

**Rahmenthema:** Ansichten - Menschenbilder und Musik  
**Thema der Unterrichtseinheit:** Mussorgsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle

Adressaten: Schülerinnen und Schüler der Sekundarstufe II (und I)

**Gegenstände**

Mussorgsky: "Samuel Goldenberg und Schmuyle" (aus: "Bilder einer Ausstellung", 1874)  
Einspielungen des Werkes von Anatol Ugorsky, Alexis Weissenberg, Svatoslav Richter, Valéry Afanassiev, Vladimir Horowitz, A. Brendel und J. Guillou  
Bearbeitungen des Werkes von Maurice Ravel, Sergei P. Gortchakov, Michail Tuschmalow und Tomita  
Gershon Sirota: Jüdischer Kantorengesang  
Round: Folklorelied aus Weißrußland  
Song Of The Volga Boat Men  
Bilder von Viktor Hartmann ("Samuel Goldenberg und Schmuyle"), Repin ("Mussorgsky") und Mjassojedow ("Mittagspause in der Kreisverwaltung")  
Wassilij Kandinsky: Bilder einer Ausstellung (1928)

**Vorbemerkung**

Viel zu einseitig wurde lange Zeit im Musikunterricht der Notentext mit dem Werk gleichgesetzt. Er gibt zwar die musikalische Struktur ziemlich genau wieder, nicht aber den Sinn der Musik, ihren lebendigen dynamischen, agogischen und rhythmischen Duktus, vor allem nicht ihre Ausdrucksgestik. Der Notentext ist zwar das objektivste Zeugnis der Imagination des Komponisten, aber er ist interpretationsbedürftig. Zum erklingenden und imaginierten Werk gehören also immer auch die 'Ansichten', die Interpreten und Hörer sich von ihm gebildet haben und bilden. Mussorgskys "Bilder einer Ausstellung" bieten sich für eine Auseinandersetzung mit diesem Thema an, weil es eine Fülle von Einspielungen und Bearbeitungen gibt und weil Mussorgskys unkonventionelle Ästhetik an gängigen klassisch-romantischen Klischees sich reibt. Es geht darum, Ansichten, die das Stück von sich aus den Schülern vermittelt, in Form von Perzepten zu dokumentieren und diese mit Ansichten, die sich in der Rezeptionsgeschichte des Werks gebildet haben und immer noch bilden (verbale Deutungen, verschiedene Einspielungen bzw. Bearbeitungen, Kandinskys bildnerische Umsetzung des Werks) zu vergleichen. Die Frage nach dem Verhältnis von Subjektivität und Werkangemessenheit stellt dabei das zentrale Problem dar. Ziel soll die Erfahrung sein, daß es sich lohnt, die eigene Wahrnehmungsfähigkeit durch die Auseinandersetzung mit Fremderfahrungen, dem Werk-Umfeld und der Werkstruktur zu erweitern.

**Intentionen**

- Bedingungen und Grenzen der eigenen Wahrnehmung erkennen
- sich auf Ansichten anderer einlassen und einen reflektierten Standpunkt einnehmen
- lebensweltliche Bezüge in der Musik erkennen
- musikalische Wahrnehmung durch das vergleichende Hören hinsichtlich feiner Nuancen sensibilisieren
- eine Komposition analytisch konsequent und genau analysieren und dabei den Bezug zu übergreifenden

Fragen nicht aus dem Auge verlieren

**Literatur**

Michael Struck: Bild im Wort - Anmerkungen zu Mussorgskijs "Bildern einer Ausstellung" und ihrem Programm. In: Constantin Floros (Hg.): Programmmusik, Laaber 1983, S. 63ff.  
Esther und Klaus Gallwitz (Hg.): Rußlandbilder. Maler und Erzähler im 19. Jahrhundert, Köln 1990  
Lini Hübsch: Mussorgskij. Bilder einer Ausstellung, München 1978  
Sigrid Neef: Die russischen Fünf, Berlin 1992  
Oskar von Rieseemann: Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975  
Viktor I. Seroff: Das mächtige Häuflein, Zürich 1963  
Jürgen Uhde/Renate Wieland: Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988

**Noten**

Modest Mussorgskij: Bilder einer Ausstellung für Klavier, Wiesbaden 1983, Edition Breitkopf Nr. 8112

**Bilder**

Viktor Hartmann: "Samuel Goldenberg und Schmuyle" (Quelle: Breitkopf-Ausgabe, s.o.)  
Ilja Repin: Mussorgsky (Quelle: H. A. Neunzig (Hg.): Meilensteine der Musik, Bd. 2, Dortmund 1991, S. 84)  
Grigorjewitsch Mjassojewew: "Mittagspause in der Kreisverwaltung" (1872, Quelle: Gallwitz. s.o.)

**Discographie**

Einspielungen von Mussorgskys "Samuel Goldenberg und Schmuyle":  
Anatol Ugorsky, 1992, CD DG 435 616-2 (2:19)

Alexis Weissenberg, 1972, CD EMI CDZ 25 3067 2 (1:51)  
Svatoslav Richter, 1958, CD Melodia eurodisc GD 69079 (1:46)  
Valéry Afanassiev, 1991, CD PCM Denon CO-79046 (3:18)  
Vladimir Horowitz, 1947, CD RCA GD 60526 (2:12)  
Alfred Brendel (2:16) und die Wiener Philharmoniker (A. Previn), 1990, CD Ph 426 756-2 (2:22)  
J Guillou, 1989, Orgel, CD DFSM Dor 90117 (2:26)

Bearbeitungen von Mussorgskys "Samuel Goldenberg und Schmuyle":

Ravel (Orchestrierung, 1922): Claudio Abbado/ London Symphony Orchestra 1982, CD DG 423 901-2 (2:07)  
Sergei Petrowitsch Gortchakov (Orchestrierung, ca. 1955): Kurt Masur/London Philharmonic Orchestra 1991,  
CD TEL DEC 2292-44941-2 (2:19)  
Michail Tuschmalow - Schüler Rimsky-Korsakows - (Orchestrierung, 1891): Marc Andrae/Münchener  
Philharmoniker LP BASF 2022128-8 (1974) (2:15)  
Tomita (Synthesizer-Fassung), 1975, CD GD 60576 (1991) (3:05)  
Gershon Sirota: "V'culom mekablim" (From the Morning Service), 1927, CD "CHAZANIM & CHA  
ZANUT, Cantors and Cantorials", Pearl GEMM 9313 (1989). Sirota war jüdischer Kantor, geb 1874 in  
Poltava, gest. 1943 im Warschauer Ghetto (3:00)  
Round: Spring dance, Folklorelied aus Weißrußland, CD "Bylorus sia", Unesco D 8005 (1988) (2:04)  
Song Of The Volga Boat Men, CD "Original Ural Kosaken", Laser Light 15345 (1990) (5:46-6:26)

Wassily Kandinsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle (aus: Bilder einer Ausstellung)

## Profil der Unterrichtssequenz im Grundkurs 12/I

*Wie eindeutig sind die musikalischen Personenporträts (An-Sichten) Mussorgskys?*

1. Erhebung von Daten:
  - Verbale Perzepte und Erstellung eines Polaritätsprofils zu der musikalischen Charakterisierung Goldenbergs und Schmuyles durch Mussorgsky und zu den entsprechenden Bildern von Viktor Hartmann
  - malerische Perzepte zu Mussorgskys "Goldenberg und Schmuyle" in Klasse 5
2. Auswertung der verbalen Perzepte zur Musik:
  - Unterschiede und Gemeinsamkeiten
  - die Rolle der Assoziationen (subjektive, situative und werkspezifische Auslöser, Erklärung subjektiver und intersubjektiver Vorstellungen aus Merkmalen der Musik und aufgrund anderer Faktoren)
3. Auswertung der Perzepte zu Hartmanns Bildern (Verfahren wie bei 2)

*Ansichten über das Stück lassen sich nicht nur durch die Beschäftigung mit Ansichten anderer modifizieren, sondern auch durch Kenntnisse über den zeitgenössischen Kontext:*

1. Musik aus dem musikalischen Umfeld Mussorgskys:
  - Jüdischer Kantorengesang
  - Folklore aus Weißrußland
  - Lied der Wolgabootschlepper
2. Bilder aus der Schule der realistischen Maler:
  - Ilja Repin: Mussorgsky
  - Grigorjewitsch Mjassojewew: "Mittagspause in der Kreisverwaltung" (Vergleich mit Hartmanns "Schmuyle")

*Ansichten über Musik müssen immer wieder vor allem an der Musik selbst überprüft werden. Dabei kann es keine endgültig richtige Lösung geben, weil sich Musik nicht restlos in Worte oder Bilder auflösen läßt.*

1. unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten in Bildender Kunst und Musik (Vergleich der Bilder Hartmanns mit Mussorgskys musikalischer Umsetzung)
2. Analyse und mögliche Deutungen der strukturellen und formalen Anlage des Stückes.
3. Semantische Deutung
  - Analyse und Interpretation zweier malerischer Perzepte aus Klasse 5
  - Deutungsversuche durch die Kursteilnehmer

*Die Noten geben die Ansichten (die Imagination des Komponisten) nur unvollkommen wieder, sie sind also noch nicht die ganze Musik, sie müssen 'interpretiert' werden. Dabei kommen die Ansichten des Interpreten mit ins Spiel (Vergleich von Einspielungen und Bearbeitungen).*

1. Die Relativität der rhythmischen, dynamischen und agogischen Zeichen; eigene Realisationsversuche am Klavier oder Computer
2. Vergleichende Analyse (Beschreibung der Unterschiede, Rückschlüsse auf das Interpretationskonzept, d. h. die Ansicht des Interpreten von der 'Sache'):
  - Ugorsky - Weissenberg,
  - Richter - Affanassiev - Horowitz

*Ansichten, die aufgrund bestimmter Bedingungen entstehen, können sich verfestigen zu Traditionen/Vorurteilen/Normen, die aber auch wieder aufgebrochen werden können.*

1. Texte zur Rezeption des Werks
2. Texte zur Ästhetik
3. Bearbeitungen von Ravel, Gortchakov, Tuschmalow
4. Kandinskys "Bilder einer Ausstellung"

Modest Mussorgsky: Samuel Goldenberg und Schumyle (1874)

Andante. Grave - energico

Musical score for Samuel Goldenberg und Schumyle, measures 1-15. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a prominent triplet pattern in the right hand. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'Grave - energico'. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *mf*, and *dimin.* (diminuendo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Musical score for Samuel Goldenberg und Schumyle, measures 17-27. The score continues the piano accompaniment with a triplet pattern. The tempo is marked 'Andante grave'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *sf*, *f*, *cresc.*, *poco ritard. con dolore*, *p*, *sfz*, *a tempo*, *sf*, *cresc. sf*, and *ff*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

