

Materialien

zum Thema

Funktionale Analyse von Musik

Inhaltlicher Schwerpunkt:

Musik und Politik

Tagung des VDS Brandenburg

Musikakademie Rheinsberg

13. - 16. September 1995

- Hubert Wißkirchen -

Alexander Borodin: Eine Steppenskizze aus Mittelasien (1880)

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

Material:

☐ "russisches Lied"



[abgespaltener Kopf des "russischen Liedes"

☐ augmentierter Kopf des "russischen Liedes"

☐ augmentierte Form des "russischen Liedes"

☐ "morgenländische Weise"

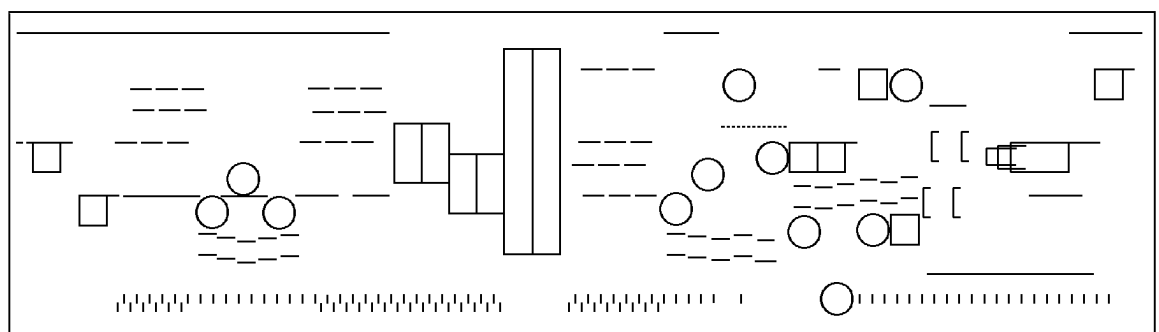


||| "Getrappel"

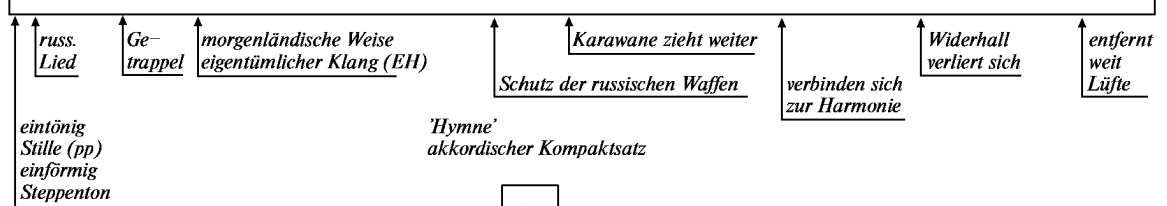
— Liegeton

Instrumentierung der Themenauftritte	Kl	EH	Kl	Fl	EH	V1	Ob	Fl	Kl	V	Fl
	H		H	Ob	Vc	V2	V	VI	H	Ob	Ob
			EH	EH		Va	Vc		EH	Kl	
			Kl	Kl		Vc		H	EH		
			Fg	Fg				Fg	Va		
			Vc	Vc				Vc			

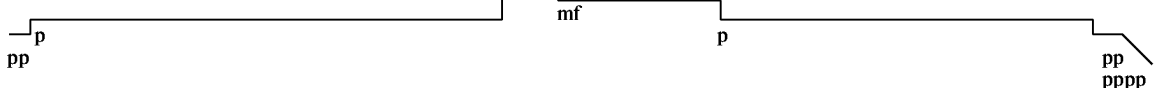
grafische Strukturskizze



Bezüge zum Programm



Dynamikprofil



Nikolai Rimsky-Korssakow:

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

Programm der Uraufführung 20. (8.) April 1880 in Petersburg

>In der mittelasiatischen Wüste erklingt erstmals der Gesang eines friedlichen russischen Liedes. Man hört das näherkommende Getrappel von Pferden und Kamelen und die wehmütigen Klänge einer orientalischen Weise. Durch die unendliche Steppe kommt eine einheimische Karawane heran, beschützt von russischen Kriegeren. Vertrauensvoll und ohne Angst zieht sie ihren langen Weg dahin, unter der Bewachung der schrecklichen Kriegsmacht der Sieger.

Die Karawane entfernt sich weiter und weiter. Die friedlichen Weisen der Besiegten und der Sieger fügen sich zu einer Harmonie, deren Nachhall noch lange in der Steppe zu hören ist, bis er schließlich in der Ferne langsam er stirbt.< Borodin

Programm der Aufführung 27. (15.) August 1882 in Moskau

>In der einförmigen, sandigen Steppe Mittelasiens erklingt erstmals der ihr fremde Gesang eines friedlichen russischen Liedes. Man hört das näherkommende Getrappel von Pferden und Kamelen und die wehmütigen Klänge einer orientalischen Weise. Durch die unendliche Steppe kommt eine einheimische Karawane heran, beschützt von russischen Kriegeren. Vertrauensvoll und ohne Angst zieht sie ihren langen Weg dahin, unter dem Schutz der russischen Kriegsmacht.

Die Karawane entfernt sich weiter und weiter. Die friedlichen Weisen der Russen und der Einheimischen fügen sich zu einer Harmonie, deren Nachhall noch lange in der Steppe zu hören ist, bis er schließlich in der Ferne langsam er stirbt.<

Sigrid Neef: Die russischen Fünf, Berlin 1992, S. 88

Wassili Jakowlew (1948):

Als im Dezember 1883 die Steppenskizze zum ersten Mal in Moskau zur Aufführung kam, hatten die beiden ebengenannten Rezensenten nur recht Oberflächliches zu bieten. Rasmadse schrieb: >Die übrigen Nummern des Konzerts waren sehr interessant, eine von ihnen, das schöne Orchesterbild von Borodin Eine Steppenskizze aus Mittelasien, mußte auf Verlangen des Publikums wiederholt werden.<

Die Rezension von Ossip Lewenson holte etwas weiter aus: >Wenn man aus dem Programm jene Bilder streicht, die in Musik einfach nicht übersetzbar sind (Lewenson führt hierzu Beispiele an, beginnend mit 'durch die unübersehbare Wüste' usw. bis hin zu 'und die Karawane zieht weiter und weiter' - Anm. v. W.J.), so bleibt nur das 'Pferdegetrappel' und die beiden Lieder: das russische und das orientalische. Der tonmalerische Effekt des 'Pferdegetrappels' ist jedoch nicht neu und wesentlich besser von Liszt in der ersten der Zwei Episoden aus Lenaus Faust vorgestellt worden, während russische, orientalische und andere Lieder in einem Musikwerk nur dann von irgendeinem Wert sind, wenn der Komponist irgend etwas mit ihnen anstellt. Dort, wo jegliche Durchführung von Themen fehlt und nur eine Aufeinanderfolge oder, wie in diesem Fall, ein geschickt kombinierter Zusammenklang arrangiert ist, entsteht eine Art Potpourri. Bei raffinierter Instrumentation und einfühlsamer Interpretation durch das Orchester kann ein solches Werk vorübergehend Erfolg haben.<

Die Aufnahme der Musik Borodins in Rußland zu seinen Lebzeiten. In: Ernst Kuhn (Hg.): Alexander Borodin, Berlin 1992, S. 388f.

Michael Stegmann:

Nach dem plötzlichen Tod Zar Nikolais II. hatte dessen ältester Sohn am 18. Februar/2. März 1855 als Alexander II. den russischen Thron bestiegen. Seine Regierungszeit stand ganz im Zeichen innerer Reformen, deren bedeutendste (am 5./17. März 1861) die Aufhebung der Leibeigenschaft und die Einrichtung weitgehend autonomer Kreisverwaltungen (Semstvos) waren. Daneben verfolgte Alexander eine überaus aggressive Expansionspolitik, in deren Rahmen auch mehrere Feldzüge nach Mittelasien durchgeführt wurden; zu Alexanders Eroberungen gehörten die Städte Taschkent und Samarkand, die er 1867/68 dem Khan von Buchara abnahm und als Gouvernement Turkestan dem russischen Reich einverleibte, sowie die Khanate Chiwa (1873) und Chokand (1876).

Das obskure Szenario, zu dem Borodin seine Steppenskizze komponiert hat, ist nicht erhalten; vermutlich handelte es sich dabei um ein >lebendes Bild<, möglicherweise in Art eines Dioramas. Jedenfalls entpuppt sich der Schutz russischer Soldaten, unter dem die Karawane ruhig und sicher die mittelasiatische Steppe durchzieht, als glatter Euphemismus zur Verherrlichung der Eroberungen Alexanders II. Es ist schwer einzusehen, warum sich Borodin, Mussorgsky und Rimsky-Korssakow als Exponenten des >Mächtigen Häufleins< der nationalrussischen Musik dazu bereit erklärt haben, an Tatitschews und Korwin-Krukowskys Zaren-Huldigung mitzuwirken; schließlich stand das >Mächtige Häuflein< in seiner ästhetischen wie in seiner politischen Haltung der slawophilen Narodniki-("Volkstümmer")-Bewegung nahe, für die Alexander II. der ärgste Feind Rußlands war. Aus dem Kreis der Narodniki ging auch 1879 die extremistische Gruppierung der Narodowolzen hervor, die (nach mehreren gescheiterten Attentaten) den Zaren am 1./13. März 1881 durch einen Sprengstoffanschlag tötete. Warum also diese Mitarbeit an dem Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte?

Zeitweise stand das gesamte >Mächtige Häuflein< unter Aufsicht der Ochrana, der zaristischen Geheimpolizei, die in den Zusammenkünften der Gruppe eine revolutionäre Zelle vermutete; vielleicht war das gesamte Projekt von Anfang an als Tarnung gedacht, als Vorspiegelung der Zarentreue, und sein Scheitern sogar vorprogrammiert. Jedenfalls scheinen weder Borodin noch die anderen Komponisten sonderlich überrascht oder sogar unglücklich gewesen zu sein, als die beiden Librettisten von der Bildfläche verschwanden. Zit. nach Neue Zeitschrift für Musik, 2/1987, S. 35f.

Fjodor Michajlowitsch Dostojewsky:

Rußland kann doch nicht der großen Idee untreu werden, die es als Vermächtnis von einer Reihe von Jahrhunderten empfing, und der es bisher unbeirrt folgte. Diese Idee besteht unter anderem auch in der Vereinigung der Slawen; diese Vereinigung ist aber keine Vergewaltigung und keine Eroberung, sondern ein Dienst der Allmenschheit. Wann und wie oft hat denn Rußland in der Politik nur seiner direkten Vorteile wegen gehandelt?

Tagebuch eines Schriftstellers, 1876. Zit. nach: D. Tschizewsky und D. Groh (Hg.): Europa und Rußland, Darmstadt 1959, S. 477

Gerald Abraham:

"Diese äußerste Primitivität des musikalischen Denkens gibt uns manchmal einen harten Stoß. Der Russe kümmert sich meistens fast ausschließlich um den Reiz, den die Klangstruktur im gegenwärtigen Augenblick ausstrahlt, seine geistige Schau ist nicht genügend weit und gedächtnisstark, um jenen Genuß zu vermitteln, den wir aus den besten Werken von Beethoven oder Brahms zu ziehen vermögen, wenn wir fühlen, um mit den Worten Walter Paters zu reden, daß der Komponist >das Ende vorausgesehen und es nie aus den Augen verloren hat<. In seinen >Lebenserinnerungen<, dem wertvollsten, wenn auch nicht immer ganz verlässlichen aller Originaldokumente über russische Musik, erzählt uns Rimsky-Korsakow, wie die Mitglieder des >Mächtigen Häufleins< ihre Urteile zu fällen pflegten: >Meistens wurden die einzelnen Teile eines Werkes Stück für Stück hintereinander kritisiert. Z. B. waren die ersten vier Takte ausgezeichnet, die nächsten acht schwach, die folgende Melodie war wertlos, aber der Übergang zur nächsten Phrase war gut, usw. Nie wurde eine Komposition als eine künstlerische Einheit angesehen. Es war gewöhnlich Balakirew, der jenem Kreise neue Werke vorführte; er tat dies meist ganz fragmentarisch, spielte zuerst den Schluß, dann den Anfang...

Die Grundlage der neuen Weise musikalischer Komposition in Westeuropa, das System logischer Entwicklung von ursprünglichen Gedanken, dessen erster wahrhaft bedeutender Meister Beethoven war, ist dem Geist der russischen Musik vollkommen fremd... Bei den Russen können wir nie beobachten, daß sich einige unscheinbare Keime entfalten, sich selbst in immer neuem Lichte zeigen, bis ihre Möglichkeiten beinahe unerschöpflich erscheinen und sie sich zu einem großen, kunstvoll zusammenhängenden Klangkörper auswachsen. Ein solches Denken in Tönen - ein progressives Denken - ist nicht die Art, in der die Russen gestalten; bei ihnen besteht die geistige Arbeit mehr in einem Brüten, sie wälzen die Ideen unaufhörlich in ihrem Geiste umher, betrachten sie von den verschiedensten Seiten her, stellen sie vor sonderbare und phantastische Hintergründe, aber niemals entwickeln sie etwas aus ihnen."

Über russische Musik, Basel 1947. Amerbach-Verlag, S. 14 - 17

Tschaikowsky:

"Von Mussorgski meinen Sie mit Recht, er sei 'abgetan'. Dem Talente nach ist er vielleicht der Bedeutendste von allen, nur ist er ein Mensch, dem das Verlangen nach Selbstvervollkommenung abgeht und der zu sehr von den absurden Theorien seiner Umgebung und dem Glauben an die eigene Genialität durchdrungen ist. Außerdem ist er eine ziemlich tiefstehende Natur, die das Grobe, Ungeschliffene, Häßliche liebt ... Mussorgski kokettiert mit seiner Ungebildetheit; er scheint stolz zu sein auf seine Unwissenheit und schreibt, wie es ihm gerade einfällt, indem er blind an die Unfehlbarkeit seines Genies glaubt. Und in der Tat blitzen oft recht eigenartige Eingebungen in ihm auf. Er spricht trotz all seiner Scheußlichkeiten dennoch eine neue Sprache. Sie ist nicht schön, aber unverbraucht." , Brief vom 24. 12. 1876 an Frau von Meck. Oskar von Riesemann: Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975, S. 247f.

"Die Inspiration ist ein Gast, der nicht auf den ersten Ruf erscheint. Aber arbeiten sollte man trotzdem stets, und ein ehrlicher Künstler wird nie mit gefalteten Händen dasitzen, unter dem Vorwand, zum Arbeiten nicht aufgelegt zu sein. Wartet man auf die Stimmung und bemüht sich nicht, ihr entgegenzutreten, so verfällt man leicht der Apathie und Faulheit... Glaube und Geduld verlassen mich nie, und heute früh wurde ich wieder von der geheimnisvollen Flamme der Inspiration erfaßt ... deren Ursprung man nicht kennt und die mir die Fähigkeit verleiht, Werke zu schaffen, das menschliche Herz zu bewegen und eine nachhaltige Wirkung auszuüben. Ich habe gelernt, mich zu überwinden. Ich bin glücklich, daß ich nicht in die Fußstapfen meiner russischen Landsleute getreten bin, die es aus Mangel an Selbstvertrauen und Selbstbeherrschung vorziehen, sich auszuruhen und alles zu verschieben, sobald sie auf die geringsten Schwierigkeiten stoßen. Deshalb schreiben sie - trotz großer Begabung - so wenig und so diletantenhaft."

