden eben. Mutter vermochte ihren Ton trotz dieser exponierten Lagen jeder neuen Klangfarbe im Orchester feinhörig anzuschmiegen. Und die von Simon Rattle transparent und souverän geführten Berliner Philharmoniker integrierten den solistischen Geigenton mit kammermusikalischer Agilität. Es entwickelte sich eine dialektische Spannkraft zwischen feinsten Nuancen und eruptiven Tutti, formal stringent und beseelt gespielt.

<sup>51</sup> SDA Berner Zeitung, 3.9.07.

[http://www.sikorski.de/1806/de/balsam\\_fuer\\_die\\_ohren\\_presse\\_zu\\_sofia\\_gubaidulinas\\_violinkonzert\\_in\\_tempus\\_praesens\\_fuer\\_anne\\_sophie\\_mutter\\_in\\_luzern.html](http://www.sikorski.de/1806/de/balsam_fuer_die_ohren_presse_zu_sofia_gubaidulinas_violinkonzert_in_tempus_praesens_fuer_anne_sophie_mutter_in_luzern.html)

<sup>52</sup> KlassikInfo 3.9.07. ebda.

<sup>53</sup> Zürichseezeitung, 1.9.07. ebda.



**Albert Rauch:**<sup>54</sup>

Bekannt ist aus der Lebensbeschreibung des heiligen Slawenapostels Konstantin-Kyrill, der auch „der Philosoph“ genannt wird, dass er als Jugendlicher in einer Vision im Kreis von jungen Mädchen eine sah, die er besonders schön und liebenswert fand und die er sich als Braut erwählte. Sie offenbarte ihm ihren Namen „Sophia“. Ihr weihte er sein Leben, er wurde „Liebhaber der Weisheit – Philo-Sophos“- und vielleicht ist dies auch einer der Gründe, warum die nun sich zum Christentum bekehrenden Slawen eine ganz besondere Beziehung haben zu Sophia – der Göttlichen Weisheit, der sie die ersten Kirchen in Kiew, Nowgorod, Polotzk usw. weihten und deren Ikonen in geheimnisvoller Weise sich unterscheiden von der griechischen Vorstellung von Sophia und die doch auch wieder ganz in der christlichen Tradition stehen.

Auch die russischen Denker, so besonders als erster Vladimir S. Solov'ev, stellen sich immer wieder die Frage, die einst Goethe am Anfang des Dramas „Dr. Faustus“ formulierte: „**Was** ist es, was die Welt - im Innersten zusammenhält?“ Nur fragen diese östlichen Menschen: „**Wer** ist es, der die Welt – im Innersten zusammenhält?“ Sie fragen nicht nach einer unpersönlichen Kraft, sie fragen nicht nach einer platonischen Idee, sondern nach der „Seele des Ganzen“, also eher schon, wie es Goethe am Schluss seines Faustdramas formuliert: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“. Und wir staunen darüber, dass dieser Protestant und Freidenker Goethe diese ewig-weibliche Gestalt als eine **Frau** sieht, die er am Schönsten im Bild der Gottesmutter erscheinen lässt. Wer ist diese Gestalt: die Anima mundi, die Seele der Welt –duša mira?

Die Antwort ist: Das Weltall ist nicht bloß ein Haufen von leblosen Körpern bis hinunter zu den Molekülen und Atomen, mehr oder minder geordnet durch Gesetzmäßigkeiten, die man „noch nicht“ ganz erforscht hat, deren Erforschung und Enträtselung sich aber die menschliche Hybris zutraut.

Sondern diese Schöpfung hat eine Seele, sie ist ein lebendiges Wesen, das das All als Ganzes beseelt, wie auch jedes seiner Teile, und das das Ganze zu einem lebendigen Organismus macht, liebenswert und von Gott grenzenlos geliebt, als Braut, Jungfrau und Mutter zugleich. Vladimir S. Solov'ev, dem dreimal in seinem Leben diese Gestalt als „Sophia – Allweisheit“ erschienen ist, nennt sie seine „ewige Freundin“, „die Schönheit, die uns rettet“, die „herrliche Jungfrau“ oder einfach mit dem altrussischen Ausdruck: Premudrost' Bošija – Göttliche Weisheit oder Allweisheit, wörtlich „Über-Weisheit“, „Υπερ-Σοφια, Pre-Mudrost“.

Und während bis zur Missionstätigkeit bei den Slawen im griechischen Bereich die Weisheit eindeutig identifiziert wurde mit Christus, dem Logos, „Gottes Kraft und Gottes Weisheit“, kommt nun bei den Slawen ein neuer Aspekt dazu: sie sehen mehr die geschöpflich-menschliche Seite Christi, die er mit seiner reinsten Mutter gemeinsam hat (Consubstantialis Patri secundum divinitatem, consubstantialis Matri secundum humanitatem, Papst Leo der Große). Die große Verehrung der „Mutter Erde“ und verschiedene andere vorchristliche Ahnungen haben ihr nun weibliche Züge gegeben, so ist auch in der altrussischen Sprache die Übersetzung von Sophia nicht einfach mudrost' - Weisheit, sondern Pre-mudrost': All-Weisheit, Über-Weisheit. Und ihr zu Ehren wurden die größten damaligen Sophia-Kirchen gebaut, die ihr Patrozinium jeweils an den Festtagen der Muttergottes haben (Geburt Mariens 8. September oder Entschlafung Mariens 15. August).

<sup>54</sup> <http://nikowy.homepage.t-online.de/sophia.pdf> Albert Rauch