<b>Perzepte (Grundkurs 12/I) Goldenberg (1. Teil), Musik:</b>	<b>Bild</b>	<b>Schmuyle (2. Teil), Musik</b>	<b>Bild</b>
1) gequält, verwirrt, unruhig, aus einem fremden, vielleicht asiatischen Land	1) streng; liebevoll, hastig; rastlos, sehnsuchtsvoll; erwartend; gedankenvoll (des Lebens müde); langsam geworden	1) in Gedanken; verträumt; geht spazieren am See; im Herzen einsam, trauert (etwas gequält)	1) alt, arm, in sich gekehrt, vom Leben gezeichnet, enttäuscht, sitzt gebeugt, hat vielleicht Kummer/Sorgen, philosophiert, gebrechlich, verlassen und einsam
2) ängstlich	2) ebenfalls müde/ sonst nichtssagend, da Haltung unbekannt und Gesicht nichts hergibt - Durchschnittsmensch	2) einsam/Trauer	2) alt / einsam / nachdenklich / müde/ verbissen / ein bißchen komisch / Lebenswerk zerstört eingefallen
3) Orientale, um vierzig Jahre, angespannt, vielleicht Verbrecher	3) verwirrt, arrogant, fanatisch; könnte ein Rabbi sein; ein bißchen schizopren wahrscheinlich	3) Fräulein, high society, mit Schoßhund, die sich beim Kaffeeklatsch über irgendetwas beklagt; aus St. Petersburg, weil reich und ziemlich europäisch, wenngleich mit russischem Flair	3) Philosoph, freundlich, offen, versteckt dies aber hinter seinem vom Leben gezeichneten Gesicht; Alkoholiker, einsam
4) chinesischer weiser Mann während einer Meditation	4) gehässiger, mittelalter, spärlicher Musiker, vielleicht russischer Herkunft, neidisch, unerfüllter Wunsch nach Liebe und Zuneigung, pessimistische Lebenseinstellung, komponiert dunkle, schnelle Musik	4) feine Dame der Barockzeit mit schlechtem Charakter	4) ruhiger, alter Mann, naturverbunden, friedfertig, lebenserfahren, nördlicher Herkunft ("Berge")
5) nachdenklich; mächtig erhaben - ruhig (fast wehmütig)	5) derselbe Mann etliche Jahre jünger; als er noch etwas wohlhabender war/ zufrieden mit seinem Leben/Naturtyp	5) ein einsamer Wanderer, der ein stilles Tal mit Bächlein und singenden Vögeln durchstreift	5) alter grauhaariger Clochard; müde vom Wandern; ein wenig verbittert über sein Schicksal; aber trotzdem lebensfroh
6) wirkt bedrohlich auf andere, ist aber einsam/vereinsamt; murrig (wirkt auf andere Leute); gefühlvoll (aber sehr versteckt)	6) müde (Augenränder), vielleicht Künstler oder Philosoph, ausgezehrt, in sich gekehrt, nicht traurig	6) heiter, schwebend, vielleicht tanzend, optimistisch, von etwas Schönerem träumend, beschwingt	6) alt, vereinsamt, murrig, müde (des Lebens), fühlt sich verlassen; schwerfällig, langsam in allen Handlungen; gequält, kummervoll, traurig, bedrückt; lieb
7) gefühlkalt (Fassade), aber nachdenklich; abgehoben, in seine Welt zurückgezogen (verträumt)	7) erfolgreich; posiert; will seine Person für Nachwelt; idealisiert (müder Gesichtsausdruck, erschöpft, melancholisch, in die Ferne schauend)	7) einsam, melancholisch verträumt; nicht so impulsiv wie A (Goldenberg); genauso nachdenklich, zeigt jedoch Gefühlslage nach außen	7) Bettler, denkt nach, denkt an bessere Vergangenheit, verachtet jedoch nicht das Leben, müde, momentan bedrückt/erschöpft
8) Triller; wirkt hektisch; melancholisch/traurig/Einsamkeit; melancholisch, gedankenversunken; tief; bedrückend; lang anhaltende Töne, schwer	8) gelangweilt; es scheint, als ob er gewohnt wäre, gemalt worden zu sein; sinnlos, Raum?	8) Triller, wirkt trist; heller (Höhen); Wehmut; auch melancholisch	8) müde, kann gar nichts mehr, des Lebens überdrüssig; es scheint so, als ob er sich selbst als nutzlos ansieht; alle diese Punkte sind durch das Alter bedingt
9) melancholisch, gedankenversunken	9) ebenfalls nachdenklich, gedankenversunken; träumend	9) ebenfalls traurig/melancholisch, vielleicht ist die Person alleine, trotzdem verspielt	9) macht einen nachdenklichen Eindruck; alt gebrochen; sieht durchaus gutmütig/barmherzig aus, was aber weniger an der Einzelperson liegt, als vielmehr an dem "Rauschebart-Opa"-Aussehen

**Polaritätsprofile (Grundkurs 12/I) Musik Goldenberg**

groß		8	3		1
schwer	2	10			
grob	3	5	4		
selbstbewußt	2	6	3	1	
aggressiv	1	4	4	2	
ruhig	1	4	3	4	
gebildet	1	1	6	3	
gehört zur Oberschicht		1	1	7	2
hart	3	5	2	1	
geziert		1	2	2	5
rhetorisch begabt	1	1	4	2	3
ernst	8	3			
.....					
.....					

klein
leicht
fein
bescheiden
friedlich
erregt
ungebildet
gehört zum einfachen Volk
weich
natürlich
spricht ungeschliffenen Dialekt
heiter
.....
.....

**Musik Schmuyle**

groß			4	4	3
schwer		1		7	4
grob			1	3	8
selbstbewußt	1		4	5	2
aggressiv		2	1	2	7
ruhig	2	3	1	5	1
gebildet	2	4	5	1	
gehört zur Oberschicht	3	4	4		
hart		1		6	5
geziert	2	6	2	2	
rhetorisch begabt	2	3	3	2	
ernst	3	5	5		
.....					
.....					

klein
leicht
fein
bescheiden
friedlich
erregt
ungebildet
gehört zum einfachen Volk
weich
natürlich
spricht ungeschliffenen Dialekt
heiter

### **Perzepte (Grundkurs 12/I, 1994)**

Goldenberg (1. Teil), Musik:

- 1) gequält, verwirrt, unruhig, aus einem fremden, vielleicht asiatischen Land
- 2) ängstlich
- 3) Orientale, um vierzig Jahre, angespannt, vielleicht Verbrecher
- 4) chinesischer weiser Mann während einer Meditation
- 5) nachdenklich; mächtig erhaben - ruhig (fast wehmütig)
- 6) wirkt bedrohlich auf andere, ist aber einsam/vereinsamt; murrig (wirkt auf andere Leute); gefühlvoll (aber sehr versteckt)
- 7) gefühllos (Fassade), aber nachdenklich; abgehoben, in seine Welt zurückgezogen (verträumt)
- 8) Triller; wirkt hektisch; melancholisch/traurig/Einsamkeit; melancholisch, gedankenversunken; tief; bedrückend; lang anhaltende Töne, schwer
- 9) melancholisch, gedankenversunken

Schmuyle (2. Teil), Musik

- 1) in Gedanken; verträumt; geht spazieren am See; im Herzen einsam, trauert (etwas gequält)
- 2) einsam/Trauer
- 3) Fräulein, hig-society, mit Schoßhund, die sich beim Kaffeeklatsch über irgendetwas beklagt; aus St. Petersburg, weil reich und ziemlich europäisch, wengleich mit russischem Flair
- 4) feine Dame der Barockzeit mit schlechtem Charakter
- 5) ein einsamer Wanderer, der ein stilles Tal mit Bächlein und singenden Vögeln durchstreift
- 6) heiter, schwebend, vielleicht tanzend, optimistisch, von etwas Schönerem träumend, beschwingt
- 7) einsam, melancholisch verträumt; nicht so impulsiv wie A (Goldenberg); genauso nachdenklich, zeigt jedoch Gefühlslage nach außen
- 8) Triller, wirkt trist; heller (Höhen); Wehmut; auch melancholisch
- 9) ebenfalls traurig/melancholisch, vielleicht ist die Person alleine, trotzdem verspielt

### **Perzept LK 12/I (20. 10. 1997) (beide Themen 3x vorgespielt, Vorgaben keine, Teilnehmer 13)**

#### **Goldenberg:**

exotisch, orientalistisch (6x), flamencohaft (2x), persisch, arabisch, hebräisch (abendländisch)  
bedrohlich (2x), bedrohlich (einschüchternd, gewaltsam, aggressiv, Wut, hart, sehr stark, Triumph, Wut, dramatisch  
stolz (König (Diener), pompös  
auch etwas depressiv (4x)  
temperamentvoll  
Sonnenaufgang (2x), drohende Hitze  
Verwirrung  
Stadt

#### **Schmuyle:**

Trauer (6x), Melancholie, (3x), Seufzen  
allein, (melancholische) Erinnerung, einsam  
kalt, Schnee  
Regentropfen (Xylophon), Regen  
Küken, Vogelsang  
Verträumt (langsames Erwachen, wolkig  
Rußland  
Mädchen - Dorf,  
Wechselspiel: Vorfreude/Hoffnung - Angst/Enttäuschung, unruhig

**Malerische Perzepte zu "Goldenberg und Schmuyle" aus Klasse 5**

Vorgabe: Ihr könnt malen, was euch zu der Musik einfällt, Personen, eine Geschichte, ein Bild mit Linien und Farben usw. Bevor ihr mit dem Malen beginnt, hört euch zuerst einmal die Musik ganz an. Während der halbstündigen Malphase wurde die Musik immer wieder abgespielt.



Ich mache alles kaputt!!

Ich liebe Pflanzen!!



Ich mache alles kaputt

Hör bitte auf alles kaputt zu machen

O.K

Und ich mache doch alles kaputt  
Prima

## Texte:

1

### **Pierre d'Alheim: (Über "Samuel Goldenberg und Schmuyle"):**

"Als Vorwurf dienen zwei jüdische Melodien, von denen die eine erhaben, imposant und bedächtig, die andre lebhaft, schnell, hüpfend und demütig ist; sie geben ein untrügliches Bild der zwei Männer: der Reiche schreitet breitspurig und dick wie ein Zuchthund des Weges, der Arme drückt sich, mager, klein und Grimassen schneidend wie ein Köter um ihn herum. Listig sucht er den Blick des andern. Man sieht sie in der Tat lebhaftig vor sich stehen, und das Gebell des Fetten, welcher sich in zwei Triolen von dem Listigen zu befreien sucht, beweist, daß Mussorgskij sowohl mit der Singstimme als im Orchester komische Wirkungen zu erzielen vermochte."

("Mercure de France" 1896). Zit. nach Lini Hübsch, S. 52

2

### **Brockhaus Enzyklopädie (1968):**

"Dreyfus-Affäre, die tiefgreifenden innenpolitischen Verwicklungen in Frankreich, die aus dem militärgerichtlichen Verfahren gegen den französischen Hauptmann A. DREYFUS im letzten Jahrzehnt des 19. und zu Beginn des 20. Jahrh. entstanden.

Dreyfus, jüdischer Abkunft, wurde im Dez. 1894 von einem Militärgericht in einem völlig regelwidrigen Verfahren des Landesverrats zugunsten des Deutschen Reiches für schuldig befunden und zu lebenslänglicher Deportation auf die Teufelsinsel (Cayenne, Französ.-Guayana) verurteilt. Das wichtigste Beweismittel der Anklage war ein angeblich von Dreyfus, tatsächlich von dem Major MARIE-CHARLES-FERDINAND WALSIN-ESERHAZY stammender Brief mit einer Liste (>bordereau<), der im Papierkorb des dt. Militärattachés in Paris, M. VON SCHWARTZKOPPEN, gefunden worden war und der die Übergabe geheimer Papiere ankündigte. Die Hintergründe des Prozesses sind in starken antisemitischen Strömungen zu sehen."

3

### **Vorwort der Breitkopf&Härtel-Ausgabe der "Bilder einer Ausstellung", Wiesbaden 1983:**

"Samuel Goldenberg und Schmuyle.

Dieses Stück heißt auf Mussorgskijs Autograph >Zwei polnische Juden, der eine reich, der andere arm< und geht auf eine der Sandomir-Zeichnungen Hartmanns zurück, die sich einst im Besitz Mussorgskijs befanden, aber nicht mehr existieren. Erhalten geblieben aber sind zwei Zeichnungen Hartmanns aus dem Sandomir-Milieu; die eine zeigt einen gutsituierten oder wohlhabenden Juden mit edlem Gesicht, die andere einen heruntergekommenen oder verkommenen Juden. Mussorgskijs Charakterisierung gleicht einer Karikatur: ein pompöses, aufgeblasenes Gehabe des einen, ein wimmerndes Betteln mit kriecherisch-schmeichlerischer Geschwätzigkeit (musikalisch: Triolen!) des anderen."

4

### **Oskar von Riesemann:**

"Das nächste Stück heißt: >Samuel Goldenberg und Schmuyle<. >Ich will versuchen, den Juden Hartmanns beizukommen<, schreibt Mussorgski an Stassow. Der Versuch ist gelungen, wer sollte es leugnen? Das Stück ist seinem Gegenstande nach vielleicht der kühnste programmmusikalische Vorstoß im Bereich der Miniature, der bis dahin gewagt worden war; wir verdanken ihm eine der amüsantesten Karikaturen, welche die Musikliteratur aufzuweisen hat; die beiden Juden, der eine reich und behäbig und dementsprechend zugeknöpft, einsilbig und langsam in seinen Bewegungen, der andere arm und verhungert und von einer geschäftigen und geschwätigen Vielweserigkeit, die jedoch nicht den geringsten Eindruck auf seinen Partner macht, sind mit genialem Blick für das Charakteristische und Komische musikalisch nachgezeichnet; man sieht diese beiden gelungenen Typen des Warschauer Ghettos deutlich vor sich, glaubt geradezu den Kaftan des einen sich blähen und die Peizker des anderen flattern zu hören; die musikalische Beobachtungsgabe Mussorgskis feiert in diesem einzigartigen musikalischen Scherz einen Triumph; es erweist sich, daß er es vermag, die >Intonationen der menschlichen Rede< nicht nur durch die Stimme, sondern auch auf dem Klavier wiederzugeben." a.a.O., S. 369f.