Brief vom 5. 3. 1878 an Frau von Meck. (Everett Helm: Peter I. Tschaikowsky, Reinbek 1976, rm 243, S. 124ff.)

"Als ich gestern mit Ihnen über den Schaffens-Vorgang eines Komponisten sprach, habe ich die Arbeit, die der ersten Skizzierung folgt, noch nicht deutlich genug geschildert. Dieser Teil ist besonders wichtig. Was aus dem Gefühl heraus niedergeschrieben worden ist, muß nunmehr kritisch überprüft, ergänzt, erweitert und, was das Wesentlichste ist, verdichtet werden, damit es den Erfordernissen der Form angepaßt wird. Zuweilen muß man in diesem Punkt seiner eigenen Natur zuwiderhandeln, schonungslos Dinge vernichten, die man mit Liebe und Inspiration komponiert hat. Ich kann mich über eine karge Erfindungsgabe und Einbildungskraft nicht beklagen, habe jedoch immer unter mangelnder Gewandtheit in der Behandlung der Form gelitten. Nur mit andauernder, hartnäckiger Arbeit habe ich es dahin gebracht, Formen zu vollenden, die bis zu einem bestimmten Grad dem Inhalt entsprechen. Allzu unbekümmert, habe ich früher nicht erkannt, wie ungeheuer wichtig die kritische Überprüfung meiner eigenen Entwürfe ist. So konnte es geschehen, daß aufeinanderfolgende Teile nur locker zusammengefügt und Nahtstellen sichtbar waren. Das war ein schwerer Fehler, und es hat mich Jahre gekostet, bis ich überhaupt begonnen habe, ihn zu korrigieren. Jedoch werden meine Kompositionen niemals Vorbilder an Form sein, weil ich nur das zu ändern imstande bin, was an ihr sich nicht mit meinem musikalischen Charakter verträgt - von Grund auf kann ich sie nicht ändern."

Brief vom 25. 6. 1878 an Frau von Meck. (Sam Morgenstern (Hg.): Komponisten über Musik, München 1956, S. 230f.)

Rm: "Vom Dritten Rom"

"Unermüdlich sucht der frühere russische Vizepräsident Ruzkoj politische Kräfte unter dem radikalnationalen Banner zusammenzuführen. Ihm genügt nicht seine Partei. Jetzt hat er zusammen mit anderen Nationalisten, mit Kommunisten und Halbkommunisten eine übergreifende Sammelbewegung gegründet, die im Herbst zu einer Volksbewegung werden will. Immerzu ist von nationaler Einigkeit die Rede. Was dies machtpolitisch bedeuten soll, läßt Ruzkoj nicht im dunkeln: Rußland in den Grenzen des alten Reiches oder, wie es manchmal noch ungenierter heißt, in den Grenzen der Sowjetunion. Die nationale Identität des russischen Volkes solle bewahrt werden, fordert Ruzkoj. Sie ließe sich leichter erhalten, wenn die Russen nicht wieder in einem Staat mit den Ukrainern, den baltischen, den transkaukasischen, den zentralasiatischen Völkern zusammenlebten. Doch Ruzkoj scheint hier keine Gefahr zu sehen. Offenbar möchte er die Russifizierung fortsetzen, wie Breschnew sie betrieb."

Auf anderen Gedankenbahnen bewegt sich der soeben heimgekehrte Solschenizyn. Er möchte den nichtslawischen Völkern, die dem Sowjetkäfing entkamen, ihre Unabhängigkeit lassen, wenn auch widerwillig. Hingegen sähe er gern Ukrainer und Weißrussen wieder mit den Russen vereint. Solschenizyn ist geleitet von panslawistischen Vorstellungen. Jelzin wird von Ruzkoj auf das heftigste bekämpft; aber auch Solschenizyn hat nichts für ihn übrig. Der russische Präsident ist beiden zu westlich orientiert. Doch ebendieser Präsident Jelzin nimmt in Anspruch, daß Rußland schon mehrmals die Welt gerettet habe."

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

Das russische Thema ist dominant: es erscheint am Anfang und am Schluß, es kommt aus dem Steppenton und 'entschwebt' am Schluß wieder in ihn: die Steppe, der laut Programm der russische Ton bisher fremd ist, wird sozusagen russifiziert. Der gleiche Gedanke artikuliert sich in den imitatorisch verschachtelten Themenfragmenten gegen Schluß, die den "Nachhall" des russischen Liedes in der Steppe darstellen. In der Mitte des Stückes tritt - entsprechend dem ursprünglichen Programm ("schreckliche Kriegsmacht") - wirkungsvoll in Szene die massive Klanggestaltung, die im Sinne einer Hymne kompakte Ausharmonisierung (die schon in den vorhergehenden Themenauftritten begann), die 'programmwidrige' Ausblendung des Ambiente (Getrappel, Steppentöne) und die harmonische Rückung von Es nach C - das Russenthema ganz martialisch auf. (Die zarte Verschmelzung dieses Themas mit dem Steppenton am Schluß stellt sozusagen die Verinnerlichung dieses politischen Anspruchs dar.) Übrigens verzichtet Borodin zugunsten dieser effektvollen Inszenierung auf eine vom Programm her naheliegende Perspektivendynamik. Er schreibt also keine Programmmusik im eigentlichen Sinne, sondern ein poetisches Gemälde mit deutlich artikulierter politischer Aussage.

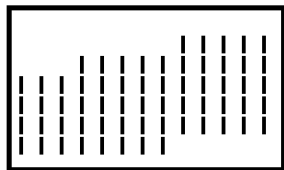
This historical map illustrates the Russian Empire in 1905, detailing its vast territory and recent acquisitions. The map is divided into several key regions and administrative units:

- RUSSLAND:** The core European part of the empire, with major cities like St. Petersburg, Moskau, and Archangeleik marked.
- Sibirien:** Divided into *West-Sibirien* and *Ost-Sibirien*, with major cities like Tobolsk, Omsk, Tomsk, Krasnojarsk, and Jakutsk.
- Central Asia:** Includes *Turkestan* (1853), *Balkasch-See* (1854), and *Samarkand* (1868).
- Far East:** Includes *Amur-Gebiet* (1858), *Mandschurei* (1900-05 besetzt), and *Küsten-Gebiet* (1860).
- Neighboring Regions:** SCHWEDEN, PERSIEN, AFGHANISTAN, and JAPAN are shown to the west, south, and east respectively.
- Water Bodies:** Kasp. Meer, Ochozisches Meer, and Japanisches Meer.
- Transportation:** The Transsib.-Transkasp. Bahn is indicated by a solid line.
- Legend:**
 - Ch. = Chanat Chiwa
 - Ch. B. = Chanat Buchara
 - Erwerbungen bis 1855 (dark grey shading)
 - Erwerbungen bis 1905 (light grey shading)
 - Transsib.-Transkasp. Bahn (solid line)

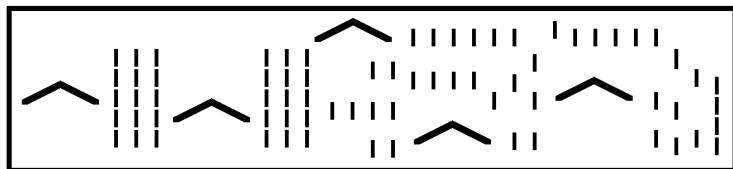
Georg Friedrich Händel: Halleluja (aus dem "Messias")

Hörskizze

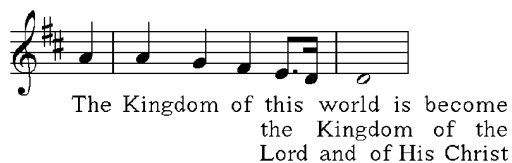
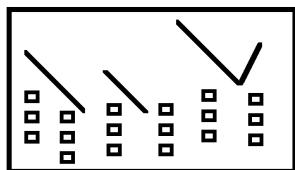
I



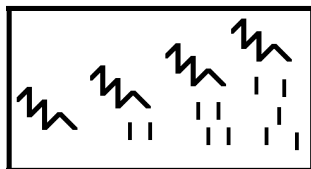
II



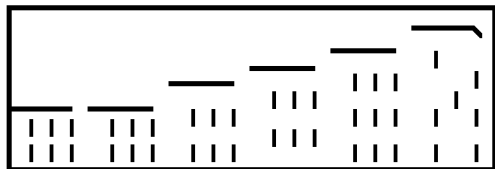
III



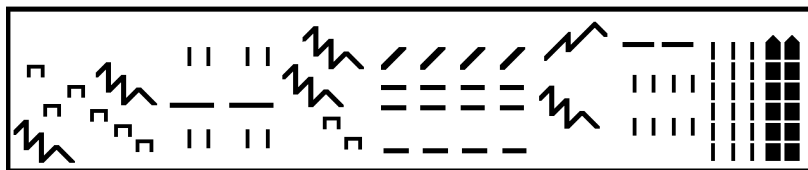
IV



V



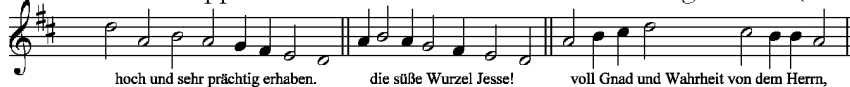
VI



Choral von Philip Nicolai: Wachtet auf (1599)



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



Händel: Themen aus dem Halleluja



Händel: "Halleluja"



"Kirchenschluß"



Zahlreiche auf Analogiebildung beruhende Figuren sind festzustellen:

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

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

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

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

Hans Heinrich Eggebrecht:

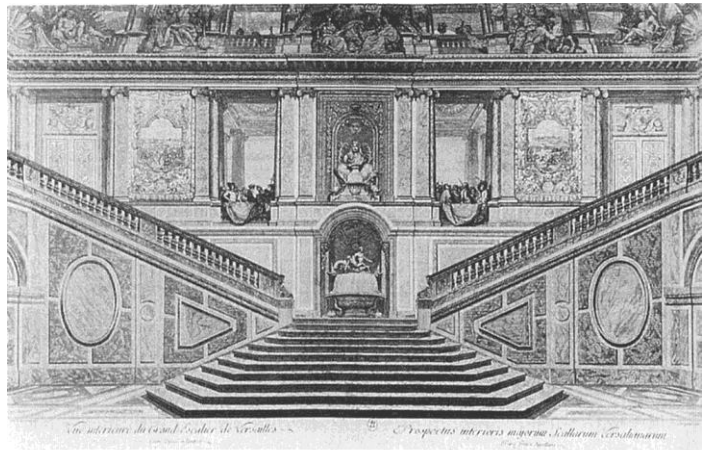
"Das Obrigkeitsdenken der Bach-Zeit betrifft den irdischen und den himmlischen Vater. Es äußert sich auch in Bachs Musik weltlich und geistlich, das heißt genauer: in einer Ununterscheidbarkeit der beiden Sphären, die es verbietet, mit den Wörtern weltlich und geistlich überhaupt an Bach heranzutreten.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

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

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

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

Das weltliche Obrigkeitsdenken ist uns fremd geworden, in jener Art der Bach-Zeit ganz fremd. Und das geistliche, das himmlische Obrigkeitsdenken in dieser Art? Wir sind auch von ihm durch den Traditionsknick getrennt. Bach verstehen aber heißt und fordert, auch dieses Denken weder unreflektiert über den Knick hinüberzuhieven noch es ästhetisch einzuebnen, sondern es schlicht zu konstatieren und mitzuverstehen - was auch immer man heute persönlich daraus machen mag.
Bach - wer ist das? München 1992, S. 21f.



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



Hitlers kirchliche Weihe in Potsdam (21. 3. 1933)

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

Andreas Kitschke:

Das «Suum cuique» - Jedem das Seine - des ersten Königs in Preußen, Friedrichs I., war sinnfällig auf die schon vom Großen Kurfürsten begründete Toleranzpolitik bezogen. Was aber hatte es auf sich mit dem Wahlspruch seines Sohnes Friedrich Wilhelm I.? «Nec soli cedit» - «Auch nicht der Sonne weicht er» - (bisweilen auch «Non soli cedit» zitiert) wurde allegorisiert durch einen zur Sonne auffliegenden preußischen Adler. Als Kronprinz hatte der «Soldatenkönig» im Spanischen Erbfolgekrieg an der Seite des Herzogs von Marlborough und des Prinzen Eugen von Savoyen gegen die Truppen des «Sonnenkönigs» Ludwig XIV. von Frankreich gekämpft und am 11. September 1709 in der Schlacht bei Malplaquet einen Sieg errungen. Friedrich Wilhelm gedachte dieses Sieges dann alljährlich mit einer Feier. In dem Wahlspruch manifestierte sich das Selbstbewußtsein des jungen Staates Preußen, der im Begriff war, eine europäische Großmacht zu werden. Der preußische Adler erhob sich gegen die Rangordnung in Europa. Die französische «Sonne» begann zu sinken ...

Die Potsdamer Hof- und Garnisonkirche ließ die Allegorie des Sinnspruchs «Nec soli cedit» goldglänzend weithin sichtbar über der Stadt erstrahlen. Eine stattliche Sonne schwebte auf der Helmstange des Turmes, und vom Windbalken schien sich der preußische Adler zu ihr hinaufzuschwingen. Auf der windzugewandten Seite dieser eigentümlichen Wetterfahne waren als Initialen des Königs - FWR - zu erkennen, daneben sorgte eine Kanonenkugel (!) für die Herstellung des Gleichgewichts - wieder ein Symbol? Auch im Innenraum der Garnisonkirche erblickte man die Allegorie des zur Sonne auffliegenden Adlers, am Kanzelkorb ebenso wie an der Orgel; hier konnten die Sonnen durch ein mechanisches Getriebe sogar in Drehung versetzt werden und die Adler drohend mit den Flügeln schlagen! ...

Auf hohen, reliefgeschmückten Postamenten in Schrägstellung trugen polierte rotbunte Säulen aus Harzer Marmor mit weißen korinthischen Kapitellen aus Carraramarmor ein geschwungenes, stark auskragendes Konsolgesims. Sie bildeten gleichzeitig den Rahmen für die Kanzel, deren Korb aus weißem Carraramarmor mit der Reliefdarstellung des zur Sonne auffliegenden Adlers (Nec soli cedit!) versehen war. Der schwungvolle Schalldeckel trug eine Kartusche mit den Initialen «FWR» und der Königskrone, darüber eine große, kupfergetriebene und feuervergoldete Strahlenglorie um das dreieckige Gottesauge. Auf beiden Seiten des Gebälks waren Helmtrophäen mit Fahنشmuck und außen zwei zum Strahlenkranz aufblickende Adler mit den königlichen Attributen zu sehen. Unterhalb der Kanzel markierte wiederum Trophäenschmuck den Eingang zur Gruft, den ein messinggetriebenes Ziergitter und eine dahinter befindliche zweiflügelige Eichentür verschlossen.

Die Potsdamer Garnisonkirche, Potsdam 1991, S. 8 u. S. 33

Feier am 21. 3. 33 in Potsdam: VHS "Das tausendjährige Potsdam", polyband Nr. 70236, Am Moosfeld 37, München (22:54 - 25:00)

Feier des 1. Mai 1933 in Berlin: VHS "Berlin unterm Hakenkreuz" UV 7057, 27:35 - 29:35 ('Überwältigung' durch Aufmärsche, Musik ...)