5

### **Gottfried Blumenstein:**

"Jedoch darf die Instrumentierung für Orchester, die 1922 Maurice Ravel geschaffen hat, als >ultimative< Fassung gelten. Zweifellos hat Ravels genialisches Instrumentierungstalent eine ganz wunderbare Arbeit geleistet, wobei aber nicht zu überhören ist (wenn man beispielsweise Horowitz' durchtobte Klavierversion im Ohr hat), daß er die musikalischen Wogen dabei ziemlich geglättet hat und grundsätzlich einem alles umschlingenden Schönklang auf der Spur war.

In den 50er Jahren hat Sergej Petrowisch Gortschakoff, Professor am Moskauer Konservatorium, eine Fassung erstellt (bescheiden für die Schublade >konzipiert<), die versucht, sich Mussorgskys Intentionen wieder anzunähern...

Gortschakoff benutzt sparsamere, hart aufeinanderprallende und somit eindeutiger zu unterscheidende Mittel, während Ravel der Meister der Feinabstufung ist." Beiheft der CD-Einspielung von Masur (1990), S. 4f.

6

Mussorgsky (über ein Erlebnis im Winter 1861 auf dem väterlichen Gut im Pskowschen Gouvernement):

"Plötzlich erschien in der Ferne eine Schar junger Weiber, die mit fröhlichem Gesang und Gelächter die glatte Straße herabkamen. In meinem Kopf nahm dieses Bild sofort musikalische Formen an, und völlig unerwartet entstand die erste à la Bach auf und ab stampfende Melodie - und die lustigen lachenden Weiber erschienen mir in Gestalt des Themas, aus der ich dann nachher den Mittelteil oder das Trio gemacht habe. Alles dies in modo classico, entsprechend meinen damaligen musikalischen Beschäftigungen. So entstand das 'Intermezzo'."

Riesemann S. 70f.

7

**Mussorgsky (an Rimski-Korssakov):**

"Was für eine Rede immer ich höre, wer immer sprechen mag, vor allem: gleichviel was gesagt wird - sofort arbeitet mein Gehirn an der musikalischen Darstellung des Gehörten." Riesemann, S. 216f.9

8

**Mussorgsky (am 30. Juli 1868 an Ljudmila Schestakowa über seine Arbeit an der Oper >Die Heirat<):**

"Ich strebe folgendes an: Daß meine handelnden Personen so auf der Szene sprechen wie lebende Menschen reden, dabei aber so, daß der Charakter und die Kraft der Intonation der handelnden Personen, gestützt durch das Orchester, das das musikalische Gewebe ihres Sprechens bildet, ihr Ziel direkt erreichen; das heißt, meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich (>Schöne Sawischna<, >Die Waise<, >Das Wiegenlied Jerjomuschkas<, >Mit der Amme<)". Sigrid Neef, S. 155

9

**Mussorgsky (Sommer 1972 an Stassow):**

"Es ist doch merkwürdig, daß man sich mit jungen Malern und Bildhauern so gut über ihre Gedanken und Ziele unterhalten kann und nur selten von ihrer Technik die Rede ist, während unter uns Musikern nur von Technik und dem musikalischen Alphabet wie in der Schule geredet wird... Fürchte ich mich vielleicht vor der Technik, weil ich sie nicht richtig beherrsche? Aber ich habe sicher Freunde, die mich in der Hinsicht verteidigen werden... Solange der Künstler nicht die Windeln, Strumpfhalter und Gamaschen verwirft, werden die sinfonischen Priester, die ihren Talmud der ersten und zweiten Ausgabe als das Alpha und Omega des künstlerischen Lebens setzen, regieren. Ihre kümmerlichen Gehirne fühlen, daß der Talmud nicht in lebendiger Kunst für Menschen für das Leben gebraucht werden kann - da ist kein Platz für vorgeschriebene Paragraphen und Kapitel... Mich beunruhigt ..., warum Iwan der Vierte und der Dritte, und besonders >Jaroslaw< von Antokolsky, und Repins >Schiffer< so lebendig sind, so lebendig, daß, wenn man ihnen gegenübergestellt wird, man sagen möchte: >Ja, gerade Sie habe ich treffen wollen.< Woher kommt es, daß alle unsere zeitgenössische Musik, trotz ihrer ausgezeichneten Qualität, nicht so lebendig ist?" Seroff, S. 159f.

10

**Mussorgsky (Sommer 1972 an den Maler Repin):**

Was ich darstellen will, ist das Volk; ich sehe es, wenn ich schlafe, ich denke daran, wenn ich esse, und wenn ich trinke, dann erscheint es vor mir in seiner ganzen Größe - riesig, ohne falschen Farben. Wenn es mir gelingt - gut! Wenn nicht, werde ich sehr traurig sein. Aber das Volk wird mir nicht aus dem Kopf gehen - wirklich, im Ernst." Seroff, S. 161

11

**Mussorgsky (2. 1. 1873 an Stassow):**

"Wenn unsere gemeinsamen Versuche, in lebendiger Musik lebendige Menschen zu schaffen, von den lebenden Wesen verstanden werden, und wenn die nur vegetierenden Menschen mit tüchtigen Klumpen Schmutz nach uns werfen, wenn die musikalischen Pharasäer uns kreuzigen werden - wir wollen doch weiterarbeiten ..."

Riesemann, S. 218

12

**Mussorgsky (7. 8. 1875 an Stassow über Rimsky-Korsakow):**

"...Ich traf den Römer [Rimski auf russisch = der Römer]. Wir sprangen beide von den Droschken und umarmten uns auf gute Art. Da erfahre ich - er hat 15 Fugen geschrieben, eine verwickelter als die andere, und - weiter nichts!

Oh, trocknete ihm doch die Tinte ein,

Bevor beim Schreiben sie dem Gänsekiel entfleußte! ...

Wann werden diese Leute, statt Fugen ... zu schreiben, in vernünftige Bücher hineinschauen und auf diese Weise mit vernünftigen Menschen Umgang pflegen, oder ist es schon zu spät?

Nicht das erwarten wir heutzutage von der Kunst. Nicht darin beruht die Aufgabe des Künstlers. Das Leben, wo immer es sich zeigt, die Wahrheit, wie bitter immer sie sei, eine kühne, aufrichtige Sprache zu den Menschen a' bout portant (aus nächster Nähe), das ist mein einziges Bestreben, das will ich, und darin fürchte ich, mich zu verhaufen." Riesemann, S. 352

13

**Klaus Gallwitz:**

">Nur der Inhalt kann die Anklage widerlegen, Kunst sei eine leere Zerstreung...<, fordert Nikolai G. Tschernyschewski, der Autor des utopischen Romans Was tun, der sich mit dieser Frage in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts an die Intellektuellen Rußlands wandte. Schriftsteller, Künstler und Kritiker kamen sich damals in vielen Äußerungen sehr nahe. Die Malergruppe der sogenannten >Wanderer<, der Peredwischniki, die sich 1870 formierte, suchte eine >Einmischung der Kunst ins Leben<. Ihre Bilder, die das russische Alltagsleben zum Inhalt hatten, wanderten durch die Städte und Provinzen des Reichs, wo sich eben das, was sie schilderten, auch in der Wirklichkeit abspielte - auf der Straße, um die Kirchplätze, in den bürgerlichen Salons, auf den Höfen der Bauern...

Tatsache ist, daß in den Bildern der >Wanderer< das russische Volk zum ersten Mal in der Geschichte seiner selbst ansichtig wurde. Der Realismus, der sich in den sechziger Jahren entwickelte, hat eine seiner Voraussetzungen in der schockartigen Ernüchterung, die sich nach der russischen Niederlage im Krimkrieg ausbreitete. Eine Reihe von Reformen wurde eingeleitet. Zar Alexander II. hob 1861 die Leibeigenschaft auf und führte mit dem Semstwo eine provinciale Selbstverwaltung ein. Allmählich entstand eine Industrie, und mit dem neuen Reichtum unter den Kaufleuten und Industriellen wuchs auch die Zahl selbständiger Ärzte, Ingenieure, Advokaten und anderer Intellektueller. Ein liberales Bürgertum wurde sich seiner selbst bewußt, machte sich politisch bemerkbar und interessierte sich für Literatur, Philosophie, Musik und Kunst...

Auch die Künstler stellten unerhörte Fragen. Dreizehn Maler und ein Bildhauer hatten 1863 in einem bis dahin beispiellosen Akt des Protestes die Akademie in St. Petersburg verlassen, weil sie es ablehnten, sich der einzigen, für alle Studenten verbindlichen Prüfungsaufgabe zu unterwerfen. Das beanstandete Thema lautete: >Göttermahl in Walhalla<. Den Gewinnern winkten Goldmedaillen und Auslandsstipendien. Mit ihrem Schritt verzichteten die Kandidaten auf die begehrten Auszeichnungen. Sie schlossen sich zu einer Genossenschaft zusammen mit der erklärten Absicht, gemeinsam zu leben und zu arbeiten. Gegen die kosmopolitische Salonkunst der Akademie setzten sie einen aggressiven Realismus nationaler Prägung." Gallwitz, S. 265-267

14

### **Jürgen Uhde/Renate Wieland:**

"... von der ursprünglichen Idee der Musik als >Klangrede<, wie Mattheson es nannte, (kann) Interpretation bis heute lernen, denn im üblichen Musizierbetrieb ist das Element des Deklamatorischen eher unterbelichtet. Wie beim alltäglichen Gespräch hört der routinierte Spieler in der Musik eher auf die Konventionen des Ausdrucks als auf den redenden Tonfall der Figuren in ihrer geheimen Mitteilung.

Offen bleibt in all diesen Reflexionen die Frage nach der Beziehung dieser Sprachgesten untereinander in der Musik. Erst Hegel hat auf ihren Zusammenschluß zur Form, auf ihre >Kadenzierung<, verwiesen, die die eigentliche Bedeutung erst stiftet. >So machen<, heißt es in der Ästhetik, >die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierte Interjektion< (3). Offen bleibt aber vor allem die Frage nach dem Wozu all dieser musikalischen Imitationen. Was denn ist das treibende Interesse, eine Sprache ohne Worte zu bilden?

Rousseau, der dem nachging, sah in den melodischen Akzenten und Inflexionen der Stimme die Reste einer verlorenen, universellen Ursprache, die keine nationalen Grenzen kennt, in der alle schrankenlos miteinander kommunizieren. An diese vergessene, die adamitische Sprache, soll Musik erinnern. Darin erfüllt sich erst der Sinn all jener Stilisationen leidenschaftlicher Rede.

Der intellektuelle Streit um Inhalts- oder Formalästhetik spielt sich nicht nur über den Köpfen der praktischen Musiker ab. Ohne daß sie es zu wissen oder zu formulieren brauchen, wirken ästhetische Ideen in ihrem Tun. So ist der Typus des reich illustrierenden, beflissen charakterisierend am Text entlangfahrenden Musikers, wie er sich öfter bei Sängern findet, unbewußt das Organ der Nachahmungsästhetik, während der reservierte Typus, der akademisch akkurat und clean seine Strukturen präpariert, insgeheim vom Ideal der Formalästhetik regiert wird. Wenn der eine über dem einzelnen Inhalt den Sinnzusammenhang der Form vergißt, so der andere den Inhalt über der Struktur. Solche Verdrängung aber entzieht der Musik ihre Kraft und Intensität. Unter der einseitigen Herrschaft verkümmert der Ausdruck, er wird eigentümlich neutralisiert. Es gibt hochdramatische, auch nuancenreiche Darstellungen, die samt allen Raffinessen lyrischen Sentiments im Grunde ebenso stumm bleiben, ebenso ausdruckslos wie die strukturalistische Präsentation, die das unverhüllt zugibt. Wenn aber die Schilderung von Affekten und Charakteren nicht für sich schon ausdrucksvoll ist, wenn nicht die Form für sich schon spricht, was kann dann Ausdruck heißen? Was ist das Expressive selber?