Film: "Die Blechtrommel" (nach Grass): VHS 12233 Eurovideo, 52:00 - 56:00 (Oskar bringt mit seiner Trommel den Aufmarsch durcheinander)

Loriot: "Familie Hoppensted" (27:00 "Weihnacht"), (1984), Warner Home Video 1989

Konrad Boehmer:

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

Bernd Sponheuer:

Eine Kunst, die es nach den Bekenntnissen vieler Musiker und Musikästhetiker vor allem mit der Seele, dem Glauben, dem Gefühl und dem Heiligen zu tun hat und die verächtlich auf Intellekt und Sinnlichkeit herabzublicken gewohnt ist, mußte in der Tat "das vornehmste und edelste Mittel zur Erziehung der Volksseele" werden, wie es Peter Raabe, einer der musikalischen Wortführer der Nationalsozialisten, gefordert hat. Als Vorbilder solcher Seelenkultur galten unter anderem Platons Staat und das ebenfalls die gesamte Lebenspraxis erfassende liturgische System der Kirche. Von daher erklärt sich auch die auffällige und ungenierte Anknüpfung nationalsozialistischer Feiermusik an die Formenwelt der Kirchenmusik. Gefragt war eine "Rhythmisierung des Lebens durch das Fest", die dazu verhelfen sollte, jene imaginäre Erlebnisweise der Realität zu organisieren, indem sie die 'Volksgemeinschaft' praktisch erlebbar machte: als Aufmarsch, als Appell, als Fahnenweihe, als Sonnenwendfeier, als Thingspiel, als Fahrt und Lagerfeuerabend, als nächtliche Bücherverbrennung und so fort. Und immer spielte die Musik eine besondere Rolle. Sie galt, wie schon in der Jugendbewegung, als die Gemeinschaftskunst schlechthin und war durch ihr ekstatisches Wesen spezifisch dazu geeignet, das Erleben der Wirklichkeit ins Mythische und Transzendente zu überhöhen, wobei dann durch entsprechende Rahmenbedingungen visueller und verbaler Art dafür Sorge getragen wurde, daß es nicht beim Unbestimmten verblieb, sondern der Mythos konkrete Formen annahm.

Mf 3, 93, S. 252f.

Daß das Gesagte auch für andere Ideologien gilt, zeigt der Aufmarsch der Kommunisten mit der Internationale (VHS "Das tausendjährige Potsdam", 18:30 - 19:30)

Seit der Feier in Potsdam war die Melodie des Glockenspiels (Üb' immer Treu und Redlichkeit) Pausenzeichen des Deutschlandsenders.

**Großer Zapfenstreich:**

Der Große Zapfenstreich, ein von Militärs musikalisch gestalteter Abschied, wurde aus dem Signal für die Sperrstunde der Soldaten entwickelt. Wenn der Chef der Regimentspolizei, begleitet von Spielleuten, am Abend durch das Landsknechtslager schritt, schlug er mit seinem Stock auf die Zapfen der Fässer und ordnete damit das Ende des Ausschanks an. Die Soldaten mußten sich darauf hin sofort in ihr Lager zurückziehen. Diesem "Zapfenschlag", wie er im Jahr 1762 in einem Schriftstück erwähnt wurde, wurde einige Zeit später ein Musikstück hinzugefügt.

In Deutschland wurde der Zapfenstreich als Zeremonie 1813 vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. eingeführt. Dazu gehörte bereits ein Gebet, für das die Kopfbedeckung abgenommen wurde, und ein "kurzes Abendlied" im Anschluß. Der musikalisch gestaltete Große Zapfenstreich als offizielle, großangelegte Zeremonie wurde 1838 erstmals aufgeführt.

Für den Großen Zapfenstreich marschieren mehrere Musikkorps auf, die von zwei Zügen Soldaten "unter Gewehr" und zusätzlich Fackelträgern begleitet werden. Das Zeremoniell beginnt mit einer Serenade, die sich die zu ehrenden Personen selbst aussuchen dürfen. Nach den Musikstücken, die den Kern des Rituals ausmachen, folgt das Kommando: "Helm ab zum Gebet".

Das Gebet selbst besteht in der Regel aus dem Lied "Ich bete an die Macht der Liebe", das vom deutschen Mystiker Gerhard Tersteegen gedichtet und vom russischen Komponisten Dimitri Stepanowitsch Bortnianski vertont wurde. Den Abschluß bildet die Nationalhymne, bevor Musikanten und Truppen nach einem Trommelwirbel der Tambours zum Zapfenstreichmarsch abmarschieren. Neben der preußischen Zapfenstreich-Version gab es früher auch eine bayerische und eine sächsische Variante. In der Bundeswehr spielt er seit ihrer Gründung im Jahr 1955 eine Rolle bei Feierlichkeiten, z.B. bei der Vereidigung von Rekruten oder bei der Verabschiedung hoher Kommandoträger. ap

(Kölnische Rundschau vom 27. 10.1995)

Zur politischen Funktion des Walzers (vgl. (Blechtrommelfilm)

C. Tessmar in FAZ vom 2.4.96 über: Remi Hess: "Der Walzer". Geschichte eines Skandals, Hamburg 1996.

Der Walzer ist längst anerkannt und für die feineren gesellschaftlichen Vergnügungen reserviert. Daß er ehemals als subversiv galt, ist eine alte Geschichte. In seinem nun in deutscher Sprache erschienenen Buch von den Ursprüngen bis zum Walzertraum, der Revolution des Paartanzes in Europa, verankert Remi Hess ihn historisch als Tanz der Französischen Revolution, die auch in der gedrehten Form seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts dräute, als Entäußerung des Egalitarismus. Botschafter des Volkes, schlich er sich aus Straßen und Dörfern im Kittel bei Hofe ein. Der Ballsaal hätte, zitiert Hess den Kulturhistoriker Max von Boehn, lange bevor der Absolutismus angetastet war, das Barometer sein können, das auf Veränderlich stand...

Vor dem Walzer als "erstem Paartanz überhaupt" hat das Paar in der Gesellschaft "keinen richtigen Platz" gehabt. Die Geschichte des Walzers "beinhaltet auch die Durchsetzung des Paares in Europa", als spezifisches Phänomen europäischer sozialer Identität, er habe dazu beigetragen. Das Jahr 1789 markiert also die Akzeptanz der Gesellschaftsform "Paar" und der ihr eigenen Intimität, die aber, im Spiegel des Walzers, dank formalisiertem Partnertausch und Gruppengeselligkeit, sich der Interaktion nicht verschließt...

Hess erkennt im Walzer ein gesamteuropäisches Konstitutionsmerkmal. Nach seiner These pulst europäisches Blut im Dreivierteltakt, das "europäische politische Unbewußte" walzt, und er sinniert, ob nicht Hegels Dialektik auf diesem Dreitakt beruht. Es hat die Dauer der neuzeitlichen Zivilisationsgeschichte in Anspruch genommen, im Walzer ein Ritual zu entwickeln, das trotz der Unberechenbarkeit des Tanzes, seiner unendlichen Kombinationsmöglichkeiten, trotz seiner Eigenschaft, Geschlechter, Generationen und Gesellschaftsschichten im Chaos zueinanderzuführen, immer wieder zu neu erfundener Ordnung führt. Die Kontrolle geht nicht mehr vom Zeremonienmeister aus, alle sind zugelassen...

Catherine Tessmar:

Ein Traum in Sachweiß

Für Remi Hess dreht sich Europa im Dreivierteltakt Schleifen, nicht springen, heißt das Rezept für Eleganz. Wenn Geigen herrlich ausholen, wenn Damen und Herren gesetzten Alters im Glanz von Kristallüstern und goldenen Karyatiden das Parkett observieren, debütiert schneeweiß die Jugend. Den Weg in die Gesellschaft ebnet auf Bällen heute der vollendet gewischte Wiener Walzer, der geschlossene Paardrehtanz im Dreivierteltakt.

Von dem eingesprungenen Vorgänger dieses Tanzes, der athletischen Volte, ist bei solchen Anlässen nichts mehr zu spüren. Der Walzer ist längst anerkannt und für die feineren gesellschaftlichen Vergnügungen reserviert. Daß er ehemals als subversiv galt, ist eine alte Geschichte. In seinem nun in deutscher Sprache erschienenen Buch von den Ursprüngen bis zum Walzertraum, der Revolution des Paartanzes in Europa, verankert Remi Hess ihn historisch als Tanz der Französischen Revolution, die

auch in der gedrehten Form seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts dräute, als Entäußerung des Egalitarismus. Botschafter des Volkes, schlich er sich aus Straßen und Dörfern im Kittel bei Hofe ein. Der Ballsaal hätte, zitiert Hess den Kulturhistoriker Max von Boehn, lange bevor der Absolutismus angetastet war, das Barometer sein können, das auf Veränderlich stand. Wider die "Hagiographen des Walzers in Wien" schreibt Hess, daß die Initiative zur Ablösung des Menuetts durch den Volkstanz von Paris ausging, und bereichert die Geschichtsschreibung der Revolution um die Dimension des Drehtanzes - nicht nur als Fanal - was vor ihm schon andere, wenn auch nicht derart umfassend, vorgestellt haben -, sondern auch als Triebkraft. "Hier wird getanzt" hatten die Stürmer der Bastille auf ihr Banner geschrieben. Die napoleonischen Truppen haben den Walzer hinausgetragen nach Europa, nicht erst die Teilnehmer des Wiener Kongresses. Daß Goethe bereits 1772 in Straßburg den Walzer fleißig übte und im Werther Charlotten schildert, die mit den Worten "Mein Chapeau walzt schlecht und dankt mir's, wenn ich ihm die Arbeit erlasse" sich ihm hingibt, und daß in Vincenz Martins Oper "Una cosa rara" mit großem Erfolg 1787 in Wien auf hellichter Bühne ein Walzer gedreht wurde, muß da zurücktreten. Sonst entwirft Hess eine europäische Entstehungsgeschichte: Jenseits der Nationalismen, die ihn seit dem letzten Jahrhundert als genuin polnische, österreichische, italienische, und besonders deutsche oder französische Errungenschaft deklarierten.

Die Volte, für ihn zweifellos die Urform des Walzers, findet er seit dem zwölften Jahrhundert in verschiedenen Teilen Europas. "Sie wird... im Dreivierteltakt getanzt. Die Bewegungen und Schritte dieses Tanzes erfolgen durch Drehen des Körpers und bestehen aus zwei Schritten, einer Viertelpause für den hohen Sprung...", schildert Thoinot Arbeau in seiner 1588 erschienenen Tanzgeschichte "Orchésographie" die Volte, und schreibt vor, daß die Demoiselle fest ihn den Arm zu nehmen und an den Körper zu drücken sei. Seit fünfzig Jahren erfreute sie sich damals an den Höfen schon größter Beliebtheit, sie ist daher gut dokumentiert; zwischen 1650 und 1750 allerdings vor allem durch Verbote seitens der Kirche und des Staats.

Königin Elisabeth I. von England liebte es, ihre Vitalität und Macht an den besten Tänzern des Hofes in der Volte unter Beweis zu stellen, und Marie de Clèves wirbelte und sprang anlässlich ihrer Hochzeit 1572 so vehement, daß Katharina von Medici die aufgelöste zum Hemdwechseln in ihr Gemach führen mußte. Die Trancezustände auch dieser sportlichen Walzer-Version, die tollen Bewegungen samt Hochwirbeln der Röcke, die unziemliche Intimität, ließen vermuten, daß dieser Tanz zu Fehlgeburten führe und überhaupt des Teufels sei. Die Schleifung des Sprungs auf dem Weg zum richtigen Walzer ließ durchaus nicht alle tugendhaften Zweifler verstummen. Seit dem berühmten Diktum vom tanzenden Wiener Kongreß überwand der Walzer nicht ohne Mühe Popularitätseinbrüche und Konkurrenztänze. Johann Strauß Sohn und Vater, Offenbach, Waldteufel, zuerst aber Lanner, haben mit ihrer Musik (und manchmal auch in politischem Einsatz) für die Durchsetzung und dann für das Überleben des Walzers gesorgt. Hess erkennt im Walzer ein gesamteuropäisches Konstitutionsmerkmal. Nach seiner These pulst europäisches Blut im Dreivierteltakt, das "europäische politische Unbewußte" walzt, und er sinniert, ob nicht Hegels Dialektik auf diesem Dreitakt beruht. Es hat die Dauer der neuzeitlichen Zivilisationsgeschichte in Anspruch genommen, im Walzer ein Ritual zu entwickeln, das trotz der Unberechenbarkeit des Tanzes, seiner unendlichen Kombinationsmöglichkeiten, trotz seiner Eigenschaft, Geschlechter, Generationen und Gesellschaftsschichten im Chaos zueinanderzuführen, immer wieder zu neu erfundener Ordnung führt. Die Kontrolle geht nicht mehr vom Zeremonienmeister aus, alle sind zugelassen.

Vor dem Walzer als "erstem Paartanz überhaupt" hat das Paar in der Gesellschaft "keinen richtigen Platz" gehabt. Die Geschichte des Walzers "beinhaltet auch die Durchsetzung des Paares in Europa", als spezifisches Phänomen europäischer sozialer Identität, er habe dazu beigetragen. Das Jahr 1789 markiert also die Akzeptanz der Gesellschaftsform "Paar" und der ihr eigenen Intimität, die aber, im Spiegel des Walzers, dank formalisiertem Partnertausch und Gruppengeselligkeit, sich der Interaktion nicht verschließt. Bei aller Vorsicht in den meisten Formulierungen widersteht Hess nicht immer der Versuchung, das, was lediglich Symbol gesellschaftlicher Befindlichkeit und komplexer Zusammenhänge sein kann, unterschwellig zur treibenden Kraft zu machen. So überschreibt er den vierten Teil seines Buchs mit "Die wechselvolle Geschichte der Etablierung der Paargeselligkeit". Aber es dürfte übertrieben sein, wegen der Überlebensfähigkeit einer Bewegungsform und mancher Parallelen mit gesellschaftlichen Entwicklungen den Walzer zum historischen Schlüsselphänomen zu machen: so daß er, wie er als Tanz der Revolution das neue Bürgertum abbildet, als Paartanz das Paar als neue gesamteuropäische soziale Lebensform darstellt. So sieht es die Kulturgeschichte. In Wahrheit aber versetzt, mit Stendhal zu sprechen, ein rascher Walzer in einem von tausend Kerzen erleuchteten Saal ein junges Herz in einen Rausch, der seine Schüchternheit überwindet, das Bewußtsein seiner Kraft erhöht, und ihm endlich den Mut gibt, zu lieben.

Remi Hess: "Der Walzer". Geschichte eines Skandals. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1996. 364 S., 26 Abb., geb., 58,-DM. FAZ vom 2. 4. 1996



Im Walzer schwingt die bürgerliche Gesellschaft das Substanzbein: rechts These, links Antithese. Synthese nicht jugendfrei. Kolorierter Kupferstich. Paris, Anfang des 19. Jahrhunderts

Foto: AKG

Euphorie des Gleichschritts **Marschmenschen**

Der Herbst des Jahres 1941 war heiß in Texas. Die Rekruten in der Grundausbildung schwitzten. Da die Geschütze, an denen sie üben sollten, nicht vorhanden waren, ließen ihre Ausbilder sie marschieren, Stunde um Stunde, ohne Sinn und Verstand. Doch die Soldaten rebellierten nicht. Im Gegenteil, manchen erschien es nachträglich, als seien sie auf diffuse Weise glücklich gewesen, als habe die fortdauernde, gleichförmige Bewegung sie euphorisch gestimmt. Einer der jungen Soldaten von damals hat später über seine Erfahrungen nachgedacht. Er hat sie verallgemeinert, mit historischen Daten verglichen und daraus ein kühnes Buch gemacht.

William H. McNeill, der in der vergangenen Woche in Amsterdam den Erasmus-Preis entgegennahm, hat nie andere als kühne Bücher geschrieben. Das verwundert nicht bei einem Mann, der die welthistorische Kavalierspersion eines Toynbee (dem er 1989 eine Biographie widmete) mit dem Detailfetischismus des Mikrohistorikers zu verbinden wußte. Alle seine Werke, angefangen von "The Rise of the West" (1963), das den singulären Aufstieg Europas schilderte, sprechen eine Sprache, deren Vokabular aus positivistisch gehegten Stoffmassen und deren Grammatik aus spekulativ gewagten Hypothesen besteht. Ob er den globalen Austausch von Menschen untereinander oder mit ihren nichtmenschlichen Mitspielern (wie den Mikroben) beschrieb, stets erkannte McNeill Muster in der Tapete, wo andere nicht einmal die Wand sahen. So auch in seinem jüngsten Essay, der davon handelt, was Menschen widerfährt, die gemeinsam singen, tanzen oder marschieren.

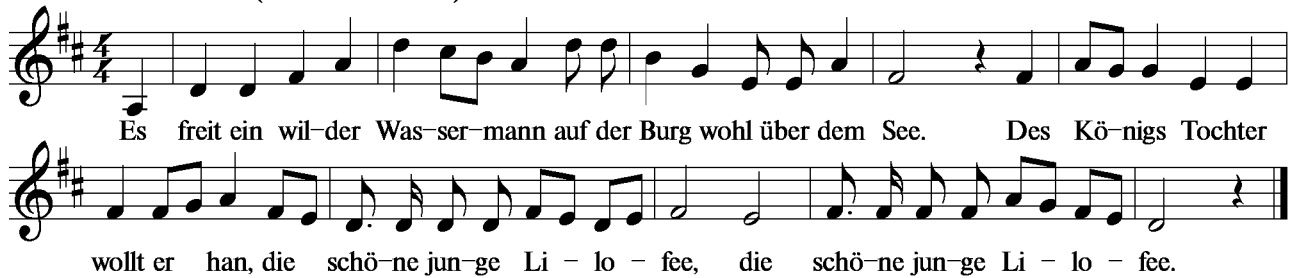
"Keeping together in time", so der Titel von McNeills Buch, heißt auf deutsch soviel wie "gemeinsam den Takt halten" - aber es heißt auch wörtlich "zusammen in der Zeit bleiben". McNeill sucht nach dem gemeinsamen Nenner aller rhythmisch gegliederten, von Menschengruppen wiederholt ausgeführten Bewegungen, gleichgültig, ob diese Bewegungen religiösen oder ökonomischen, kriegerischen oder sportlichen Zwecken dienen, ob sie Tanz heißen, Liturgie oder militärischer Gleichschritt. Und er glaubt zu wissen, was allen diesen Bewegungen, vom Dreschgesang der Ägypter bis zum Stampfen in der Techno-Disco, gemeinsam ist: Sie machen gute Laune, und die Euphorie verbindet. "Freude durch Kraftverausgabung", wäre die Formel. Hauptsache, es geschieht im Takt.

"Muscular bonding" nennt McNeill seinen Schlüssel zur rhythmisch bewegten Weltgeschichte. Auch das hat seinen guten Doppelsinn von Muskelanspannung und sozialer Bindung dank Muskelspiel. Wer im Rhythmus marschiert, stampft oder tanzt, so vermutet McNeill, der induziert seinen Solarplexus, das vegetative Nervensystem, die Hormonausschüttung. Vielleicht ruft er auch somatische Echos des fötalen Zustands wach. Was sich im einzelnen abspielt, entzieht sich der Kenntnis des Anthropologen; klar ist, daß die Euphorisierung (und die von ihr bewirkte Solidarisierung,) nicht übers Bewußtsein vermittelt ist. Die Gesellschaft mag sich über Mythen, Geschichten, Ideologien konstituieren, die Gemeinschaft bildet sich im Tanz. Oder beim Marsch. Die sozialen Bande sind in Wahrheit Muskelstränge.

William McNeills kleines Buch hat einen großen Kritiker gefunden: John Keegan (Times Literary Supplement vom 12. Juli 1996). Doch während McNeill in gewohnter Weise seine argumentativen Bögen "from Plato to Nato" und rund um den Globus spannt, konzentriert sich der Militärhistoriker ganz auf den Augenblick, der ihm als der entscheidende erscheint: die Geburt des Gleichschritts in den europäischen Heeren der Neuzeit. McNeill hatte Moritz von Oranien als dessen geistigen Vater bezeichnet und auf Jacob de Gheyns Buch über das Waffenhandwerk von 1607 verwiesen. Damit, so Keegan, sei der Beginn des geordneten Marschierens um beinahe zweihundert Jahre zu früh angesetzt. Erst seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts gebe es ikonographische Zeugnisse von Truppen, die im Gleichschritt marschieren. McNeill verwechselte Waffendruck und Marschausbildung. Und die von ihm behauptete Parallelität von Tanz und Drill treffe allenfalls für Hof und Heer Ludwigs XIV. zu. Danach trennten sich die Wege von Disziplin und Tanzvergnügen.

Die Serie von Leserbriefen, die Keegans Beweisführung auslöste, zog sich über Monate hin. Nicht nur römische Quellen wie Vegetius' Bemerkungen über den "militaris gradus" in einem Text vom Ende des vierten Jahrhunderts (den schon McNeill zitiert hatte) mußte sich Keegan um die Ohren hauen lassen. Auch bei den ikonographischen Quellen, so Nikolay Tolstoy (Times Literary Supplement vom 2. August), habe sich der Kritiker nicht ausgekannt. Sonst hätte er den Stich von Sidneys Heer in John Derricks "The Image of Ireland" von 1581 erwähnt oder John Chapmans Gemälde von übenden Infanteristen aus dem Jahr 1750. Von den Bildern griff die Diskussion auf die Musik über. Kann man nicht, fragte Anthony Hicks am 16. August, die Frage nach der gleichzeitigen Geburt von Tanz und militärischem Drill dadurch klären, daß man die Geschichte der musikalischen Form des Marsches schreibt? Dann müßte man mit Arbeaus "Orchesographie" von 1588 beginnen und das Aufkommen von Märschen erst in Frankreich, dann in England im siebzehnten Jahrhundert verfolgen.

In seinem abschließenden Brief vom 6. September zog sich Keegan auf eine uneinnehmbare Position zurück: Gleichgültig, was die Quellen sagten oder zeigten, es habe erst ein "mentales Programm" geben müssen, das das Marschieren vorgesehen habe, und das habe es nicht vor dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts gegeben. Kein Gleichschritt ohne Marschmentalität, so argumentiert Keegan, im Kopf den Stehschritt der Moderne. Keine Gemeinschaft ohne Rhythmus, hatte McNeill gemeint, im Herzen das steinerne Pochen der menschlichen Vorgeschichte.

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.

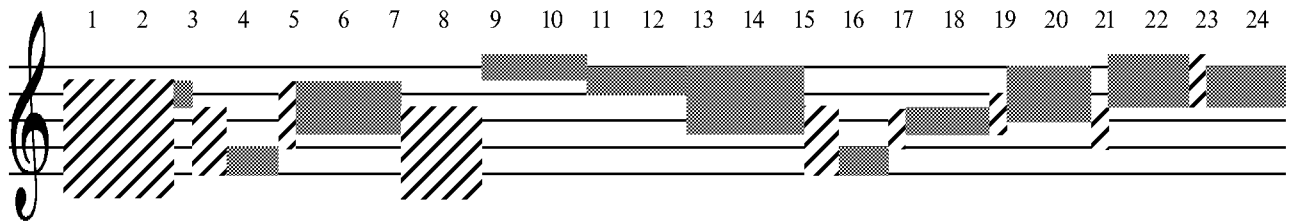
- | | | |
|--|---|--|
| <p>2. Sie hörte drunten Glocken gehn
im tiefen, tiefen See,
wollt' Vater und Mutter wiedersehn,
die schöne junge Lilofee.</p> <p>3. Und als sie vor dem Tore stand
aufder Burg wohl über dem See,
da neigt sich Laub und grünes Gras
vor der schönen jungen Lilofee.</p> | <p>4. Und als sie aus der Kirche kam
von der Burg wohl über dem See,
da stand der wilde Wassermann
vor der schönen jungen Lilofee.</p> <p>5. "Sprich, willst du hinuntergehn mit mir
von der Burg wohl über dem See?
Deine Kindlein unten weinen nach dir,
du schöne junge Lilofee.</p> | <p>6. "Und eh ich die Kindlein weinen laß
im tiefen, tiefen See,
scheid ich von Laub und grünem Gras,
ich arme junge Lilofee."</p> |
|--|---|--|

Amerikanische Nationalhymne


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

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

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



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

Text: Max Schneckenberger

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

1. Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein!
Wer will des Stromes Hüter sein?
Lieb Vaterland, magst ruhig sein,
Lieb Vaterland, magst ruhig sein;
Fest steht und treu die Wacht,
Die Wacht am Rhein.
2. Durch Hunderttausend zuckt es schnell
Und aller Augen blitzen hell;
Der Deutsche, bieder, fromm und stark,
Beschützt die heil'ge Landesmark.
Lieb Vaterland ...
3. Er blickt hinauf in Himmelsau'n,
Da Heldenväter niederschau'n,
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 ...

Lebhaft und markiert

ff

Ruhig

mf

cresc.

ff

Quelle: F. W. Siering (Hg.): Chorbuch für Gymnasien und Realschulen, Lahr 1882, S. 161f.

vgl. Film "Casablanca", 1942, Musik: Max Steiner: 1:09: Quodlibet "Die Wacht am Rhein"/"Marseillaise"

Fritz Piersig.

Bei der Gründung der Zelterschen Liedertafel (Berlin 1809) wirkte das Bedürfnis nach einer gesellig-gesanglichen Männergenossenschaft außer der Gemeinschaft mit den Frauen in der Singakademie mit. Zu dem Verlangen, unter sich zu sein, kamen für diese singfreudigen Männerkreise Impulse seitens des Freimaurertums und (in Deutschland) des Jahnschen Turnwesens; beide trugen zur Überwindung des Vakuums bei, vor dem sich die Chormusik vielfach befand, nachdem sie ihre kirchlichen und gesellschaftlichen Bindungen und die in diesen beruhende geistige Basis verloren hatte (Schering). Suchte das Freimaurertum, zu dessen reicher Musikkpflege Mozart mehrere Werke beisteuerte (KV 429, 471, 483, 484), für das nicht mehr in eine feste kirchliche und ständische Ordnung gebettete und in romantischer Neigung zur Absonderung "nur für sich sinnende und wirkende Individuum" (Schumann) die Gefahr der Vereinzelung durch ein neues Humanitätsideal zu bannen, so gab das Turnwesen, dem Silcher (1845) u. a. Lieder für "Wehrmänner" widmete, seinem Anliegen der Körperertüchtigung durch eine nationale Zielsetzung ein ideelles Fundament. Zelters Liedertafel richtet sich laut Satzung auf "die Gegenstände des Vaterlandes und allgemeinen Wohles"; ausdrücklich betont diese, daß "das Lob des Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört". Aus dem Bekenntnis zu Vaterlandsliebe, Mannhaftigkeit und Volkstum und aus dem Widerstand gegen die Restauration wuchsen dem Männergesang moralische Werte zu, die ihm bald den Charakter einer volksmusikalischen Bewegung mit politischem Hintergrund eintrugen. Und da auch die Begegnung der Romantik mit dem Volkslied für den Männergesang fruchtbar wurde, empfand sich die "Sangesbruderschaft" der Männerchor-"Bewegung" allmählich verbunden in dem Bewußtsein der Verpflichtung und der Berufung zur "Pflege des Liedes". - Ein Anstoß aus einem pädagogischen Bezirk trat hinzu. 1810 hatte H. G. Nägeli in Zürich an der nach Pestalozzi Erziehungsgrundsätzen geführten Singschule eine Männergruppe als selbständige Abteilung eingerichtet, die ebenso schnell zur Keimzelle einer weitverzweigten interkantonalen und auch nach Süddeutschland übergreifenden Männerchor-Pflege wurde, wie sich die Liedertafeln Zelterscher Prägung durch die norddeutschen Länder ausbreiteten. Wirkten bei Nägelis Männerchor-Gründung auch wahrscheinlich Eindrücke mit, die er beim musikalischen Freimaurerzeremoniell gewonnen hatte, so war sie sicher initiiert als Beitrag zur Verwirklichung von Pestalozzis Vorstellung, der Chorgesang sei "das Eine, allgemein mögliche Volksleben im Reich der höheren Kunst". Als eine solche traf sie beim Ausstrahlen nach Deutschland auf eine hier nach 1750 aufgekommene und noch bei Mendelssohn spürbare Vorliebe für schweizerisches Volkstum, förderte aber auch durch ihr nach dem Vorbild der Berliner Liederschule entstandenes Singgut vornehmlich im Schwäbischen die Hinwendung zum Volkslied. - ... Für die weitere, in den Zusammenschluß der landschaftlichen Vereinigungen zum Deutschen Sängerbund einmündende Entwicklung wurden nationale und

politische Motive stärker wirksam als musikalische und kulturelle. War bei den norddeutschen Liedertafeln das monarchische Anliegen hinter ein allgemein Vaterländisches zurückgetreten, so gewannen vom Süden aus liberale politische Bestrebungen Einfluß ("Nieder sinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken"). Sie brachten der Sängerbewegung Verbindungen zum freisinnig-freiheitlichen Schrifttum (Uhland, Hoffmann von Fallersleben) und ebenso wie dem Turnwesen Spannungen mit dem Staat ein (Metternich: "Halten Sie mir ja dieses Gift aus Deutschland nieder"), bis 1862 in Coburg, der Stadt des ersten deutschen Turnfestes (1860) und des ersten deutschen Schützenfestes (1861), der Deutsche Sängerbund erstand als "ein Sinnbild für den deutschen Einheitswillen, ein Wegweiser für die politische Einigung" mit der Satzung (61): "Sein Streben geht auf die Ausbildung und Veredelung des deutschen Männergesanges. Durch die dem deutschen Liede innewohnende einigende Kraft will auch der Deutsche Sängerbund in seinem Teile die nationale Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme stärken und an der Einheit und Macht des Vaterlandes mitarbeiten". MGG 8, Sp. 1458ff.

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.



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 féroces 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 ...

Joseph Haydn: Gott erhalte Franz den Kaiser, Orchesterfassung 1797

Tromp.
Hörner
V. I, II, Ob. V. II, Fl. (8va)
Va. B. Fag.
Pauken

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

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

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

Telemann: Der getreue Musikmeister (1728)

Kroatianisches Volkslied (18. Jh.) usw.

Pa-ter noster, qui es in coelis,

Peter Kreuder: 75 Millionen - ein Schlag

Musical score for Peter Kreuder's '75 Millionen - ein Schlag'. The score is written for piano and voice. It consists of 35 measures, with measures 5, 10, 15, 20, 25, and 30 marked. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score features a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and chords. There are also some special markings, such as a double bar line and a star symbol.

Wahrscheinlich in Auftrag gegeben 1938 nach dem Einmarsch in Österreich.