Die Romantik hat es das Poetische genannt als die gemeinsame Substanz aller Künste. Gemeint ist die Erfahrung der Aura um die Dinge, das, wodurch sie über sich hinausstrahlen, wodurch ihr Wesen sich mitteilt. Wahrhaft gelungener Ausdruck ist nach der romantischen Ästhetik das Ereignis einer Verklärung des Wirklichen; in ihrer Sphäre läßt der Mensch alle begrifflich bestimmbaren Gefühle zurück, um sich dem >Unaussprechlichen< hinzugeben; und nirgends erscheint es reiner als in der Gestalt des Klanges. >In dem Gesange<, heißt es bei E. T. A. Hoffmann in jener bekannten Rezension von Beethovens 5. Symphonie, >wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das Wunderelexier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft - Liebe, Haß, Zorn, Verzweiflung etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt nur hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.< (4) Poetischer Ausdruck erscheint hier als Kraft des Transzendierens, Widerpart alles stillstellenden, plakativen Abdrucks.

Das Poetische hat die Romantik als Gegenbegriff zu dem Prosaischen konzipiert... Rigoros formuliert das ein Aphorismus von Novalis: >Daß die Poesie keine Affekte machen soll, ist mir klar. Affekte sind schlechterdings etwas Fatales wie Krankheiten.< Wozu also sie ästhetisch reproduzieren? Die romantische Ästhetik weigert sich, die bloße Nachahmung der spontanen Wallungen des Gemütes schon für künstlerischen Ausdruck auszugeben. Vollends kündigt dann die radikale Romantik eines Valéry der naiv veristischen Ausdrucksästhetik die Gefolgschaft. >Der Ausdruck eines unverfälschten Gefühls ist immer banal. Je unverfälschter, um so banaler.<

a.a.O., S. 281f.

14

### **Keith Jarrett:**

"Diese Musik braucht meine Hilfe nicht.

Schon die melodische Gestalt als solche besitzt für mich Ausdruckskraft. Zum Beispiel in den Klavierwerken von Bach. Bei den meisten Interpretationen anderer Pianisten fühle ich, daß zu oft zu viel in die Musik hineingelegt wird. Ich meine, die Bewegungslinien der Noten sind schon musikalische Expression. Ohne das Bewußtsein, was diese Linien wirklich darstellen, meint man immer, einen gewissen Ausdrucksgehalt hinzufügen zu müssen. Auch beim Komponieren versuche ich, Gestaltungen zu finden, die für sich selbst sprechen, die nicht interpretiert werden müssen... In welcher Art die Töne in den Fugen aufeinander folgen, läßt sich nicht notwendigerweise vorhersagen. Aber sie folgen bestimmten Gesetzen. Wenn man etwas hinzufügt, um die Werke wertvoller zu machen, zerstört man diese Gesetze. Wenn ich Bach spiele, höre ich nicht Musik, ich höre den Denkprozeß. Kolorierung hat mit diesem Prozeß nichts zu tun, man steuert damit nur eigene Emotionen bei. Das kann für den Moment ganz hübsch klingen, aber der musikalische Gedanke bleibt nicht unversehrt."

Textbeilage der LP "J. S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier", ECM 835 246-1 (1988)

15

### **Ingo Harden:**

"Strawinsky hätte seine helle Freude an dieser Äußerung gehabt: >Nein<, meinte Svjatoslav Richter kürzlich in einem Interview auf die Frage, ob er beim Musizieren nicht etwas von sich selbst in sein Spiel einbringe. Er mache >nur, was in den Noten< stehe. Und wenn das Publikum von seinem Spiel gefesselt sei und von dem eines anderen Pianisten nicht, dann tue der andere eben nicht >nicht, was in den Noten steht<.

Eine solche Zurücknahme des Interpreten auf den dienenden Boten ist eine menschlich sympathische, in höchstem Maße kunstmoralische, sogar psychologisch gut nachvollziehbare Arbeitshypothese. Aber sie läßt außer acht, daß nicht einmal das ernsthafteste Bemühen um absolute Objektivität gegenüber dem Überlieferten den vermittelnden Interpreten ausklammern kann. Jede Aufführung ist, um ein Wort Zolas zu variieren, notwendigerweise >Musik, gesehen durch ein Temperament<. Schon die Vorstellung, den puren Notentext als die Sache selbst und nicht als Chiffre eines Gemeinten zu nehmen, ihn aus seinem historisch-kulturellen Umfeld herauszulösen und dieses Laborpräparat dann als >das einzig Zuverlässige< seiner Wiedergabe zugrunde zu legen - schon das ist genaugenommen kaum weniger extravagant als jede noch so >frei< vermittelnde Interpretation. Wäre es anders, ließe sich nicht nachvollziehen, daß die >ehrlichen Makler< unter den Virtuosen ebenso ihr Publikum finden wie die Paradiesvögel, ließe sich vor allem nicht verstehen, wie Svjatoslav Richter, am 20. März achtundsiebzig Jahre alt geworden, zur wohl wichtigsten Kultfigur der gegenwärtigen Klavierszene werden konnte. Künstlerische Moral allein bringt derlei ebensowenig zuwege wie nonkonformistisches Podiumsgebaren. Tatsächlich werden ja Richter-Auftritte durch die Einmaligkeit seiner Vermittlung zu Ereignissen. nämlich durch eine unverwechselbare Mischung aus strömender Dichte des Spiels, drängender Energie und kontemplativer Verinnerlichung, durch den machtvollen Zugriff und die tiefenste Verinnerlichung seiner Musikauffassung - von der ebenfalls ziemlich einmaligen und bis ins hohe Alter unzerstörten Kombination aus Virtuosität und Solidität im Pianistischen gar nicht zu reden.

Im einzelnen kann man an Richters Interpretationen viel herumkritteln - nicht trotz, sondern wegen der Ideologie, auf der sie basieren. Sein Schubert wirkt durch Richters oft statisches, wie gefrorenes Musizieren reichlich jenseitig, sein Schumann hat wenig Platz für die <phantastischen< Zwischentöne dieser Musik, sein Chopin klingt nicht eben belkantilistisch, sein Bach >spricht< nicht. Und so fort. Hat man freilich das Glück, Richter in Bestform zu erleben, ist man unwiderstehlich gepackt und gefesselt von der heiligen Nüchternheit, der meditativen Entrücktheit und der versunkenen Konzentration seines Spiels. Ohne Zweifel ist Svjatoslav Richter ein großer Musiker."

FAZ vom 27. 4. 1993

16

### **Busoni, Ferruccio (1907):**

"Der Vortrag in der Musik stammt aus jenen freien Höhen, aus welchen die Tonkunst selbst herabstieg. Wo ihr droht, irdisch zu werden, hat er sie zu heben und ihr zu ihrem ursprünglichen >schwebenden< Zustand zu verhelfen.

Die Notation, die Aufschreibung von Musikstücken ist zuerst ein ingenieüser Behelf, eine Improvisation festzuhalten, um sie wiedererstehen zu lassen. Jene verhält sich aber zu dieser wie das Porträt zum lebendigen Modell. Der Vortragende hat die Starrheit der Zeichen wieder aufzulösen und in Bewegung zu bringen. -

Die Gesetzgeber aber verlangen, daß der Vortragende die Starrheit der Zeichen wiedergebe, und erachten die Wiedergabe für um so vollkommener, je mehr sie sich an die Zeichen hält. Was der Tonsetzer notgedrungen von seiner Inspiration durch die Zeichen einbüßt, das soll der Vortragende durch seine eigene wiederherstellen.

Den Gesetzgebern sind die Zeichen selbst das Wichtigste, sie werden es ihnen mehr und mehr; die neue Tonkunst wird aus den alten Zeichen abgeleitet, - sie bedeuten nun die Tonkunst selbst.

Läge es nun in der Macht der Gesetzgeber, so müßte ein und dasselbe Tonstück stets in ein und demselben Zeitmaß erklingen, sooft, von wem und unter welchen Bedingungen es auch gespielt würde.

Es ist aber nicht möglich, die schwebende expansive Natur des göttlichen Kindes {der Tonkunst} widersetzt sich; sie fordert das Gegenteil. Jeder Tag beginnt anders als der vorige und doch immer mit einer Morgenröte. - Große Künstler spielen ihre eigenen Werke immer wieder verschieden, gestalten sie im Augenblick, beschleunigen und halten zurück - wie sie es nicht in Zeichen umsetzen konnten - und immer nach den gegebenen Verhältnissen jener >ewigen Harmonie<.

Da wird der Gesetzgeber unwillig und verweist den Schöpfer auf dessen eigene Zeichen. So, wie es heute steht, behält der Gesetzgeber recht."

Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Hamburg 1973, Wagner, S. 22f

vgl. FAZ 29. 3. 97

Der junge Kandinsky schlug zuerst eine wissenschaftliche Laufbahn ein. Er studierte an der Moskauer Universität Sozial- und Rechtswissenschaften. "Nach sechs Jahren bemerkte ich aber, daß mein früherer Glaube an den heilenden Wert der sozialen Wissenschaft und schließlich an die absolute Richtigkeit der positiven Methode stark geschmolzen war. Endlich entschloß ich mich, die Resultate der vielen Jahre über Bord zu werfen", und das, nachdem er 1886 einige Zeit auf dem Lande von Wologda verbracht hatte. Denn hier wurde er mit einer anderen Kultur konfrontiert, die nach der Befreiung der Bauern im Jahre 1866 zum Vorschein kam. "Nach der Emanzipation der Bauern in Rußland gab ihnen die Regierung eine wirtschaftliche Selbstverwaltung, die die Bauern, für viele unerwartet, politisch reif machte, und das eigene Gericht, wo bis zu gewissen Grenzen die von den Bauern unter sich gewählten Richter Streite lösen und auch kriminelle Vergehen bestrafen durften", berichtet Kandinsky. Dieses Bauernrecht stützte sich nicht wie das in den russischen Städten ausgeübte Recht auf die römische Tradition, sondern auf altrussische Überlieferungen, die Kandinsky studieren wollte. Doch mehr als das Recht faszinierte Kandinsky die auf dem Lande verbreitete Kunst.

Die russischen Bauern lebten zu seiner Zeit mit der Ikone, die religiös begründet und daher kein autonomes Kunstwerk war. Sie war ein Bildkonzept, eine Konstruktion geistiger Welt, die zur Verehrung bestimmt war. Dagegen verstand, entsprechend der westlichen modernen Auffassung, die gebildete Schicht, zu der auch Kandinsky gehörte, die Kunst als einen autonomen Ausdruck des Künstlers und das Bild als Beschreibung der Wirklichkeit. Vor allem die aus Frankreich stammende realistische Kunst wurde in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sehr beliebt, da sie auch dem um diese Zeit unter den russischen Intellektuellen verbreiteten Glauben an eine materialistisch-positivistische Weltsicht entsprach. Aus dieser Sicht hatte die Kunst nur dann eine Berechtigung, wenn sie sich nützlich machte. Doktorarbeiten, wie die von Tschernischewski, die nachzuweisen versuchten, daß ein wirklicher Apfel schöner sei, da man ihn essen könne, als ein gemalter, oder der Ausruf "Stiefel sind höher als Shakespeare" genossen daher in den russischen Städten hohes Ansehen. Man wußte auch schon, wie sich die Kunst in Rußland nützlich machen konnte; sie sollte bei der bevorstehenden Umerziehung der Bauern zur westlichen Moderne helfen.

Für diese Aufgabe fand sich auch sofort eine von Ilja Repin angeführte Gruppe von Künstlern bereit. Sie begaben sich mit ihren im westlichen Realismus gemalten Bildern - nicht selten erschienen die russischen Bauern vor einer französischen Landschaft - aufs Land. Daher die Bezeichnung dieser Gruppe als die "Wanderer"; sie wollten die Bauern zu den Grundsätzen westlicher Moderne bekehren. Doch während sie in den Salons der Städte gefeiert wurden, weckten sie auf dem Lande wenig Begeisterung.

Einer der ersten, der sich gegen die Umerziehung der Bauern wandte, war Dostojewski. In der von ihm herausgegebenen Zeitschrift "Die Zeit" griff er die "Wanderer" und deren Realismus an, stellte ihm einen "höheren Realismus" entgegen, der sich nicht wie der westliche mit einer Beschreibung äußerer Erscheinungen zufriedengab. Diesen "höheren Realismus" glaubte er in der Ikone und der Heiligenlegende gefunden zu haben, weshalb er die russischen Künstler dazu aufrief, statt die Bauern zur westlichen Moderne bekehren zu wollen, sich ihrer Kultur voller Achtung zu nähern, da nur so die sich im damaligen Rußland ständig vertiefende Kluft zwischen den beiden Kulturen überbrückt werden und eine für alle gemeinsame Kultur entstehen könne.

Doch zunächst stieß Dostojewskis Vision einer eigenen Kultur nur auf Ablehnung. Die einflußreichen Vertreter der damaligen russischen Kultur, wie der Akademiepräsident Ilja Repin oder der populäre Schriftsteller Maxim Gorki, wandten sich sogar entschieden gegen die Vorstellung einer aus der eigenen Tradition schöpfenden Kultur, da sie diese für rückständig und reaktionär, weil religiös, hielten. Nur vereinzelt fand Dostojewskis Vision Anhänger. Zu ihnen gehörten der Kunstmäzen Sawa Mamontow und die beiden Wirtschaftswissenschaftler und Philosophen Nikolai Berdjajew und Sergei Bulgakow, die später in ihrer Zeitschrift "Neue Wege" für Rußlands eigenen kulturellen Weg eintraten. Einer der Studenten von Bulgakow war Kandinsky, der dem Rat seines Lehrers folgte und sich dem Studium der Kultur auf dem russischen Lande zuwandte.

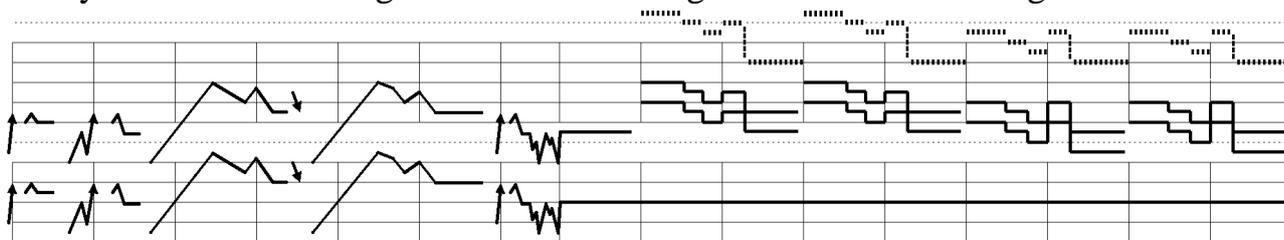
Waren dies vereinzelte Versuche, Dostojewskis Vision nachzugehen, so rief Sergei Diaghilew mit seiner Kunstzeitschrift "Mir iskusstwa" - Die Welt der Kunst -, die er seit 1899 herausgab und die von Mamontow finanziert wurde, eine ganze Bewegung ins Leben. Diaghilew stellte sich mit seiner Zeitschrift an die Seite Dostojewskis. Denn auch er sah die Zukunft der russischen Kultur nur in einer Wiederbelebung der eigenen Tradition, weswegen er die allgemeine Verachtung der Ikone für unhaltbar hielt: "Das ist ein verhängnisvoller Fehler, und solange in der russischen nationalen Kunst nicht eine bewußt aufgebaute Harmonie, eine königliche Einfachheit und eine einzigartige Schönheit der Farben gesehen wird, so lange wird es bei uns keine wahre Kunst geben", schrieb er und bildete zeitgenössische Kunst Seite an Seite mit altrussischer ab. Damit brach er aber mit einer bis dahin in Rußland unerschütterlichen Sicht, welche die Kunstentwicklung als einen fortschreitenden Prozeß betrachtete, in dem die realistisch gemalten Bauern vor einer französischen Landschaft den Gipfel, die Ikone dagegen den Inbegriff der Rückständigkeit darstellte.

Boris im Hexenhäuschen

Verursachte das Auftreten Diaghilews einen regelrechten Schock - Repin fand kaum Worte für diese Ungeheuerlichkeit, Stasow, der damals einflußreichste Kunstkritiker, erklärte Diaghilews Aufruf für psychopathologisch -, so war für die junge Generation Diaghilews "Traum von der Auferstehung" einer eigenen Kultur eine Offenbarung: "Ich kann es nicht anders ausdrücken: Mein Leben teilte sich in zwei Teile: vor und nach Diaghilew. Es wurden alle unsere Vorstellungen, alle unsere Gedanken über Kunst verändert. Uns ging das Licht auf", erinnert sich Sergei Makowski, der spätere Herausgeber der Kunstzeitschrift "Apollon", die ein Sprachrohr von Larionow, Gontscharowa und Malewitsch war.

Diaghilews Zeitschrift wurde auch von dem in München lebenden Kandinsky begrüßt. Er schreibt fortan Beiträge für sie und malt seit 1903 Motive aus der russischen Mythen- und Märchenwelt, die er der Malerei von Michael Wrubel, Iwan Bilbin und Nikolai Rerich, deren Bilder in Diaghilews Zeitschrift abgebildet waren, entnimmt. 1907 versammelt dann Kandinsky diese Märchen- und Mythengestalten in seinem Bild "Das bunte Leben", in dem selbst das Häuschen der Hexe Baba-Jaga, das - wie das Märchen erzählt - auf Hühnerbeinen steht, und die zwei Heiligen Boris und Gleb zu finden sind. Von nun an kommen Heilige aus der Ikone immer häufiger in seiner Malerei vor. Denn es war die Ikone, durch die Kandinsky nach dem Besuch einer impressionistischen Ausstellung in Moskau die "Abstraktion" entdeckt haben soll: "Seitdem sah ich die russische Ikonenmalerei mit anderen Augen, das heißt, ich, bekam Augen' für das Abstrakte in dieser Malerei."

# Analytische Vorbereitung des Lehrers - mögliche Unterrichtsergebnisse



<p><b>1. - 8: Goldenberg</b></p> <p>unisono</p> <p>Zigeunertonleiter : b-c-des-(es)e-f-ges-(as)a-b mit Leittonspaltung/2 Doppelstufen (orientalisierend)</p> <p>Ambitus a - b1</p> <p>rhythmisch, melodisch (steigend, fallend) und in der Artikulation abwechslungsreich und motivisch konsequent aus 3 Elementen (abrupter Quintsprung aufw., schnelle Wellenbewegung, steigende Skalenausschnitte) sich entwickelnder großer Bogen, der seinen Höhepunkt in der Mitte hat, wo die längste Phrase zweimal fast wörtlich wiederholt wird: eindrucksvoll pointierte, pathetische Rhetorik (vgl. auch die effektiv gesetzten Pausen)!</p> <p>Steigerung - Rückentwicklung</p> <p>zwischen Prosa und Periodik schwankend</p> <p>f = selbstbewußt auftrumpfend, sf = mit Nachdruck, energisch (vgl. auch kurze Auftakte, Punktierungen u. a.), cresc. -delesc. = nuanciert, gefühlvoll</p> <p>tiefe Lage = Ruhe, Sicherheit, Überlegenheit</p>	<p><b>9 - 16: Schmuyle</b></p> <p>mehrstimmig (Bordun + Terzenparallelen: folkloristisch)</p> <p>phrygisch: des-eses-fes-ges-as-heses-ceses-(des), modal</p> <p>Hexachordrahmen (Terzenparallelen): folkloristisch</p> <p>in allen Parametern gleichförmig: Wiederholung bzw. Sequenzierung einer Zweitaktphrase</p> <p>Reihung, leierndes Kettenprinzip (folkloristisch)</p> <p>immer gleiche Artikulation: Akzent auf 1. Note der Zählzeiten (nach dem kurzen Vorschlag)</p> <p>kurzatmig fallende Melodiewellen (folk. Deszendenzmelodik) mit Quartkadenzierung am Phrasenende (russisches Merkmal)</p> <p>Periodik</p> <p>mf - dim., mf - dim., p - dim., p - dim.: kraftlos, immer wieder ansetzend, aber immer wieder nachgebend (auch im Gesamtduktus, vgl. den fallenden Melodieduktus)</p> <p>hohe Lage, die Terzen bewegen sich allerdings im Bereich Goldenbergs. Die eine Oktav höher gesetzte Triolenfigur bedeutet vielleicht eine charakterisierende Darstellung der 'zittrigen' Stimme oder die Nachahmung einer Balalaikabegleitung. Das Ganze 'hängt' aber an dem Bordunton "des", dem Schlußton Goldenbergs. Dessen Überlegenheit wird also deutlich sichtbar und hörbar.</p>
---	--

T. 17:

= Schmuyle: mehrst., Rückkehr zum des" - nach dem Ausbruch aus seiner Tonalität -, hohe Lage der 32-tel (eigentlich Goldenberg: versucht Schmuyle hier sich Goldenberg anzupassen, oder ist es ein 'Blickkontakt' Goldenbergs mit Schmuyle?), die Töne fes, as und heses entsprechen der Schmuyleschen Tonalität, die crescendierende Dynamik mit dem sf-Schluß allerdings Goldenberg.

T. 19 - 25:

Beide reden gleichzeitig, beide verändern ihre 'Sprache':

Schmuyle ist 'festgenagelt' auf seinem tiefsten Ton des", aus dem er allerdings immer wieder (vergebens) zum heses" - as"- ges" ausbricht.

Goldenberg läßt alle Schnörkel weg. Er spricht direkter und bestimmter (aggressiver oder selbstsicherer?), vgl. die abgerissenen sforzati an den Phrasenenden (Gortchakow verdeutlicht das - schon am Ende von 1- durch Beckenschläge). Selbst die im 1. Teil (T. 4+6) decrescendierende Wendung a-ges-f schließt nun (T. 23+25) crescendierend mit einem f bzw. sf. Er spricht eine Oktave tiefer, also noch pathetischer. Seine Melodie wird nicht zu Ende geführt, sondern bricht ab in dem 'Katastrophenakkord' f-a-des (überm. Dreiklang). Ist das das letzte abweisende sf Goldenbergs, der Schmuyle hier das Wort abschneidet?

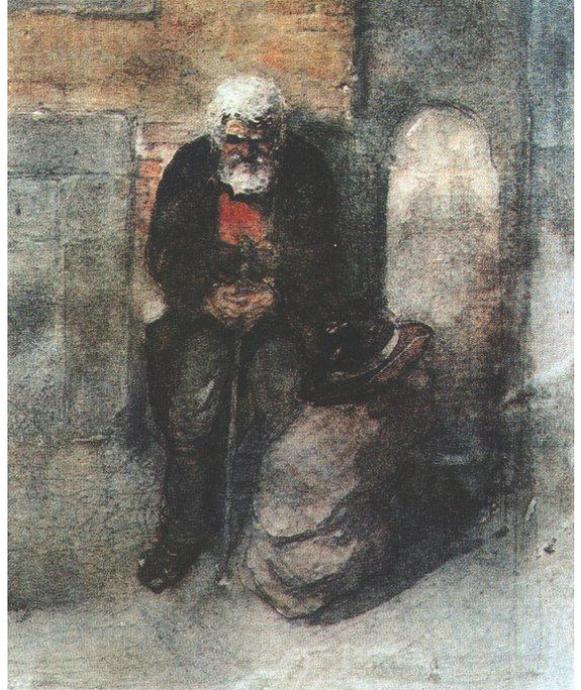
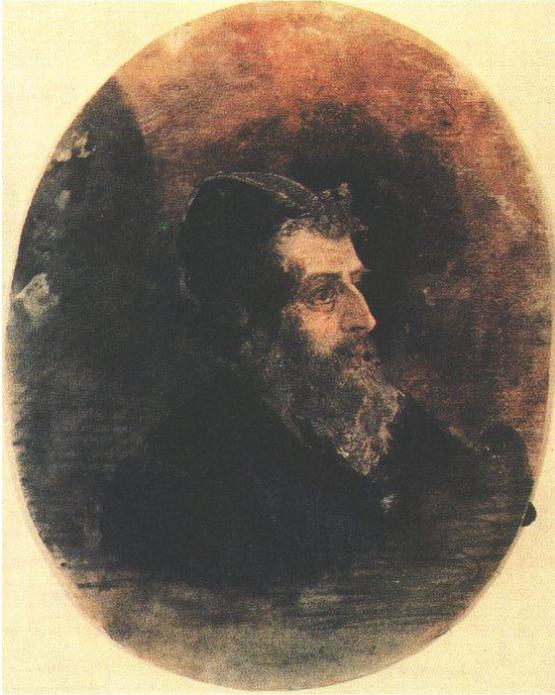
T. 26 -27:

chromatische Katabasis (Lamento "con dolore") = Schmuyle (mehrst., fallender Duktus), weinerlich, larmoyant. Ist die Triolenfigur (= Goldenberg) ein letzter verzweifelter (unterwürfiger) Annäherungsversuch Schmuyles an Goldenberg (er verläßt seine Töne und geht zum F-Dur und b-Moll Goldenbergs über)? Die sf-Schläge auf dem Ton f (!) sind unwürdige Reaktionen Goldenbergs.