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

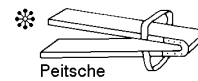
Musical score for Fr. J. Wagner's 'Unter dem Doppeladler (K.u.K.-Monarchie)'. The score is written for piano and voice. It consists of 13 measures, with measures 5, 9, and 13 marked. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score features a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and chords. There are also some special markings, such as a double bar line and a star symbol.

Hubert Wißkirchen, Musik und Politik, 1995

Peter Kreuder: 75 Millionen - ein Schlag

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

Fünfundsiebzig Millionen ...



Der Unterhaltungskomponist Peter Kreuder, bekannt durch seine Filmmusiken und seine Schlager "Sag zum Abschied leise Servus" (1936), "Goodbye, Jonny" (1939) und "Du bist zu schön, um treu zu sein" (1940), war 1928 - 30 Musikalischer Leiter der Reinhardt-Bühnen Berlin. Nachdem der Jude Max Reinhardt seine Theater geschlossen hatte und mittlerweile ausgewandert war, wurde Kreuder 1936 zum Staatlichen Musikdirektor in München ernannt. 1945 sah er außerhalb von Deutschland bessere Chancen. Er ging nach Südamerika, wo ihn der argentinische Diktator Juan Peron 1950 zum Prof. h. c. ernannte. 1955 kehrte er nach Europa zurück. Im gleichen Jahr erschien in München seine Autobiographie unter dem Titel "Schön war die Zeit". Seit 1959 war er österreichischer Staatsbürger. Er schrieb vor allem Musicals und Filmmusiken. er starb 1981.

Der Text rechtfertigt die Anexion Österreichs durch die Idee der Rasse ("Brüdevölker", "Volk - Einigkeit"). Das "ein Schlag" meint einmal die Art, Rasse, aber auch die Plötzlichkeit des "Befreiungsschlages", mit dem Hitler (der "Führer") sozusagen den gordischen Knoten nach "langem, schweren Kampf" durchtrennte. (Das wird vor allem in der Musik deutlich.) Das "mit Herz und Hand" und die Begriffe "Brüdevölker", "Einigkeit" nehmen Bezug auf die dritte Strophe des Deutschlandliedes ("brüderlich mit Herz und Hand", Einigkeit und Recht und Freiheit").

* = "Peitsche"!

Verwendungszusammenhang: Fronttheater (kein bloßes Marschlied, vgl. anspruchsvollere Harmonik, Instrumentation u.a.)

biogene Elemente:

periodische Wiederholungen, Gleichförmigkeit des Ablaufs (in Analogie zum Puls bzw Herzschlag, Links-Rechts beim Gehen/Laufen, Aus-Ein beim Atmen, wiederholte Bewegungsfiguren beim Tanz, Versprinzip in der Lyrik usw.):

Metrum, Takt, beat, rhythmische patterns

großflächige dynamische und agogische Intensitätsprofde in Analogie zu elementaren körperlichen und psychischen Gefühls- oder Erregungskurven: gleichbleibene Lautstärke, crescendo, decrescendo, accelerando, ritardando u. ä.

Wirkung. körperliche Stimulation, augemeine Gestimmtheit! Befindlichkeit

logogene Elemente (aus der Sprache kommend, sprachähnlich):

"Satz", Phrase, Periode, Thema, Melodie, vor allem: 'Sprachmelodie': Prosaprinzip (deklamatorische Freiheit), Artikulation (differenziertes dynamisches, rhythmisches und diastematisches Profil)

Wirkung. konturiertes Erleben, sich 'angesprochen' fühlen

mimeogene Elemente (Nachahmung von Ereignissen aus der Umwelt, von sprachlichen Intonationen oder von inneren Vorgängen, Ausbildung von 'Vokabeln' einer Bedeutungssprache)

abbildende Figuren: Katabasis, Anabasis, Circulatio, Tirata, Fuga, Extensio, akustische Abbildung (Peitsche, 'Treppe', Kuckuck, Wasserrauschen, Donner)

rhetorische Figuren im engeren Sinne: Climax, Exclamatio, Interrogatio, Suspiratio, Seufzer

affektive Figuren: Dissonanz- und Konsonanzfiguren (Passus duriusculus, Saltus durisculus), Moll-Dur-Wechsel ("durch Nacht zum Licht"), Chromatik, Tremolo

Wirkung. Assoziationsauslösung, Sinnfälligkeit, Suggestion

ästhetisch-künstlerische Elemente (aus der spielerisch autonomen Weiterentwicklung der elementaren Möglichkeiten.

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

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

Arnold Schering:

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

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 Präledieren | Bombergeräusche | dm | RK | 23

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

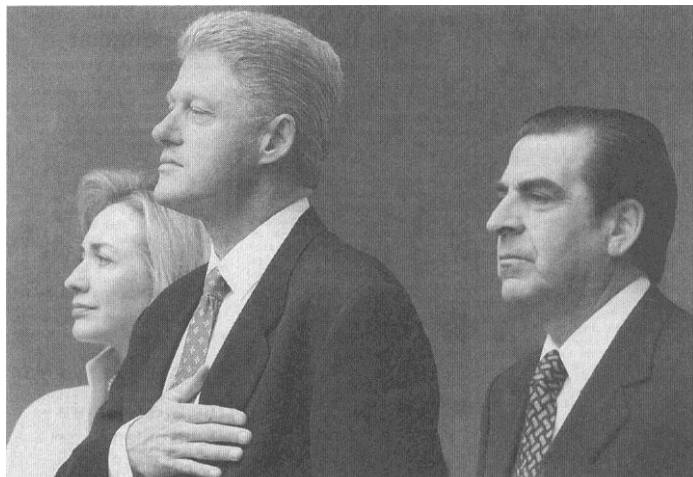
RK Wah Wah 56 1:01 03 6 7 10 13 17 19 22 26 27

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

(tremolo) in Geräusche übergehend + dm Wirbel 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.

VHS-Cassette:

Mimik von Hendrix, Peace-Zeichen, Aufschrei korrespondierend zur Musik, "Versenkung" im letzten Teil
Gitarrentechnik: Rückkopplung, Saiten ziehen, Pedal, Hebel

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" "überheben" (z.B. einen Werbespot in die Form von Schillers "Glocke" kleiden).

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

Die Funktionen bzw. Intentionen der Parodie:

- Spaß, Ulk, Persiflage
- Kritik, Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten"

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

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

E. Rotermund:

"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

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. Luftlandetruppe. 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)

VHS-Cassette: 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. Es könnte auch ein Argument für den "Kunstcharakter" des Stückes sein (s. o.).

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

Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967)

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

Mica 67 (B etwas schneller als CH)
III = Zerknüt

Land

11'46" 52,5

12'27"

streben brüderlich mit Herz und Hand!

dim poco a poco gliss.

42,5

13'23"

und Recht und Freiheit sind des Glück - kes Un - terpfand.

32,5

43,2

pp gliss. (CH)

13'43,2

Bliß im Glanz - ze die - ses Glück - kes, bliß - he deutsches Va - ter - land!

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

Bliß, im Glanz - ze die - ses Glück - kes, bliß - he deutsches Va - ter - land!

14'20"

14'20"

15'01,3"

12

ERSTE TRANSITION

dim

14'20"

15'01,3"

58

49,1

51,1

45,5

43

38,5

30,5

12

Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967), Auszug: Deutschlandlied

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

- Unterbrechung: "Einig-" / Trommelwirbel
- elektronische Zerschneidung
- 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 bei den im Unterricht erarbeiteten Ausschnitten des Werkes
 - Intermodulation: Trommelwirbel ⇒ elektronische Zerschneidung des Wirbels ⇒ Zerschneidung 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 ⇒ Zerschneidung	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)?
Zerschneidung, Pfeiftöne u.ä.:	"Weltempfänger" 5 Weltbewußtsein

Ei - nig - keit und Recht und Frei - heit für das deut - sche Va - ter - land, da - nach laßt uns al - le stre - ben brü - der - lich mit Herz und Hand.

Ei - nig - keit - - und Recht und Frei - heit sind des Glük - kes Un - ter - pfand. Blüh' im Glan - ze die - ses Glük - kes, blü - he deut - - sches

Va - ter - land! Blüh' im Glan - ze die - ses Glük - - kes, blü - he deut - - sches Va - ter - land!

Die Fah - ne hoch, die Rei - hen fest ge - schlos - sen. S A mar - schiert mit ru - hig fe - stem Schritt

Karlheinz Stockhausen:

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

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

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

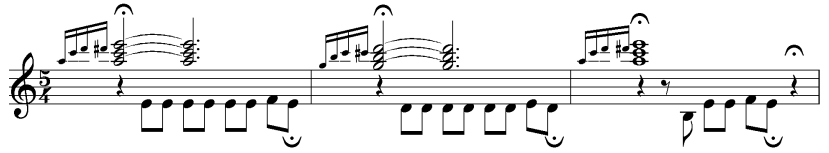
Die großen Dimensionen in Zeit, Dynamik, Harmonik, Klangfarbe, räumlicher Bewegung, Gesamtdauer und die Unabgeschlossenheit der Komposition ergaben sich im Verlauf der Arbeit aus dem universalen Charakter des Materials und aus der Weite und Offenheit, die ich selbst in der Auseinandersetzung mit diesem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

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

**The Doors:
The Unknown Soldier (1968)**

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

The unknown soldier



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



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



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

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

The unknown soldier

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

it's all over the war is over.

The Doors: The Unknown Soldier (1968)

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



The unknown soldier

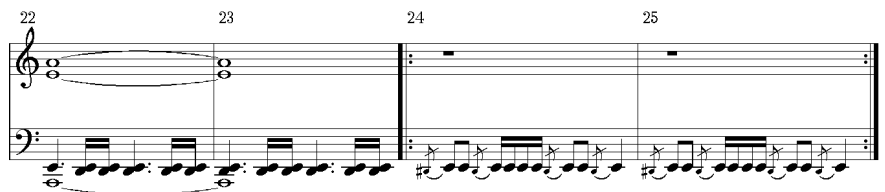
practice where the news is read
television children fed
unborn, living,
living, dead,
bullet strikes the helmet's head.



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



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

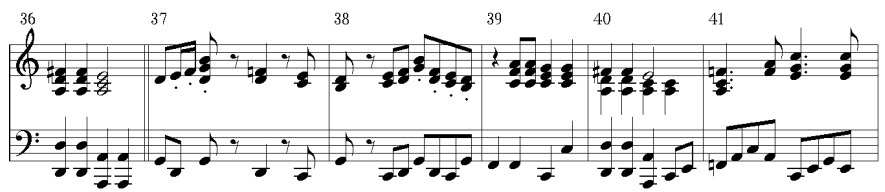


Make a grave for the unknown soldier
nestled in your hollow shoulder.



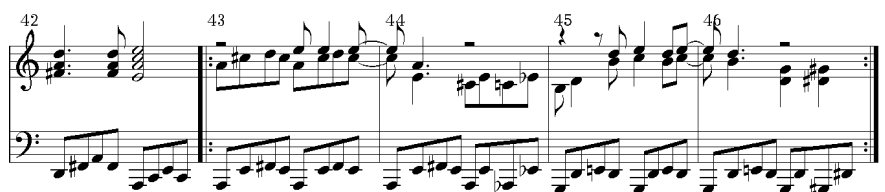
The unknown soldier

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



it's all over the war is over.

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



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

Sigfried Schmidt-Joos, Barry Graves:

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

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

R. Flender/H. Rauhe:

"Der politische Protest, der aus der Bürgerrechtsbewegung heraus entstanden war, verflüchtigte sich in Kalifornien Ende der 60er Jahre. An seine Stelle trat eine Drogenepidemie, wie sie das Land zuvor niemals gekannt hatte. Sie war die Konsequenz aus der Pattsituation zwischen den revoltierenden Jugendlichen, die nicht mehr in die Gesellschaft integriert werden wollten, und den neu erstarkenden konservativen politischen Kräften (Lyndon B. Johnson, Richard Nixon). Rockmusik und Drogen bildeten eine Symbiose, die im Zentrum der Hippiebewegung stand und bald die politischen Aktivitäten ersetzte. (S. 113)...

Die wichtigste Institution, die die Hippies in aller Welt bekannt machte, waren die *Human Be-ins* 1967 in San Francisco. 20000 und mehr versammelten sich unter freiem Himmel. Sie nannten sich new people und riefen San Francisco zur free city aus. Prof. Timothy Leary 'predigte': "Turn on to the scene; tune in to what is happening; drop out - of high school, college, grad school, junior executive, senior executive - and follow me, the hard way."

Die Human Be-ins waren die Vorläufer jener großen Festivals unter freiem Himmel, die dem Ruf nach *Paradise now* am nächsten kamen. Man hatte das Gefühl, bei einem Ereignis dabei zu sein, das historische Dimensionen hinter sich ließ und zu einem kosmisch-transzendentalen Happening wurde. Die Botschaft hieß: Wir haben alle Widersprüche überwunden und leben in Liebe und Frieden miteinander. Die Festivals waren Symbol einer solchen konflikt- und autoritätsfreien Gesellschaft. Hier trafen sich Tausende von Individualisten für ein paar Tage und gaben sich der Musik hin, tanzten und rauchten ihre Joints. Dabei sind es besonders die Mittelstandskinder, die den 'harten Kern' dieser Drogenkultur darstellen. (S. 114)...

Der Lebensstil der Hippies war durchdrungen mit weltanschaulichen und philosophischen Fragestellungen. Einer der von ihnen bevorzugtesten Autoren war Hermann Hesse. Seine Erzählung von >Siddharta< wurde zum 'Szene'-Buch. Außerdem wurden >Narziß und Goldmund< sowie >Steppenwolf< bevorzugt gelesen. 1967 formierte sich sogar eine Rockband unter dem Namen *Steppenwolf* in Los Angeles. Ihr Tophit *Born to Be Wild* läßt das Steppenwolffthema durchklingen, mit dem sich Hippies wie Motorradjungs vom Typ *Easy Rider* identifizieren konnten. Ihnen allen gemeinsam war die Flucht vor der Normalität. Ein weiterer Szene-Autor war der Psychoanalytiker Erich Fromm, dessen Buch >Die Kunst zu lieben< zu einer Bibel für die Hippies wurde und der sich auch fernöstlichem Gedankengut öffnete. (S. 118)...

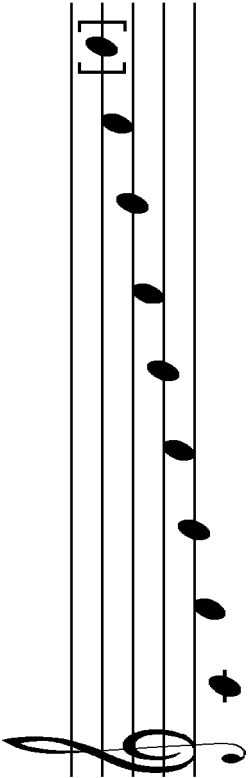
Mit der Suche nach dem veränderten Bewußtsein ging auch ein Boom indischen Lebens, indischer Kultur und Kunst einher. Eine der ersten Gruppen, die den Sitar-sound in ihre Musik aufnahmen, waren die Byrds (*Eight Miles High*, 1966). Außerdem setzte sich George Harrison von den Beatles seit 1966 intensiv mit der Sitar, einem der wichtigsten Instrumente indischer Kunstmusik, auseinander. Harrison nahm Unterricht bei Ravi Shankar, einem der bedeutendsten Virtuosen auf der Sitar. 1967 holte Harrison Ravi Shankar auf das Monterey-Pop-Festival. Seitdem avancierte Shankar zum Popstar wider Willen. (S. 119)...