T. 28 - 29:

Goldenberg gehört das letzte Wort (1'. 24 = T 2). Die gedehnte und doppelt oktavierte Schlußgeste (ff!) hat den größten Ambitus des ganzen Stückes.

**Viktor Hartmann: Samuel Goldenberg und Schmuyle**



**Grigori Grigorjewitsch Mjassojedow: Mittagspause in der Kreisverwaltung (1872)**

BSW April 94 (Mussorgsky: G. u. S.)

1:03	Ugorsky: Teil I
1:05:12	Ugorsky: Teil II
1:06:27	Ugorsky: I + II
1:07:40	Jüdischer Kantorengesang Folklore aus Weißrußland
1:10:04	Wolgabootschlepperlied
1:10:52	Ugorsky: ganz Weissenberg
1:15:06	Richter Afanassiev
1:20:10	Ravel/Abbado Horowitz
1:24:33	Gortchakov/Masur
1:26:52	Tuschmaloff
1:29:14	Tomita
1:32:23	

BSW April 94 (Mussorgsky: G. u. S.)

0	Schmuyle-Anfang: Ugorski, Richter, Afanassiev, Horowitz, Ravel/Abbado, Tomita
1.	Ugorsky: Teil I
2.	Ugorsky: Teil II
3.	Ugorsky: I + II
4.	Jüdischer Kantorengesang
5.	Folklore aus Weißrußland
6.	Wolgabootschlepperlied
7.	Ugorsky: ganz
8.	Weissenberg
9.	Richter
10.	Afanassiev
11.	Ravel/Abbado
12.	Horowitz
13.	Gortchakov/Masur
14.	Tuschmaloff
15.	Tomita

## Bundesschulmusikwoche 6. - 10. April 1994 in Gütersloh

In der Musik haben wir es immer mit Ansichten zu tun, und zwar auf mehreren Ebenen:

1. mit der Ansicht des Komponisten

2. mit der Ansicht des Interpreten

3. mit der Ansicht des Hörers, der das, was Komponist und Interpret ihm übermitteln, noch einmal filtert und modifiziert aufgrund seiner musikalischen Sozialisation, seiner Wahrnehmungssituation usw. Besonders wichtig - und dennoch im Musikunterricht oft übersehen - ist die Rolle des Interpreten. Denn anders als z. B. in der Bildenden Kunst begegnet zumindest der Normalhörer einem Werk niemals unmittelbar, sondern immer nur in der Realisation und Interpretation durch den Interpreten. Und selbst da, wo der Interpret und der Komponist eine Person sind, trifft er nicht auf das Werk an sich, sondern eine spezielle Version desselben. Sehr eindrucksvoll in dieser Richtung sind z. B. die Mehrfacheinspielungen eigener Werke durch Bartok (Abend auf dem Lande)!

Der Notentext ist noch nicht die Musik, er ist immer interpretationsfähig und interpretationsbedürftig.

Gegenüber einem Bild oder einem sprachlichen Text hat er zudem auch noch einen größeren Interpretationsspielraum. Das Werk entsteht letztlich, wenn auch auf vielfältige Weise vermittelt, erst im Hörer selbst, ist nicht wie ein Bild als Objekt direkt greifbar. Deshalb hat man auch der Musik gegenüber weniger Distanz als einem Bild gegenüber.

Dennoch ist seine Deutung nicht beliebig. Es gibt auch Interpretationen, die am Sinn des Komponierten vorbeigehen.

Es gibt zwar nicht die richtige Interpretation, aber es ist auch nicht alles Ansichtssache.

Diese Spannung macht die Beschäftigung mit Musik so interessant.

In dem Unterricht, der im folgenden beschrieben wird, ging es um dieses Dreieck

(1) Komponist/Notentext/Analyse - (2) Deutungen anderer (Einspielungen, verbale bzw. malerische Deutungen) - (3) eigene Deutungen (Perzepte der Schüler).

Eine solche Arbeit führt natürlich gerade nicht zu eindeutigen Ergebnissen. Die sind ja nur auf einer globalen Ebene erreichbar, und auch das oft nur scheinbar: Denn wenn man das vorliegende Werk ganz 'normal durchnimmt' und es dann in Begriffsregistraturen 'ablegt', also etwa festschreibt:

- "Das Stück ist ein Beispiel für Realismus in der Musik" oder:

- "Das Werk ist ein Beispiel für Programmmusik",

so ist das ja nur auf einer sehr oberflächlichen Ebene richtig und bedarf zudem keiner intensiveren Auseinandersetzung mit der Musik selbst. Das Denken und Hinhören fängt ja eigentlich erst an, wenn ich zweifelnd frage: "Ist das wirklich Programmmusik?" "Und wenn ja, welche Art von Programmmusik?" "Paßt nicht besser der Begriff "Charakterstück?" usw. Und noch besser ist es, wenn ich speziellere Fragen, auch an Details des Stückes stelle.

Der Vorteil eines solchen problemorientierten und handlungsorientierten Vorgehens liegt darin ,

- daß es Erfahrungen und Erfahrungsmöglichkeiten der Schüler besser einbeziehen kann
- zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem Werk selbst führt
- zur Sensibilisierung der Wahrnehmung, vor allem hinsichtlich der Ausdruckswerte und der Semantik der Musik beiträgt.

Es befördert aber auch übergreifende Ziele: Man lernt

- den eigenen Standpunkt reflektieren
- andere Standpunkte verstehen
- mit Meinungsverschiedenheiten umgehen

### GK 12/I (16 Schüler)

Vorausgehender Unterricht: Kursthema: Folklore und Kunstmusik:

I: Flamenco (Seguiriya, De Falla, Paco de Lucia, Mc Laughlin, Bizet: Carmen: Ende 11/II),

II: Realismuskonzept Mussorgskys in Abgrenzung von Tschaikowskys Akademismus:

Umgang mit Folkloremerkmalen: Mussorgsky: Promenade, Gastmahl, Schöne Sawischna, Ausschnitte aus dem Boris, Abendgebet (Kinderstube) im Vergleich mit Humperdincks Abendsegen; Tschaikowskys Wiegenlied  
Tschaikowsky. Andante cantabile aus op. 11, Ouverture 1812.

**Goldenberg und Schmuyle:** Schüler dachten: Jetzt kommt was Neues.

### 8. 10. 1993 (Einzelstunde) **Perzepte und Polaritätsprofile**

Die Perzepte wurden in folgender Reihenfolge angefertigt (**vgl. S. 78**):

(Vorgaben: Musikausschnitte: A, B, Bilder: S, G. Es wurde suggeriert, daß die Stücke und Bilder unabhängig voneinander sind. Aus demselben Grunde chiastische Anordnung.)

A = 1. Spalte (Musik zu Goldenberg)

B = 3. Spalte (Musik zu Schmuyle)

S = 4. Spalte (Bild von Schmuyle)

G = 2. Spalte (Bild von Goldenberg)

### **Polaritätsprofil**

Musik und Bilder waren allen Schülern unbekannt. Fast die Hälfte der Schüler fehlten wegen Klausuren und einer Exkursion. Das sollte aber kein Hindernis sein, denn es kommt ja nicht auf eine repräsentative Erhebung an, auch nicht auf die statistische Auswertung der Daten an sich, sondern auf die Erfahrungen, die man im Umgang mit solchen Daten im **Zusammenhang mit der Musik** machen kann, und dabei kann eine Datenreduktion durchaus vorteilhaft sein. Die Perzepte wurden anonym angefertigt, dann aber bei der Zusammenstellung aufgrund der Handschrift einander zugeordnet.

Der **didaktische Wert** des Verfahrens ist - abgesehen von den im folgenden angesprochenen Gesichtspunkten -, daß der einzelne Schüler für sich sehr viel aus der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen 'Ansichten', den eigenen und denen der anderen, lernen kann, z. B. wie man sein eigenes Urteil unter Umständen revidieren kann oder muß, daß man die Bedingtheit des eigenen Urteils erkennt u.ä., und zwar ohne daß das explizit im Unterricht geschieht. Den pädagogischen Zeigefinger kann man also ruhig unten lassen. Es war erstaunlich, daß in keinem Falle über bestimmte Äußerungen in den Perzepten gefeilt wurde, was bei Äußerungen wie "stilles Tal mit singenden Vögeln" bei einer mündlichen Äußerung im Unterricht sehr wahrscheinlich geschehen wäre, wenn sie so überhaupt dort geäußert worden wäre.

20. 10. 1993 (Einzelstunde)

### **Noten zu Teil 1 und 2, Vorspiel (S. 77 linke Spalte)**

#### **Auswertung der Perzepte zu Goldenberg und Schmuyle (S. 78):**

sie kann natürlich nur exemplarisch erfolgen

Gemeinsamkeiten: z. B. bei Goldenberg: "aus einem asiatischen Land" (1), "Orientale" (3), "chinesischer Mann" (4); Erklärung aus der Musik: übermäßige Sekunden, unisono, 'Schlangenmelodik', Wechsel von schneller Bewegung und Haltetönen

Widersprüche: z.B. bei Schmuyle: "stilles Tal mit singenden Vögeln" (5), "Triller, wirkt trist" (8)

Erklärung aus der Musik: Beide assoziieren mit dem "Triller" (Tonrepetitionen mit Praller) etwas anderes: der eine hört die musikalische Figur als akustische Nachahmung eines Vogelgezwitzers, der andere verbindet die ('monotonen') Tonrepetitionen, die dauernde Wiederholung des Motivs und die Bordunbegleitung mit dem entsprechenden psychischen Pendant.

Beide hören also 'richtig' in dem dem Sinne, daß sie auf Merkmale der Musik angemessen reagieren, denn so kommen diese 'Vokabeln' in der Musik vor. Beide Äußerungen lassen sich 'verstehen', sind irgendwie plausibel.

Allgemeine Erkenntnis: Meinungen/Ansichten entstehen u. a. durch Assoziationen. Dabei spielen subjektive Prädispositionen eine große Rolle. Allerdings sind Assoziationen nicht beliebig, sondern werkabhängig. Unterschiede entstehen durch die Mehrdeutigkeit musikalischer Zeichen. Solche unwillkürlich sich einstellenden Detailassoziationen/Detaildeutungen haben große Folgen, bestimmen sie doch oft in erheblichem Maße die Gesamtdeutung und führen damit auch zur Fehldeutung eines Werkes, weil alles nun unter einem punktuell sich ergebenden Aspekt gesehen wird.

Parallele aus der aktuellen politischen Meinungsbildung: Jemand polemisiert gegen Heitmann als Kandidat für das Bundespräsidentenamt, schimpft auf Kohl wegen seiner selbsterherrlichen Entscheidung usw..... und sagt dann: "Warum nimmt man nicht Schorlemer, der doch am vergangenen Sonntag eine so blendende Rede in Frankfurt anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels gehalten hat. Das ist zwar auch ein evangelischer Pfarrer aber nicht einer von der steif-ledernen und engstirnigen Art des Heitmann, wie ich sie aus meiner Jugend in unguter Erinnerung habe." Könnte es sein, daß die sich ihm aufdrängende gedankliche Verknüpfung der Person Heitmanns mit einem als unangenehm erlebten Pfarrer Auslöser seiner Gesamteinschätzung ist?

#### **Auswertung der Polaritätsprofile zu Goldenberg und Schmuyle: (S. 79)**

Unterschiede und Vorteile der beiden psychologischen Methoden:

Perzept komplexer, individueller, dafür schwerer auswertbar.