Der durchschlagende Erfolg des Monterey-Festivals 1967 war der Auftakt für das Anwachsen der Hippiebewegung zu einer Massenkultur gewesen. Hier hatte Janis Joplin ihren entscheidenden Durchbruch, hier wurde Jimi Hendrix berühmt, hier spielten die Grateful Dead und Jefferson Airplane sowie Ravi Shankar u. v. a.

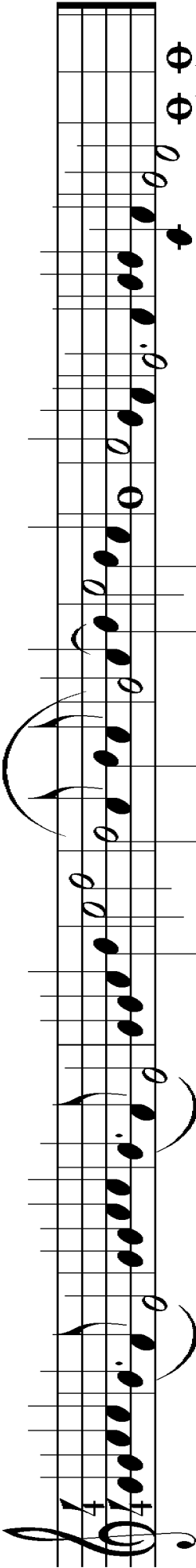
Drei Jahre später, am 6. 12. 1969, fand das Altamont-Festival statt. Es war von den Rolling Stones lanciert worden, um die letzten Aufnahmen für ihren Tourneefilm >Gimme Shelter< zu machen. Wegen organisatorischer Schwierigkeiten wurde das *free concert* innerhalb von 25 Stunden von San Francisco nach Altamont verlegt. Es kamen 300000, und es wurde zu einem Alptraum. Die amerikanischen Hell's Angels (eine Rokerorganisation) schlugen wild auf die Zuhörer ein. Der 18jährige Farbige M. Hunter wurde erstochen, nachdem er eine Pistole gezogen hatte. Mick Jagger versuchte vergeblich, die Menge unter Kontrolle zu halten. Es waren auch massenweise LSD-Pillen verteilt worden, die chemisch eine unreine Konsistenz aufwiesen, und Tausende landeten auf dem Horrortrip.

Dies war das Signal für das Ende der Hippiebewegung. Im Jahre 1970 starben Janis Joplin und Jimi Hendrix am Rauschgift, die Beatles lösten sich auf, 1971 starb Jim Morrison von den Doors und Jefferson Airplane löste sich auf. Die Euphorie des Drogenjahres 1967 war einer Ernüchterung gewichen. (S. 131f.) Popmusik, Darmstadt 1989

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



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



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

c''						
e'						
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

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

9. 11. 1996

Probeklausur

Gk Musik 11/I

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.

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.

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

Uriah Heep: Lady in black (1971)



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

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

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

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

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

Nachwirkungen von 1968, Timothee Leary (drop out, Drogen, Psychodelismus), Hippiebewegung/Blumenkinder (flower power), gegen Vietnamkrieg (make love, not war), Abwendung von der bürgerlichen Gesellschaft und Politik, innere Emigration, Suche nach Geborgenheit in der Gemeinschaft Gleichgesinnter (Festivals, Happenings, Kommunen).

Vision: inszeniert wie eine 'Madonnen'- oder Magna Mater(Mutter Erde)-Erscheinung ("the mother of all men", Lady in black: sie trägt Trauer); allgemeiner: Vision der Frau: weibliches Prinzip der Harmonie und des Friedens versus männliches Prinzip des Kampfes

Musik:

keinerlei Entwicklung: kreisend-monotone, meist engmelodische, rhythmisch gleichförmige Bewegung, die immer wieder am Motiv- und Phrasenende zum Grundton a zurückkehrt (Ausnahme Terzschluß am Strophenende); motivischer Aufbau: a b c / a a b c / (abc) (bc). Deutung: kraftlos-resignierend (oder vielleicht stumpfsinniger, frustrierender, 'aussichtsloser' Kampf?). Das Schlußmelisma faßt das Ganze zusammen und überhöht es (höchster Ton e!"); T. 11-12 läßt sich als Terz-Überstimme über T. 9,3-10 legen! Der sprechende (Tonwiederholungen) Duktus weicht einem lyrisch-kantablen (nur noch Sekunden!). Das wortlose Singen auf Ah signalisiert die Abwendung von der Realität und den Weg nach innen. (Könnte es auch als 'Befreiungs-Schrei' gedeutet werden?). Die Fanfarenmelodik der Phrasenanfänge ('Kampf') wird jeweils sofort 'eingefangen' (Vergeblichkeit, Sinnlosigkeit des Kampfes? Überwindung des Kampfes durch Frieden?).

Die Harmonik ist modal (I-VII, ohne Leitton!), offen, schwebend ("flowing"). Der Grundakkord a dominiert eindeutig, G ist nur ein kurzer Schlenker, kein Gegengewicht. Der Harmoniewechsel der Strophe wird in der Coda komprimiert (akzeleriert) zusammengefaßt:

Lied: a a G a a a G a

Coda: a G a a G a

Das Stück ist als Endlosschleife angelegt, das Schlußmelisma erreicht nicht den Grundton, sondern schließt schwebend auf der Terz. Das repeat und fade verstärkt den Eindruck des Zeitlosen und verlängert das Stück nach innen.

Form:

1. Str.: Akustikgit. und Schlagz. (monotone Riffs), Stimme verhallt (mit kaum hörbarem Hintergrundchor im Unisono oder Stimmverdopplung)
 2. Str.: dto. + E-Baß
 3. Str.: dto. + Über-Terzung (2. St.) im Refrain
 4. Str.: + Streicherklänge (dem langsamen Harmoniewechsel folgend), Refrain wie in Str. 3 + Summchor
 5. Str.: + 2. Stimme (Über-Terzung wie im Refrain vorher), statt des Refrains folgen 4 zusätzliche Strophentakte, der Refrain bildet die folgende Coda
- Coda: Refrain (mit Chor wie vorher) als Endschlosschleife: 3x mit voller Begl., 2x nur mit Baß-und Schlagz.-Begl., 3x mit voller Begl. (Steigerung), dann ausgeblendet (1 1/2x).

Hall, Chor, Über-Terzung signalisieren "I'm not alone", Geborgenheit in der Gemeinschaft. Assoziationen: 'Gemeinsam sind wir stark'. 'Immer mehr Menschen singen mit.' (vgl. Text von Sønstevold) In eine ähnliche Richtung wirkt die zunehmende Steigerung des Arrangements. Insgesamt überwiegt aber auch in der formalen Anlage das Wiederholungs- und Kreis-Motiv.

Sind die genannten Merkmale der Musik auch oder in erster Linie als Zeichen der Kommerzialisierung deutbar?

Der Spiegel (8. 9. 1969):

"Die Erleuchtung kam ihm an einem Junimorgen des Jahres 1962 in dem mexikanischen Dorf Tepoztlan. Timothy Leary, Jahrgang 1921, Psychotherapeut und Harvard-Dozent, sah die Welt durch das >Auge Gottes<.

Was Leary damals sah, wurde inzwischen für rund 200 000 junge Amerikaner zu einer neuen Religion: Jeder Mensch ist göttlich, ist von Natur aus frei und auserwählt. Einziges Mittel, dieses göttliche Bewußtsein zu erlangen, ist der Gebrauch von Rauschgiften, vorzugsweise von LSD.

Religion nämlich, so erklärt Leary, ist nichts anderes als Erweiterung des Bewußtseins und diese werde am besten durch Rauschgifte erreicht. Drogen wie Psilocybin, einem künstlich hergestellten Pilzgift, und LSD katapultieren, laut Leary, das Bewußtsein in jene grenzenlosen inneren und äußeren Räume, in denen auf mystisch-ekstatische Weise der Mensch seine eigene Göttlichkeit erlebt. Erleuchtung und Ekstase, uralte Privilegien der Auserwählten, werden durch Drogen reproduzierbar und, indem diese zu erschwinglichen Preisen auf den Markt gebracht werden, gleichsam sozialisiert. Jeder könne sich auf den >psychedelischen Trip< begeben, könne im >Turn-on< (Anschalten) die allmähliche Auflösung der Realitätsstrukturen erleben, im >Tune-in< (Einstimmen) in verschiedenartige Farb-, Licht- und Energiefelder eintauchen und schließlich im >Drop-out< (Abspringen) sich völlig von der äußeren Realität ablösen."

Der Spiegel (23. 6. 1974):

"Er hat sich mit Jesus, Gandhi und Sokrates verglichen und sich den >Alchimisten des Geistes< zugezählt. Als >heiligste Gruppe der Menschen< empfand er jedoch die Drogen-Dealer: der wegen seiner umstrittenen Rauschexperimente von der Harvard-Universität verstoßene Psychologiedozent Timothy Leary, 53.

Noch vor drei Jahren, als Leary unter mysteriösen Umständen aus einem kalifornischen Gefängnis entwichen war und in der Schweiz Asyl suchte, machten sich Intellektuelle aus vielen Ländern in Bittschriften für ihn stark. Jedermann glaubte, Leary habe für seine in Artikeln, Vorträgen, Büchern, Kultübungen und auf Schallplatten verbreitete Botschaft nur ehrenwert uneigennützig Motive gehabt.

Ein Prozeß in San Francisco, Hearings eines amerikanischen Senatsausschusses sowie Recherchen des New Yorker Wochenblattes >Village Voice< brachten jetzt die Wahrheit über den Drogenpropagandisten an den Tag: Die von ihm geleitete, religiös getarnte >Brotherhood of Eternal Love<, angeblich eine Non-Profit-Organisation, war einer der größten bekanntgewordenen Rauschgift-Produktions- und -Verteilungsapparate, Leary der PR-Agent für ein gigantisches Geschäft.

Stets hatte der Underground-Messias die vermeintlich bewußtseinserweiternden Drogen als >Medium der Jungen< und seine Gegner als >Streitkräfte des autoritären Mittelklasse-Establishments< dargestellt. LSD, schrieb er, werde - gewissermaßen von Freunden für Freunde - >in Privatwohnungen und kleinen Laboratorien produziert<. Tatsächlich aber war der illegale Handel mit psychedelischen Giften jahrelang fest in den Händen von Angehörigen der Finanz-Oligarchie."

Platon:

"Vor Neuerungen in der Musik muß man sich in acht nehmen; denn dadurch kommt alles in Gefahr. Damon behauptet - und ich glaube es ihm: Nirgends wird an den Gesetzen der Musik gerüttelt, ohne daß auch die höchsten Gesetze des Staates ins Wanken geraten (...). Dort müssen also die Wächter ihr Wachhaus bauen: in der Nähe der Musik. - Ja, Gesetzlosigkeit dringt leicht in die Musik ein, ohne daß man es gewahr wird. - Freilich, sie scheint dort bloß Spiel zu sein und ohne üble Wirkung zu bleiben. - Sie hat ja auch keine andre Wirkung (...) als daß sie sich allmählich festsetzt und heimlich auf den Charakter und die Fähigkeit überträgt, dann weiter und offener um sich greift und das bürgerliche Leben vergiftet, dann mit großer Frechheit die Gesetze und die Verfassung angreift, bis sie schließlich alles zerstört, das ganze Leben des einzelnen sowohl wie der Gesamtheit."

Der Staat. Deutsch von August Horneffer, Stuttgart 1949, S. 119

Gunnar Sønsteved/Kurt Blaukopf:

"Die charakteristische Nivellierung der einzelnen Formanteile ist geeignet, einem von solcher Musik >Berieselten< die Mühe des Lauschens abzunehmen. Er kann in den musikalischen Ablauf an jeder beliebigen Stelle >einsteigen<, kann hören und auch mitsingen oder -summen, ohne daß gelegentliche Ablenkung vom musikalischen Ablauf ihm das Gefühl verschafft, etwas >versäumt< zu haben..."

Die Begrenzung des Tonumfangs ist für die Melodik des Erfolgsschlagers ebenso charakteristisch und wichtig wie die Vermeidung allzu großer Intervalle. Sekundschriffe sind die weitaus häufigsten Elemente der Melodiebildung. Damit wird die Mühelosigkeit in der Haltung des Schlagerkonsumenten wohl gefördert...

Der Schlager begnügt sich mit einer auffallend geringen Anzahl harmonischer Stufen...

Die beschriebene melodische und harmonische Struktur des Schlagers mündet in einen artifiziellen Primitivismus, der auf eine Art >Neo-Heterophonie< im Hörverhalten hinzielt: auch dem Unmusikalischen wird das Mitsingen oder zumindest die Vorstellung des Mitsingens dadurch ermöglicht, daß ihn einfachste melodische Fortschreitungen und eingeschlifene, repetierte harmonische Folgen im Gleis des musikalischen Geschehens festhalten. Gestützt auf Vorstellungen, die durch den Text erweckt werden und die hier außer Betracht bleiben, sucht und findet der Hörer des Schlagers klangliche Reize, die ihm die unmittelbare Identifikation gestattet, weil sie keine qualifizierte Höranstrengung fordern. Das Modell des Vereinzelt und Vereinsamen, der im technisch vermittelten Schlager die Aufhebung seiner Isolierung durch Identifikation mit dem Klanggeschehen findet, wird also auch von dieser Seite her als sinnvoll ausgewiesen...

Die vorzugsweise ungeschulte Singstimme und deren Einbeziehung in einen sozial-musikalischen Background (>Summchor<) erleichtert wiederum auf ihre Art die schon mehrfach angedeutete Identifikation. Der Konsument ist nicht mehr ein einzelner, der einer Darbietung gegenübersteht. Er verwandelt sich durch das Klangereignis selbst in den Angehörigen einer nicht bloß vorgestellten, sondern klingend - also real - erlebten Gemeinschaft, die durch den Background-Chor repräsentiert wird. Dies wieder trägt zur Vorstellung bei, die im Konsumenten erweckt wird, er sei einer von vielen, die am Geschehen teilnehmen und die unter Umständen >auch könnten, was der Solist kann<."

Musik der >einsamen Masse<, Karlsruhe 1968, S. 14-22

Beatles: A Day in the Life (1967)

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in D major, 4/4 time, featuring a complex, rhythmic piano part with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The vocal melody enters at measure 7. The score is divided into systems, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 43, 47, 52, 59, 65, and 71 marked at the beginning of their respective systems. The lyrics are written below the vocal staff. The piece concludes with a piano solo in the final system, marked with a '7' and a fermata.

I read the news today oh boy
About a lucky man who made the
grade
And though the news was rather sad
Well I just had to laugh
I saw the photograph.

He blew his mind out in a car
He didn't notice that the lights had
changed
A crowd of people stood and stared
They'd seen his face before
Nobody was really sure
If he was from the House of Lords.

I saw a film today oh boy
The English Army had just won the
war
A crowd of people turned away
But I just had to look
Having read the book.
I'd love to turn you on.

Woke up, fell out of bed,
Dragged a comb across my head
Found my way downstairs and drank a
cup,
And looking up I noticed I was late.

Found my coat and grabbed my hat
Made the bus in seconds flat
Found my way upstairs and had a
smoke,
Somebody spoke and I went into a
dream ...

I read the news today oh boy
Four thousand holes in Blackburn,
Lancashire
And though the holes were rather
small
They had to count them all
Now they know how many holes it
takes to fill the Albert Hall.
I'd love to turn you on.