Polaritätsprofil: Ergebnisse besser vergleichbar und leichter auswertbar. Es läßt sich als Instrument zur gezielten Klärung bestimmter Fragen gut einsetzen. Die polaren Begriffe sind so gewählt und angeordnet, daß überprüft werden kann, inwieweit Rezeptions- bzw. Deutungsklischees bestätigt werden. Die linke Spalte enthält die Eigenschaften, die man normalerweise als Klischees für Goldenberg kennt, die rechte deren Gegenteil (deshalb paßt sie natürlich nicht ohne weiteres für Schmuyle). Ein diesen Klischees entsprechendes Ergebnis müßte für Goldenberg die linke Seite akzentuieren, für Schmuyle die rechte. Bei der Auswertung spielen die Kreuze in der mittleren Reihe keine Rolle. Desgleichen sind Ergebnisse, bei denen die linken und die rechten Eintragungen sich in etwa aufheben, nicht signifikant. Es zeigt sich, daß bei Goldenberg die Klischees überwiegend bestätigt werden (7 : 3 bei 2 nichtsignifikante Reihen), bei Schmuyle aber nur zur Hälfte (6 : 5 bei 1 nichtsignifikanten Reihe). (Dasselbe Ergebnis brachte in der folgenden Stunde die Frage nach der Übereinstimmung von Musik und Bildvorlage: Bei Goldenberg wird diese mit großer Mehrheit bestätigt, bei Schmuyle überwiegend verneint.)

Wie kommen wir aber jetzt weiter? Im eigenen Saft jedenfalls nicht. Wir brauchen Informationen!

Die Subjektivität einer Ansicht ist besonders hoch, wenn der Kontext der Dinge, über die man urteilt, weitgehend unbekannt ist. Mussorgsky charakterisiert als Musiker die beiden Personen mit Sicherheit auch musikalisch, d. h. durch die Verwendung von relativ eindeutigen musikalischen Vokabeln. Ein Zeitgenosse Mussorgskys aus dem gleichen Kulturraum hätte mit Sicherheit andere, Mussorgskys Intention evtl. nähere Assoziationen gehabt.

Vorspiel von Musikausschnitten aus dem Umfeld:

**Jüdischer Kantorengesang:** eindeutig Nähe zu Goldenberg: einstimmig, Schlangenmelodik, Haltetöne im Wechsel mit schneller Bewegung, fallende Terzen an Phrasenenden

- "fast wie ein Flamencogesang"

- Zwei jüdische Schülerinnen. "Das ist die sephardische Tradition"



Aufgabe: Überprüfung (Lexika)

**einfaches 2st. Folklorelied (2 Frauen):** Schmuyle: 2st., fallender, kurzphrasiger, gedehnter Duktus ('gedehntes Lied'), immer dasselbe, Quartfall am Schluß



**Wolgabootschlepper:** Schmuyle: wenige Töne, Wiederholung, gedehnter Duktus, Quartfall am Schluß (fdgd), Balalaikabegleitung (Tonrepetitionen als Umspielung der Melodie)

**Mussorgsky: Abendgebet (Wiederholung aus dem Unterricht).** Die Amme (einfache Frau aus dem 'Volk'): in Terzen, am Schluß fallender Duktus wie bei Schmuyle (Lieber Gott, behüt und schütze mich gnädig auch.)



Lieber Gott, be -hüt und schütze mich gnädig auch.

**Borodin: Steppenskizze**



Paßt das zum Titel der Komposition?

Samuel Goldenberg und Schmuyle: Deutung: reich ("Gold"enberg) - arm; hochstehend (Mann mit "Namen") - Mann aus dem Volk (Schmuyle verkürzte Form von Samuel).

Eine solche Deutung setzt allerdings, wie gesagt, Kontextkenntnisse voraus, genau so wie die Kennzeichnung "Rabbi" bei der Bildbeschreibung (3) ohne Kenntnisse aus dem Bereich des Judentums (Kippa als Kopfbedeckung, Nasenform u.ä.) nicht möglich ist.

22.10.1993 (Doppelstunde)

Die Erkundungen im Großen Brockhaus (u.a.) ergaben: sephardische Juden kommen aus Spanien und sprechen Ladino. 1492 vertrieben, zerstreuten sie sich über ganz Europa. Jetzt verstanden wir auch die Parallelen zu der alten Flamencoform der Seguiriya, die wir zu Beginn des Kurshalbjahres kennengelernt hatten. (Das Erfreuliche im Oberstufenunterricht ist ja immer wieder, daß man von den Schülern oder durch die Schüler etwas lernt, wenn man denn deren Hinweisen nachgeht.)

Die sephardischen Juden bewahrten ihre alten Traditionen und Gesänge auch dort, wo sie, wie in Polen und Rußland, mit den Aschkenasis zusammenlebten, die aus Deutschland kamen und jiddisch sprachen, und die sich stärker - in der Liturgie und im Leben - ihrer kulturellen Umgebung anpaßten. Die sephardischen Juden waren Träger einer hohen Kultur und gehörten einer Oberschicht an.

Das paßt alles ziemlich gut zu den Beobachtungen, die an der Musik gemacht wurden, und erklärt auch die Spannungen zwischen den beiden Personen.

Wie kommen wir weiter?

### **Auswertung der Perzepte zu den Bildern und Analyse der Bilder (S. 78)**

Information: Skizzen von Hartmann aus Sandomir. Die vorliegenden Bilder sind nicht die, nach denen Mussorgsky die Musik gemacht hat, sondern Mussorgsky besaß eine andere Skizze mit zwei Juden, die verlorengegangen ist. Die Frage ist also, ob die Skizzen vergleichbar sind, d.h. ob die Musik zu den Bildern paßt oder nicht.

Interessant ist, daß die Charakterisierung manchmal Widersprüche enthält: vgl. Goldenberg 1) streng v. liebevoll? (geht vielleicht noch zusammen)

hastig - langsam geworden

Ein Charakter ist nie auf einen Begriff zu bringen. Einen Typus kann man festschreiben, eine lebendige, individuelle Person nicht.

Mit der Musik wird das vielleicht ähnlich sein!!

Hier wird viel im Musikunterricht gesündigt! (Ablegen in Begriffsregistraturen)

Gemeinsame Bildbeschreibung:

Goldenberg: "Künstler, Philosoph, Rabbi": Büste: nur Kopf, Lichtführung betont das Gesicht, die Augen schauen nach oben in die Ferne, abstrakte Umgebung, keine Alltagsrealität erkennbar, sogar die Kopfbedeckung, die Kippa (Daliah, Isabelle) ist gerade noch zu erkennen, idealisierende/stilisierte Darstellung

Im Gegensatz dazu Schmuyle: Ganzdarstellung in realer ('niederer') Umgebung, gebeugt, sitzend ....

Der Auslöser für die vereinzelte Kennzeichnung Schmuyles als "Philosoph" (3) (die zu dem Gesagten überhaupt nicht paßt) - das wurde im Unterrichtsgespräch deutlich - war der Bart. Dies ist wieder ein Beispiel für die Funktion von Assoziationen. Diese Gedankenverbindung war möglich, weil Schmuyles Bild als erstes beschrieben wurde. Beim Vergleich beider Bilder wäre nach Ansicht der Schüler eine solche Assoziation nicht mehr möglich gewesen.

Möglicher pädagogischer Zeigefinger, (der allerdings im Unterricht nicht erhoben wurde):

Wieder ein Argument für das Abklären vorschneller Meinungen durch Vergleich mit dem Kontext, den Meinungen anderer usw.!!!

Die mehrfache Kennzeichnung als Bettler oder Clochard ist sehr verständlich. Wenn man diesem Mann mit seinen Requisiten in Düsseldorf auf der Kö begegnet, muß man ihn für einen Penner halten. Die Frage ist, ob das auch für den Lebensraum gilt, in dem Mussorgsky lebte.

### **Bild von Grigorjewitsch Mjassojedow: "Mittagspause in der Kreisverwaltung"**

(1872, 2 Jahre vor der Entstehung von Mussorgskys Stück)

1861 hat Zar Alexander die Leibeigenschaft der Bauern aufgehoben, ihnen Land zugeteilt, Kredite bewilligt und ä. Dazu brauchte es den Aufbau von Kreisverwaltungen. Die an der Straße kauenden Männer sind keine Penner, sondern Bauern oder Handwerker, die von weither zu Fuß in die Stadt gekommen sind, um auf dem Amt notwendige Dinge zu erledigen. Dazu könnte passen, daß Mussorgsky Schmuyle mit einfachen ('bäuerlichen') Folkloremerkmalen charakterisiert.

Anbindung an vorausgehenden Unterricht: Realismuskonzept  
Realistisches Konzept der Maler und Mussorgskys: T. 13: Gallwitz)

Ilja Repin: Mussorgsky + T. 9

Problematisierung: Wie kann man überhaupt Bilder in Musik übersetzen?  
- durch Verwendung analoger Merkmale (hoch - tief; schwer - leicht; langsam - schnell) usw.  
- durch Stilzitate (Kantorengesang, bäuerliche Folklore)

spezielles Problem: Einzelbilder oder Zusammenhang

Information: Es ist nicht bekannt, ob Hartmanns Bilder Einzelstudien sind oder als Gesamtbild fungieren. Im ersteren Fall ergibt sich für Mussorgsky die Aufgabe, einen Zusammenhang herzustellen, wenn er denn ein geschlossenes Musikstück schreiben will. Aber auch im zweiten Fall hat Mussorgsky diese Aufgabe. Bei dem Bild kann der Beschauer hin- und herschauen und einen Zusammenhang gedanklich herstellen wie z.B. in dem Perzept 5 (S. 78), wo die beiden Personen als identisch, allerdings auf verschiedenen Altersstufen dargestellt angesehen werden. (Diese Deutung entfällt natürlich bei Kenntnis des Titels.)

Die Schüler formulieren andere, aber ähnliche Möglichkeiten, z. B: Die beiden Personen markieren krasse soziale Unterschiede und stellen eine Anklage des Künstlers gegen diese dar.

Geht so etwas auch in der Musik (Form A-B)? Die Schüler meinen zunächst: ja, werden aber skeptisch bei der Frage, ob denn Mussorgskys Stück nach diesem 2. Teil 'fertig' sei? (Den Schülern liegt in Noten nur dieser Ausschnitt vor, und sie kennen das Stück bisher auch nur bis zu diesem Punkt!) Mussorgsky hat ja zunächst zwei Einzelporträts geschaffen wie Hartmann (also keine Programmmusik geschrieben!). Sie werden nur durch den Bordunton des zusammengebundenen, der wie der Bildaufbau bei Hartmann die Überlegenheit Goldenbergs festschreibt. .

Hören des ganzen Stückes (Ugorsky, Originalversion)

Did. Wert: problemorientierte Ausgangssituation

Äußerungen: - "Beide Personen werden ineinander gearbeitet." - "Zunächst wird B fortgesetzt, dann kommt A dazu." - "B wird immer heftiger. Die Triller verschwinden. Am Schluß bleibt ein Rest von A übrig." - "Die beiden geraten irgendwie aneinander. Es wird ein Konflikt dargestellt, aus dem der erste als Sieger hervorgeht."

Noten 3. Teil: Analytisches Festmachen der Behauptungen

### **Deutung von zwei malerischen Perzepten aus Klasse 5, dabei Hören der Musik. (S. 80)**

Erstaunlich ist die Nähe der Deutungen zu den eigenen. Es scheint Mussorgsky also doch gelungen zu sein, entsprechend seinem realistischen Konzept lebensnahe, konkrete musikalische Formulierungen zu finden.

#### **Rolle des Interpreten?**

Ein Interpret des Stückes muß sich natürlich genau wie wir überlegen, was die Musik ausdrückt, denn die Vorstellung vom Dargestellten prägt natürlich entscheidend die Art des Vortrags.