Beatles: A Day in the Life (1967)

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

I read the news today oh boy
 About a lucky man who made the grade
 And though the news was rather sad
 Well I just had to laugh
 I saw the photograph.



He blew his mind out in a car
 He didn't notice that the lights had changed
 A crowd of people stood and stared
 They'd seen his face before
 Nobody was really sure
 If he was from the House of Lords.



I saw a film today oh boy
 The English Army had just won the war
 A crowd of people turned away
 But I just had to look
 Having read the book.
 I'd love to turn you on.



Woke up, fell out of bed,
 Dragged a comb across my head
 Found my way downstairs and drank a cup,
 And looking up I noticed I was late.
 Found my coat and grabbed my hat
 Made the bus in seconds flat
 Found my way upstairs and had a smoke,
 Somebody spoke and I went into a dream ...



I read the news today oh boy
 Four thousand holes in Blackburn, Lancashire
 And though the holes were rather small
 They had to count them all
 Now they know how many holes it takes to
 fill the Albert Hall.
 I'd love to turn you on.



Georg Geppert:

Ein Tag im Leben, wie jeder andere auch, mit den Fragen, die sich jeden Tag stellen. Die Geschichte erinnert an die Hebelsche vom Kannitverstan, in der >der Mensch wohl täglich Gelegenheit hat ... Betrachtungen über den Unbestand aller irdischen Dinge anzustellen, wenn er will, und zufrieden zu werden mit seinem Schicksal<.

Die 3. Strophe ist rhythmisch, melodisch und inhaltlich von den anderen unterschieden. Sie allein beschreibt das persönlich erlebte Leben. Es wirkt gehetzt, in Eile, getrieben. Im Autobus kommt der Mensch zur Ruhe. Er raucht und fällt in tiefen Traum. Eine wortlose, rauschhafte, alles verfließenlassende Musik setzt ein. In England sah man in dieser Stelle (und im ganzen Lied) eine Anspielung auf Rauschgift. Die Beatles verwahrten sich gegen diese Deutung. Wie immer es sei: Rausch, Traum und das Vergessen der Alltagswirklichkeit erscheinen als das Erstrebenswerte und als Weise der Lebenserfüllung.

Die anderen Strophen zeigen mancherlei Sinnlosigkeiten des Lebens, so wie sie täglich erlebt werden können:

- der plötzliche Tod eines Mannes auf der Höhe des Erfolgs, den alle Tüchtigkeit nicht vor einer Unaufmerksamkeit bewahren konnte.
- vergangene Kriegsgeschichten, die Torheit, Haß, Grausamkeit, Sinnlosigkeit wieder aufleben lassen. (Der Text spielt auf R. Lesters Film an >How I won the War<, der die Absurdität jedes Krieges zeigen will. John Lennon hat in diesem Film eine Nebenrolle übernommen.)
- der Unsinn der vielen, zu nichts dienenden, sinnlosen Vergleiche und statistischen Berechnungen.

Die Strophen enden mit dem vieldeutigen I'd love to turn you on, wie gern würde ich dich einführen. Man muß es in Zusammenhang sehen mit dem Slogan der Hippies an der Westküste der USA. Tune in, turn on, drop out. Tune in war bereits in Strawberry Fields Forever angeklungen. Turn on kann fast pseudoreligiös gemeint sein und beinhaltet mancherlei, vor allem eine Einführung in den Gebrauch von Narkotika, dies aber nicht als Letztzweck, sondern als Hinführung zu einer Lebenslehre oder Lebenshaltung.

Es scheint fast, als wollten sich die Beatles auf jeden Fall an die Spitze dieser neuen Hippie-Bewegung setzen, von der nachher noch zu sprechen sein wird. A Day in the Life macht zusammenfassend hörbar, was den Beatles wichtig erscheint: Spiel, Musik, Zuwendung zum Irrationalen erfüllen den Menschen. Hier liegt die notwendige Ergänzung zu seinem sonstigen Tun. Über den Weg, den man einschlagen muß, gibt es offenbar keine Eindeutigkeit. Weniger jedoch als andere Gruppen, zum Beispiel die Rolling Stones, treten die Beatles für den Gebrauch von Narkotika ein. Die Platte endet, nachdem durch die Musik alle Gefühle in eine äußerste Spannung gebracht sind, in einer nicht endenwollenden Harmonie voller Wohlklang.

Songs der Beatles. Texte und Interpretationen, München 1968, S. 79ff.

Peter Schuster:

Jetzt wird auch der Kontrast zwischen den Liedern McCartneys und denen Lennons immer deutlicher. Zugleich arbeiten die beiden auf dieser LP zusammen wie schon lange nicht mehr (und wie nie mehr in der Zukunft). "A Day In The Life" besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil ("I read the news ...") besingt Lennon Zeitungsmeldungen. Das Verkehrsoffer, von dem er spricht, ist übrigens der 21jährige Guinness-Erbe Tara Brown, der mit den McCartneys befreundet war. Der zweite Teil ("Woke up..") stammt von Paul {und wird auch von ihm gesungen}. Zusammengesetzt und durch ein Orchester unterstützt ist das Lied ein Höhepunkt der LP. Four Ever. Die Geschichte der Beatles, Stuttgart 1991, S. 48

Ein Tag im Leben

Ich las heut in der Zeitung, Jung,
von einem tücht'gen Mann, hat's weit gebracht,
wenn auch die Nachricht keine Freude macht,
bin ich herausgeplatzt
beim Blick aufs Bild im Paß.

In einem Auto ging er heim,
er merkte 's nicht, die Ampel war inzwischen rot,
'ne Menge Volk stand da und sah ihn tot,
sie kannten sein Gesicht,
doch niemand war ganz sicher sich,
ob er nicht vom Oberhaus kam.

Ich sah heut einen Film, mein Jung,
die Truppen Englands hatten grad gesiegt.
'ne Menge Volk kehrte sich ab,
aber ich mußte 's sehen.
ich kannte 's vom Lesen.
Wie gern führt ich dich ein.

Erwachte, fiel aus dem Bett,
fuhr mit dem Kamm durch mein Haar,
fand den Weg runter, trank 'nen Schluck,
sah zur Uhr und merkte, 's wurde Zeit,
nahm den Mantel, griff zum Hut,
eins, zwei, drei, und war beim Bus,
fand den Weg hinauf und rauchte eins,
jemand sprach, und ich fiel in tiefen Traum.

Ich las heut in der Zeitung, Jung,
viertausend Löcher in Blackburn, Lancashire,
waren auch die Löcher ziemlich klein,
man stellte doch Leute, sie zu zählen, ein.
Wieviel man braucht, bis voll ist die Albert Hall,
weiß man jetzt genau.
Wie gern führt ich dich ein.

Mark Hertsgaard:

... Bei »A Day In The Life« war es Paul, der Johns Komposition vervollständigte. Lennon hatte die Melodie und die Geschichte - die Zeilen über den Mann, der sich »in seinem Auto um den Verstand fuhr« (blew his mind out in a car), die englische Armee, die »eben den Krieg gewonnen hatte« (had just won the war), die »viertausend Löcher in Blackburn, Lancashire« (four thousand holes in Blackburn Lancashire) -, aber der Song brauchte noch etwas anderes. Lennon hielt sich nicht gern lang bei seinen Songs auf, er vertraute lieber auf die Zen-Reinheit der Inspiration und legte den Song deshalb fürs erste beiseite, als er nach ein paar Zeilen hängenblieb. »Mir fehlte der Mittelteil [im Mittelteil wechselt die Melodie, ehe sie wieder zur ersten Strophe zurückführt], aber ich wollte es nicht erzwingen«, erklärte er später. »Alles andere war mir einfach zugefallen, es strömte nur so, und den Mittelteil zu schreiben hätte bedeutet, ebendiesen Mittelteil auch zu schreiben, aber dann kam Paul und hatte einen.«

Paul hatte das Fragment »Woke up, fell out of bed...« (Wachte auf, fiel aus'm Bett) tatsächlich übrig. Die beiden Partner waren sich einig, daß diese freche Schilderung entfremdeten Herumhetzens im modernen Großstadtleben - das auf Pauls Erinnerung daran zurückging, wie er morgens in die Schule raste - die ideale Entsprechung zu Johns sanft drohendem, traumhaftem Kommentar zur inhaltsleeren Absurdität von Status, Ordnung und säkularen Werten bildete. Die Inspiration für den Song kam, wie häufig bei Lennon, aus einer Meldung in der Tageszeitung. »Ich blätterte einmal in der Zeitung und stieß auf zwei Geschichten«, erzählte er. »Die eine handelte vom Guinness-Erben, der sich im Auto totgefahren hatte. Das war die Aufmachergeschichte. Er starb in London bei einem Auffahrunfall. Auf der folgenden Seite sah ich eine Meldung über viertausend Schlaglöcher in den Straßen von Blackburn in Lancashire, die ausgebessert werden mußten. Pauls Beitrag zu dem Song bestand in dem wunderbaren kleinen Teaser: >I'd love to turn you on< (Ich würd euch gern anmachen), der ihm irgendwie durch den Kopf ging und für den er bisher keine Verwendung hatte. Es war ein verdammt gutes Stück.«

Der Guinness-Erbe, den die Beatles zufällig kannten, war in ein Leben mit unvorstellbarem Reichtum hineingeboren. An konventionellen Maßstäben gemessen war er »a lucky man who made the grade« (ein Glückspilz, der es geschafft hatte). Er besaß alles, was sich für Geld kaufen ließ, doch als sich der zufällige, gewöhnliche Tod bei ihm meldete, war er ebenso wenig dagegen gefeit wie der letzte Prolet. Ein kurzer, nur allzu menschlicher Aussetzer - »he didn't notice that the lights had changed« (er hatte nicht gemerkt, daß die Ampel umgeschaltet hatte) -, und er war tot. Im Augenblick des Todes schwindet alle Größe und Illusion, alle sind gleich. Lennon bringt die Geschichte mit dem schwermütigen, dabei spöttischen Grabspruch auf den Punkt: »Nobody was really sure if he was from the House of Lords.« (Keiner war sich sicher, ob er im House of Lords saß.) Die zusammengelaufene Menschenmenge weiß, daß sie »sein Gesicht schon mal gesehen hat« (seen his face before), aber sie weiß nicht, wohin damit; in der großen Weltordnung spielt er nicht einmal eine Nebenrolle. Sein Reichtum, seine Position, die dem Erben ebenso wie der Gesellschaft so wichtig waren, erweisen sich als banal und flüchtig. Aber genauso verblendet, wenn auch von einer anderen Banalität, sind auch die Bürokraten in der letzten Strophe, die unbedingt die genaue Zahl der Schlaglöcher in den Straßen von Blackburn, Lancashire, auflisten mußten, »auch wenn die Löcher sehr klein waren« (though the holes were rather small). Kein Wunder, daß der Sänger »euch gern anmachen« würde. Es kann einem das Herz brechen, wenn man seine lieben Mitmenschen so empfindungslos durch die herrlichen Reichtümer spazieren sieht, die das Leben zu bieten hat...

Den Arbeitsbändern von »A Day In The Life« zufolge sind die ersten Worte, die man hört, als Take eins beginnt, die von John, der murmelt: »Sugar plum fairy, sugar plum fairy« (Zuckerpflaumenfee). Das sollte statt des regulären Einsatzes gelten, den Lennon einfach nicht zustande brachte, ... »Sugar plum fairy« hieß im damaligen Slang die Person, die einem Aufputzmittel besorgte...

Der Wecker, der die Überleitung zu McCartneys Songteil ankündigt, war laut George Martin eigentlich als Witz gedacht: »Wir haben ihn drin gelassen, weil wir ihn nicht mehr vom Band kriegten.« Es handelt sich dabei um einen wahrlich erhabenen Glücksfall; eine bessere Einleitung zu Pauls »Woke up, fell out of bed«-Text ist gar nicht vorstellbar. Lennon war der philosophischere der beiden, während McCartney mehr Verständnis für den Alltag des Durchschnittsbürgers zeigte - denken wir nur an »Lady Madonna« oder »Paperback Writer«. Hier liefert seine Perspektive die bodenständige Basis für Lennons kosmische Reverien. McCartneys Jedermann scheint alles außer den eigenen kleinen Sorgen kaltzulassen - seine Tasse Tee, die schnelle Zigarette auf dem Weg zur Arbeit -, ohne daß er einem deshalb unsympathisch würde. Er hat einfach schon genug Mühe damit, sein eigenes Leben unter Kontrolle zu behalten, und muß sich nicht auch noch mit den moralischen Problemen auseinandersetzen, die in Lennons Songteil angesprochen werden. Er steht für jeden von uns, der vor einem richtigen Engagement im Leben zurückscheut; wie wir gehört er in »I'd love to turn you on« zu den »you«.

Es war genau diese Zeile, »I'd love to turn you on«, die für ein Schicksal sorgte, das zahlreiche weitere Beatles-Songs ereilte: der Bann der Behörden. Die British Broadcasting Corporation (BBC) behauptete, der Song propagiere den Genuß von Drogen. Immerhin ist richtig, daß die Beatles zu der Zeit, als Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band entstand, regelmäßig reichliche Mengen von bewußtseinserweiternden Drogen wie Marihuana und LSD nahmen und damit Türen öffneten, von denen sie vorher nicht wußten, daß sie überhaupt existierten. Die Auswirkungen auf ihre Kreativität waren unverkennbar. McCartney gab später zu, daß »A Day In The Life« geschrieben wurde, um »die Leute bewußt zu provozieren. Aber wir wollten die Leute anmachen, die Wahrheit herausfinden, es ging nicht um das verdammte Hasch!« Die Beatles standen dem Vietnamkrieg und dem kleinen Konformismus der modernen Konsumgesellschaft kritisch gegenüber und wollten mit ihren Songs gegenkulturelle Werte vermitteln, um, wie George Harrison sagte, »so viele Leute wie möglich wachzurütteln«.

Damit war der Song fast fertig, es fehlten nur noch die beiden Lücken mit je vierundzwanzig Takten. Ohne Rücksicht auf die Grenzen zwischen Klassik und Rock'n'Roll, zwischen Avantgarde und dem allgemeinen Musikgeschmack, beschlossen die Beatles, »A Day In The Life« mit dem dunklen, treibenden Crescendo eines Orchesters zu akzentuieren. Die Berichte darüber gehen weit auseinander, wer die Idee hatte, ein Orchester zu holen und es musikalisch durchdrehen zu lassen. Diese Art von Innovation verbinden die meisten mit John Lennon, dem angeblich »abgedrehtesten« der Beatles, aber Paul McCartney hat mehr als einmal das Copyright dafür beansprucht. Schließlich habe er sich und nicht Lennon damals am meisten für die alternative Kunstszene in London interessiert. Auf das Crescendo als Ergänzung sei er verfallen durch Ideen, »die ich durch Stockhausen und solche eher abstrakten Leute bekam«. Andererseits nennt George Martin Lennon als Erfinder. John habe ihm gesagt, er wolle ein »riesiges Anwachsen« hören, »von extremer Stille bis zu extremer Lautstärke, und zwar nicht nur in der Lautstärke, sondern es sollte sich auch der Sound verstärken«.