#### **Vergleich zweier Interpretationen (Ugorsky - Weissenberg, Korssakov-F.)**

Die Schüler reagieren zunächst teilweise negativ auf Weissenbergs Interpretation. Im Gespräch klärt sich aber sehr schnell, daß man natürlich, nachdem man mehrfach Ugorsky gehört hat, voreingenommen ist. (Das Urteil über Musik wird also wesentlich auch durch ihre Vermittlung mitbestimmt.) Statt wertende Äußerungen sollten also zunächst zugunsten von Beschreibungen zurücktreten:

Weissenberg spielt insgesamt schneller. Beide Personen wirken bei ihm härter und aggressiver. Er spielt 'unsauber': Oktavierungen, zeitliche Versetzung von rechter und linker Hand, rhythmische Inegalität (z. B. 16tel in T. 2). Die Schüler meinen, daß er die Fahrigkeit Goldenbergs darstellen will und stellen einen Zusammenhang zu den Bildperzepten her: "verwirrt, schizophran" (3), "hastig, rastlos" (1). Bei Schmuyle betont er sehr stark die Oberstimme, die liedmäßigen Mittelstimmen drängt er ganz in den Hintergrund, dadurch bekommt auch Schmuyle einen unruhig-aggressiven Charakter. Entspricht seine Interpretation im dritten Teil der Deutung als Konflikt? Die Schüler meinen

überwiegend: nein. Da er beiden Themen gleich aggressiv spielt, hat man gar nicht den Eindruck, daß es sich um zwei Personen handelt.

29. 10. 93 Einzelstunde

Wäre das Perzept genauso ausgefallen, wenn die Weissenbergische Interpretation gewählt worden wäre? nein. Jede Interpretation gibt eine bestimmte 'Ansicht' des Stückes. Darf eine Interpretation subjektiv sein? oder: kann man von einer richtigen oder falschen Interpretation sprechen?

- Der Interpret hat das gleiche subjektive Recht wie der Hörer.

Gibt es also keine Einschränkungen für die Interpretation?

- Doch, der Notentext muß beachtet werden?

Aber Weissenberg hatte doch leichte Änderungen angebracht!

- Das ist möglich, aber der Sinn des Textes darf nicht verfehlt werden.

- (Jakov) Aber der Sinn ist doch nicht ganz klar: z. B. haben die impressionistischen Komponisten verschwommene Musik geschrieben. Sie konnten oder wollten nicht immer klar ausdrücken, was ihnen vorschwebte. Außerdem spielt ein Komponist seine Werke doch wohl auch nicht immer gleich, sondern je nach Stimmung und Umgebung anders. Hinweis auf die Schwierigkeit, die imaginierte Musik in Noten zu zwingen (Beethovens Skizzenbücher). Hinweis auf die unterschiedlichen Interpretationen eigener Werke durch Bartók.

Es gibt also keine ein für alle Mal richtige Interpretation, die man dann nur noch zu reduplizieren brauchte. Dann brauchte man auch keine Interpreten mehr, und das Werk wäre tot.

Eigene Versuche: Anfang von Goldenberg auf verschiedene Weise spielen, Anweisungen relativ: Andante, f, sf. (hier gibts übertriebene Realisationsmöglichkeiten).

- 64tel-Auftakt: unwirsch-abrupte Geste, wenn beide Notenwerte kurz gespielt, werden, pathetisch, wenn etwas gedehnter

- T. 4 a/f: abrupt aggressiv? oder. keck-verschmitzt (nach dem decresc.)?

(Hier sollte Computereinsatz erfolgen, Steinmaßl!)

### **Interpretationsvergleich: Richter, Affanassiev (beide Originalversion)**

Richter: sehr schnell, alles energisch, spielt B-Teil ohne decrescendi und dynmische Abschwächung,

A/B-Kombination: Goldenberg gewaltig, Schmuyle schwächer

Affanassiev: (Sandra) A weicher, (Daliah:) doppelt so langsam, quälend, geht nicht voran, Stückchen für Stückchen, Stück zerfällt, im B-Teil immer starke Betonung der 1. Note der Viertelzahlzeit.

Kann man das auch positiv sehen? Einzelheiten deutlicher herausgearbeitet. Erarbeitung des B-Teils: die Betonung steht im Notentext, auch das dynamische Absinken der Phrasen: schlapp, müde, hilflos, ohne Kraft, resigniert, schleppt sich dahin. A/B-Kombination: Goldenberg gewaltig, Schmuyle hilflos, dynmisch fein durchartikuliert, wirklich zwei Personen!!

Allgemeine Frage: Warum soll man in der Musik ein Stück nicht akzentuieren/aktualisieren dürfen, was bei Theaterregisseuren dauernd geschieht und sogar als Qualitätskriterium gilt?

Hausaufgabe: Geschichte der Rezeption des Werkes. Texte 1 - 4 (S. 81)

3.11 1993 Einzelstunde

### **Analyse der Texte zur Rezeptionsgeschichte:**

Text 1 (1896): Mussorgskys Darstellung wird als Karikatur der beiden Juden aufgefaßt. Die Schüler verwundert der rüde Ton des Textes (Zuchthund, Köter, Gebell des Fettes u.ä.). Hier ist deutlich der Einfluß des Antsemitismus zu spüren, der damals in Frankreich grassierte (vgl. Dreyfus-Affäre von 1894). (vgl. Text 2, S. 81)

Ausweitung./Verallgemeinerung:

Wovon sind Ansichten (z. B. zur Politik, Politikern u.a) bestimmt (außer von den Politikern und dem Beurteiler selbst)?

Medien, Elternhaus, Freundeskreis u.a. Meinungen sind also immer auch vermittelt. In der Musik z. B. (vgl. letzte Stunde) durch die Interpretation und durch den situativen Kontext u.a.

Die Deutung als Karikatur wird in allen folgenden "Ansichten" weitertransportiert. Daß Mussorgsky selbst das Stück als herabsetzende Karikatur gemeint hat, scheint unwahrscheinlich,

- weil er sich im Boris und in dem Lied Sawischna gerade mit den Outsidern identifiziert

- weil Balakirew-Kreis, dem Mussorgsky angehörte, neben russischen auch jüdische Melodien systematisch gesammelt wurden, obwohl - oder gerade weil - damals in Rußland die Juden verfolgt wurden. Mussorgsky hat solche Melodien auch in Kompositionen verwendet.

Die 1922 entstandene **Instrumentierung Ravels** scheint von obiger Deutung innerhalb des "Pariser Mussorgsky-Fanclubs" (er geht auf Debussys Einfluß zurück) beeinflusst zu sein (z.B. die gestopfte Trompete bei Schmuyle). Die Schüler finden Ravels Fassung nicht überzeugend:

Die Zuweisung der Streicher an Goldenberg und der Bläser an Schmuyle wird kritisiert, weil sie den Charakteren (Goldenberg: hart..., Schmuyle: weich....) nicht entspricht, weil das Orchester wegen der Instrumentenmasse weniger flexibel ist, die Charaktere nur pauschal treffen kann und nicht so viele individuelle Nuancen wie das Solospiel am Klavier ermöglicht, weil die Charaktere nicht konsequent gegeneinander abgesetzt sind und weil es Ravel anscheinend mehr auf schöne Musik, als auf treffende Charakterisierung ankommt.

### **Überprüfung der letzten Behauptung durch Analyse des Notentextes:**

Wenn man sich auf die obige programmatische Deutung einläßt:

T. 17/18 = Schmuyle (harm. Satz, Repetitionsfigur)

T. 26/27 = Schmuyle (harm. Satz, chromatischer Quartgang = „con dolore“, "Schmuyle am Boden zerstört" (tiefe Lage). "Niedergemacht" hat ihn Goldenberg in T. 25 mit dem unwirschen sfz-Akkord: Die Repetitionsfigur wird abrupt abgeschnitten. Die sf-Achtel mit Vorschlag (unisono!) stellen das kalte Achselzucken Goldenbergs dar. Die Schlußakte präsentieren Goldenberg als "Triumphator". Diese Deutung, die auf dem Weiterdenken der in den Texten gezeichneten Schnorrer-Situation beruht, wird von den Schülern überwiegend nicht akzeptiert. Akzeptiert wird allerdings die Zuweisung der Motive zu den beiden Personen. Beim nochmaligen Hören der Ravelfassung zeigt sich, daß Ravel mit seiner Instrumentierung nicht konsequent ist: z.B. wenn er die con dolore-Stelle den Streichern zuweist, weil das so schön gefühlvoll klingt. (Eigentlich hätten hier ja Bläser als Repräsentanten Schmuyles eingesetzt werden müssen!) Goldenberg im 1. und 3. Teil gleich, bei Mussorgsky aber Oktavversetzung (richtig bei Tuschmalow: Streicher ohne Baß - Str. m. B.)

### **Einspielung von Horowitz**

‚schmutziges Spiel‘, realistisch, nicht 'schön', aber plastisch, "Geschmackssache", spielt Praller auch im dritten Teil trotz der Oktaven! Hat er technisch realisiert, was Mussorgsky zwar vorschwebte, was dieser aber für unspielbar hielt?

Hier wäre Ansatzpunkt für die Behandlung der Texte zu Interpretationsstilen: T. 14 - 16

5. 11. 1993 Einzelstunde

### **Kandinsky: Bilder einer Ausstellung (1928), Video der Berliner Aufführung von 1983**

Abstrakte Symbole: roter Kreis mit 4 'Speichen' = Goldenberg, gelber Kreis mit 6 'Speichen' = Schmuyle. Die beiden Kreise drehen sich entgegengesetzt nach außen: Kommunikationssperre

Darunter lebende Figuren in Rechtecken, die durch eine Kluft getrennt sind (die Personen selbst sind allerdings einander zugewandt): Goldenberg groß, stolz, aufgerichtet, Schmuyle dünn, schlank, etwas gebeugt (weibliche Darstellerin). (Die Schüler fühlen sich in ihrer Einschätzung bestätigt, daß das Hartmann-Bild nicht zur Musik paßt.)

Die Personen sehen in Anpassung an den abstrakten Bildkontext wie Schattenrisse aus und bewegen sich zunächst gar nicht und später nur sparsam.

Die Bewegungen suggerieren einen bittenden Gestus Schmuyles und einen gleichgültig-abweisenden Goldenbergs. Analyse der Bildschnitte im Verhältnis zu den Analyseergebnissen zur Musik: Übereinstimmungen und Abweichungen (con dolore, sf: erst = Schmuyle, dann Goldenberg). Von einer Diskriminierung der Personen (wie im Text 1) oder einer Negativ-Karikatur ist nichts zu spüren. Hinweis auf die Solidarisierung Mussorgskys gerade mit benachteiligten Menschen (vgl. den Idioten im Boris, den Jurodywi - Dorfnarren - in "Schöne Sawischna"). Anliegen Kandinskys? vielleicht sozialkritischer Hinweis auf Ungerechtigkeit und Lieblosigkeit. Die Schüler meinen, daß eine solche Interpretation auch auf Mussorgskys Musik zutreffen könnte. Mißlungene Kommunikation: Jeder in seinem Gehäuse, in sich gefangen, abgeschottet, durch schwarze Fläche getrennt.

**Vorstellung des Themas in der Einführungsveranstaltung:**

Cassette mit Einspielungen der beiden ersten Takte des Schmuyle-Teils

Das waren: Ugorski, Richter, Afanassiev und Horowitz mit ihrer Charakterisierung des Schmuyle. Jeder hat eine andere Ansicht von dem Stück und den dargestellten Personen und vermittelt damit auch dem Hörer eine jeweils andere Vorstellung.

Fragen tun sich auf:

- Gibt es 'falsche' und 'richtige' Interpretationen oder ist alles nur Ansichtssache, d. h. beliebig? Gibt es Grenzen der Subjektivität?
- Wie komme ich von einer bloßen Meinung, die ich immer schnell habe, zu einem, wenn schon nicht objektiven, so doch reflektierten Urteil?
- Was leisten die Analyse des Notentextes und des Quellenmaterials dabei? Geben sie eindeutige Hinweise auf das Wesen des Werks bzw. die Angemessenheit einer Interpretation?
- Wie entstehen überhaupt Ansichten zu einem Musikwerk?
- Wie gehen wir selbst mit unseren eigenen Ansichten und den Ansichten anderer im Unterricht um?

Es wird berichtet über die Behandlung solcher Fragen in zwei Oberstufenkursen. Dabei werden auch Unterrichtsergebnisse, und zwar malerische Perzepte, aus Klasse 5 herangezogen.

Darüber hinaus wird die Umsetzung von Musik in Bildende Kunst eine Rolle spielen (Dia!) Gezeigt wird dies an Kandinskys Bühneninszenierung des Stückes aus dem Jahre 1928.