Wer immer der Kindsvater ist, dieser Stich ins Kühne katapultiert »A Day In The Life« über das Niveau einer hervorragenden Leistung hinaus und macht es zum bleibenden Meisterwerk. Weil Lennon und McCartney musikalische Analphabeten waren - keiner von ihnen lernte je Noten zu lesen oder selber zu schreiben -, mußte Martin den vierzig Gastmusikern, die am Abend des 10. Februar 1967 in die Abbey Road Studios bestellt waren, erst einmal erklären, was die Beatles im Sinn hatten. Martin, der seine Ausbildung auf der Guildhall School of Music erhalten hatte, schrieb die Partitur für buchstäblich jeden Beatles-Song, in dem

klassische Instrumente eingesetzt wurden. In seiner Autobiographie erläutert er, wie er bei »A Day In The Life« seine Aufgabe meisterte: »Am Anfang der vierundzwanzig Takte schrieb ich die tiefstmögliche Note für jedes Instrument im Orchester. Am Ende der vierundzwanzig Takte schrieb ich die höchste Note, die jedes Instrument in der Nähe eines E-Dur-Akkords erreichen konnte. Anschließend zog ich eine Wellenlinie durch die vierundzwanzig Takte und deutete an, welche Tonhöhe sie innerhalb des jeweiligen Taktes erreicht haben sollten.« Lewisohn erzählte Martin, daß er im Studio ein paar weitere Anweisungen ausgab, die den Musikern als glatter Wahnsinn vorkommen mußten: »>Und egal, was Sie spielen, hören Sie auf keinen Fall auf das, was Ihr Nachbar spielt, denn ich will nicht, daß Sie das gleiche spielen.< Natürlich starteten sie mich an, als sei ich verrückt geworden.« McCartney, der mithalf, das Orchester zu dirigieren, erinnert sich: »Es war schon interessant, weil ich die einzelnen Charaktere im Orchester erkennen konnte. Die Streicher waren wie Schafe - sie sahen sich alle gegenseitig an: >Spielst du höher? Ich mach's!< Und dann spielten sie alle höher, die erste Geige zog sie alle mit. Das Blech war viel wilder. Den Jazz-Typen machte der Job Spaß... Es wurde ein gewaltiger Krach, und genau das wollten wir haben.« ...

Als das Orchester sein Crescendo beendete, fielen alle im Studio spontan in einen großen Applaus ein. »Als wir mit dem Orchesterteil fertig waren, sagte ein Teil von mir: >Jetzt haben wir aber ordentlich dick aufgetragen!<«, erinnerte sich George Martin. »Der andere Teil in mir sagte: >Es ist verdammt noch mal fabelhaft!<« Anschließend blieben die Beatles noch mit ein paar Freunden zusammen und nahmen vier Versuche mit einem langen Summen auf, mit dem der Song enden sollte. Bei den ersten drei Versuchen brach die Gruppe jedesmal in Gelächter aus, während sie John noch extra reizte: »Dreht doch nicht gleich durch.« Schließlich hatten sie Erfolg, aber das Summen dauerte gerade mal fünf Sekunden, eine sehr schwache Antiklimax nach der gigantischen, verrücktergewordenen Klangaufschichtung des Orchesters.

John wünschte sich, der Song würde sich zu einem »Sound wie beim Weltuntergang« steigern. Schließlich verfielen die Beatles auf die Idee, auf drei Flügeln gleichzeitig einen E-Dur-Akkord anzuschlagen und den Sound solange wie möglich mit elektronischer Verstärkung zu verlängern. John, Paul, Ringo und Mal Evans brauchten neun Versuche, bis sie die Tasten alle gleichzeitig trafen. Als diese abendliche Aufnahme an den Schluß mit dem Orchester Crescendo angehängt war, ging Johns Wunsch in Erfüllung. Bei dem Effekt des krachenden E-Dur-Akkords, dem etwa 53 Sekunden mit einem allmählich verklingenden Widerhall folgen, drängt sich im Kopf zuallererst das Bild der sich allmählich ausbreitenden unheimlichen Stille nach einer Atombombenexplosion auf. Hätten sich weniger bedeutende Künstler daran versucht, wäre der Versuch, einen Popsong in einem Ton enden zu lassen, der die thermonukleare Vernichtung heraufbeschwört, dem menschlichen Alptraum des späten 20. Jahrhunderts überhaupt, allenfalls präventiv ausgefallen. Bei den Beatles klingt es so »natürlich« wie ein donnernder Wasserfall und genauso ehrfurchtgebietend. Die rollenden Schockwellen des ausgehaltenen E-Dur-Akkords, schrecklich und gebieterisch zugleich, scheinen ewig weiterzulaufen und geben dem Hörer ausreichend Gelegenheit, die vielen Bedeutungsebenen des Songs wahrzunehmen und über sie nachzudenken.

»A Day In The Life« ist keineswegs so grob gestrickt, daß es zu einer direkten Verdammung des Militarismus oder des atomaren Wettrüstens aufforderte, obwohl seine Feinfühligkeit natürlich auch die Warnung vor derlei Torheiten mit einschließt. Ein besonderer poetischer Reiz dieses Songs steckt eher in der indirekten Form, mit der das Credo der amerikanischen Transzendentalisten formuliert wird: »Alles hängt mit allem zusammen.« Die Verherrlichung des Reichtums, die Identifizierung mit der Hierarchie, die Fixierung auf illusionäre Banalitäten des Lebens - diese Werte lassen sich nicht von einem sozialen System trennen, das einen Nuklearkrieg und andere Formen organisierter Gewalt erst möglich macht. Doch bei aller Warnung bietet der Song auch eine Rettung. Die Verzweiflung, die in »A Day In The Life« steckt, ist, worauf der Kritiker Tim Riley hingewiesen hat, »letztlich auch voller Hoffnung. >I'd love to turn you on< ist ein aufklärerisches Motto, Ausdruck von Lennons Sehnsucht, die Welt wachzurütteln und ihr bewußtzumachen, daß sie es nicht nur in der Hand hat, sich selber auszulöschen, sondern sich auch zu erneuern.« »A Day In The Life« erfüllt damit auch den Auftrag, den große Kunst immer hat, nämlich beim Publikum nicht bloß das Staunen vor dem Wunder zu wecken, sondern auch einen erfrischten Enthusiasmus, mit dem man hinausgehen und das Wunder selber leben kann...

The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1995, S. 12 - 22

Schluß von Pendereckis "Threnos. Den Opfern von Hiroshima" (1961)

The musical score is for the conclusion of Penderecki's "Threnos. Den Opfern von Hiroshima" (1961). It is a full orchestral work, marked "tutti archi". The score includes parts for 24 Violins (Vn), 10 Violas (Vl), 10 Violas (Vc), and 8 Cellos (Cb). The score is marked with "sp" (soprano) and "ord." (orchestra) at the top, and "st." (soprano) at the bottom. The dynamics range from "fff" (fortissimo) to "pppp" (pianissimo). The score is divided into measures, with a 30-second mark indicated at the bottom.

	A ¹	A ²	A ³	B ¹	C	D	A ⁴	B ²
FORM								
INHALT	<i>Realität aus Medien</i>			<i>Irrealität/Flucht Horrortrip</i>	<i>banaler Alltag</i>	<i>dream</i>	s. v.	s. v.
INSTRUMENTATION	Git. Schlagz. Klavier (dünn, durchsichtig)			+ Streicher + elektr. Klänge	wie A + konkrete Klänge (Wecker, Hecheln)	+ Bläser		
HARMONIK	Akkordwechsel (G, e, C)			stehender E-Klang + Geräusche	wie A	wie A		E-Akk. 47 sec. verklingend
RHYTHMIK	durchlaufender beat + off beat				wie A + 16tel (Eile)	wie A		
MELODIK	kleine Intervalle 8tel, 16tel regelmäßige, 2taktige Phrasen syllabisch laugh photograph	[~~~~~] [16tel- "Triller"] nobody... house of Lords		 glissandi immer höhere Spirale verwischte Konturen	wie A parlando	schwebend  Vokalise hoch melismatisch		
AUFNAHME-TECHNIK	Kanaltrennung (J. Lennon 1., Instr. r.) ("klare Ortung")? trockener Sound kurzer Hall nah am Mikrofon	[Vermischung] [verhallt]		Raumausweitung (Str. entfernen sich) starker Hall	wie A (Sänger: Paul)	Vermischung Hall		

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



1. Wo - hin auch das Au - ge blik - ket, Moor und Hei - de nur rings - um.
 Vo - gel - sang uns nicht er - quik - ket, Ei - chen ste - hen, kahl und krumm. Wir
 sind die Moor - sol - da - ten und zie - hen mit dem Spa - ten ins Moor.

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

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

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

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

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

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

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

Im Original schon angelegt sind:

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

Originalfassung



Viele der politisch aktiven Arbeiter aus dem Ruhrgebiet wurden während der Nazizeit nach Esterwegen deportiert, wo auch das Moorsoldatenlied entstand, das in der Bearbeitung von Hanns Eisler berühmt wurde. Den Text hat der Düsseldorfer Schauspieler Wolfgang Langhoff nach einem Entwurf des Bergmanns Johann Esser aus Moers verfaßt. Daraufhin besorgte die von Häftlingen organisierte illegale Lagerleitung Rudi Goguel, Funktionär der Angestelltengewerkschaft in Düsseldorf, einen Platz im Krankenrevier, um zu dem Text eine passende Melodie zu schreiben. Entlassene Häftlinge schmuggelten später das Lied aus dem Lager. Der Mülheimer Otto Gaudig, der als Schuster im KZ Börgermoor arbeitete, hatte das ... Liedblatt zwischen Sohle und Brandsohle seiner Schuhe eingenaht, um es sicher aus dem Lager bringen zu können.

Rudi Goguel berichtet über die Uraufführung seines Liedes: >Die sechzehn Sänger, vorwiegend Mitglieder des Solinger Arbeitergesangsvereins, marschierten in ihren grünen Polizeiuniformen (unsere damalige Häftlingskleidung) mit geschultertem Spaten in die Arena, ich selbst an der Spitze in blauem Trainingsanzug mit einem abgebrochenen Spatenstiel als Taktstock. Wir sangen, und bereits bei der zweiten Strophe begannen die fast 1000 Gefangenen den Refrain mitzusummen. Von Strophe zu Strophe steigerte sich der Refrain, und bei der letzten Strophe sangen auch die SS-Leute, die mit ihren Kommandanten erschienen waren, einträchtig mit uns mit, offenbar, weil sie sich selbst als >Moorsoldaten< angesprochen fühlten. Bei den Worten >... Dann ziehn die Moorsoldaten nicht mehr mit dem Spaten ins Moor< stießen die sechzehn Sänger die Spaten in den Sand und marschierten aus der Arena, die Spaten zurückgelassen, die nun, in der Moorerde steckend, als Grabkreuze wirkten (...). Die drei gleichbleibenden Töne, mit denen das Lied beginnt, sollten die Öde des Moores und die schwere Situation charakterisieren, unter der die Moorsoldaten leben mußten.<

(Zit. nach: Inge Lammel, Kampfgefährte - unser Lied, S. 124 f.)

Kurz nach der Uraufführung des Moorsoldatenliedes kam es im Lager Esterwegen zur offenen Meuterei unter der SS. Im Herbst 1933 boten unzufriedene Bewacher den Häftlingen an, gemeinsam über die nahe liegende holländische Grenze ins Exil zu gehen. Die illegale Lagerleitung der KPD lehnte allerdings jedwede Beteiligung an der Meuterei ab, weil sie es für wichtiger hielt, daß sich die >Schutzhäftlinge< nach ihrer zu erwartenden Entlassung um Weihnachten oder im Frühjahr wieder dem antifaschistischen Kampf in der Heimat anschlossen. Kurz darauf wurde die SS von Polizeieinheiten entwapfnet und gefangen genommen (vgl. Detlev Peukert, Ruhrarbeiter gegen den Faschismus, S. 256).

WIR SIND DIE MOORSOLDATEN

Text und Musik von politischen Schutzhäftlingen, Börgermoor:

Wo hin auch der Au-ge blickt, dort Moorsoldaten sind sie nur rings-um
 Vo-gel-sang uns nicht, die Nacht-vö-gel ste-hen Nacht und Krum-Wir
 Sind die Moorsoldaten wir zie-hen mit dem Spa-ten ins Moor

2 Hier in dieser Öde keine ist das Lager auf gebaut, wir stehen in der Kälte, wir sind hier
 Wo wir für jede Freude hater Spaten, wir leben bei dem Brand der Sonne, die wir nicht mehr
 Refrain: Wir sind die Moorsoldaten - wir sind die Moorsoldaten - wir sind die Moorsoldaten -

Wenn wir's heimwärts jeder schreit, auf die Freiheit, wenn wir's heimwärts jeder schreit, auf die Freiheit
 Wenn wir's heimwärts jeder schreit, auf die Freiheit, wenn wir's heimwärts jeder schreit, auf die Freiheit

Refrain: Wir sind die Moorsoldaten - wir sind die Moorsoldaten - wir sind die Moorsoldaten -

Das Lied ist ein Gedicht, das in der Moorsoldaten-Lagerzeit entstanden ist. Es ist ein Lied, das die Moorsoldaten singen, um ihre Solidarität zu zeigen und ihre Hoffnung auf Freiheit zu ausdrücken.

Das Lied ist ein Gedicht, das in der Moorsoldaten-Lagerzeit entstanden ist. Es ist ein Lied, das die Moorsoldaten singen, um ihre Solidarität zu zeigen und ihre Hoffnung auf Freiheit zu ausdrücken.

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

Soldatenlied Text: Erich Mühsam (1878 - 1934), geschrieben im Oktober 1916. Melodie: Fritz Reiter; ca 1928 (MuB 1985, S. 677)

Mühsam war ein sozialistischer Politiker und Schriftsteller und wurde im KZ Oranienburg ermordet.



- | | |
|--|--|
| <p>1. Wir lernten, in der Schlacht zu stehn
bei Sturm und Höllenglut.
Wir lernten, in den Tod zu gehn,
nicht achtend unser Blut.
Und wenn sich einst die Waffe kehrt
auf die, die uns den Kampf gelehrt,
sie werden uns nicht feige sehn -
ihr Unterricht war gut!</p> <p>2. Wir töten, wie man uns befahl,
mit Blei und Dynamit
für Vaterland und Kapital,
für Kaiser und Profit.
Doch wenn erfüllt die Tage sind,
dann stehn wir auf für Weib und Kind
und kämpfen, bis durch Durst und Qual
die lichte Sonne sieht.</p> | <p>3. Soldaten! ruft's von Front zu Front:
Es ruhe das Gewehr!
Wer für die Reichen bluten konnt',
kann für die Seinen mehr.
Ihr drüben, auf zur gleichen Pflicht,
vergeßt den Freund im Feinde nicht!
In Flammen ruft der Horizont
nach Hause jedes Heer.</p> <p>4. Lebt wohl, ihr Brüder, unsre Hand,
daß ferner Friede sei!
Nie wieder reiß' das Völkerband
in rohem Krieg entzwei!
Sieg allein in der Heimatschlacht!
Dann sinken Grenzen, stürzt die Macht!
Und alle Welt ist Vaterland'
und alle Welt ist frei!</p> |
|--|--|

Andreas Rossmann:

Vettern. Biermann, Heine, Utopie

"Keine Verlegenheiten und keine Verrenkungen diesmal. Zuletzt war der Heinrich-Heine-Preis der Stadt Düsseldorf, verbunden mit 25 000 Mark, 1991 an Richard von Weizsäcker verliehen worden, während im Jahr darauf Sarah Kirsch, unsere erste Poetin, mit der undotierten Ehrengabe der Heine-Gesellschaft Vorlieb nehmen mußte. Nun ging er endlich an den, der ihn längst hätte bekommen müssen. Die Wahl von Wolf Biermann war denn auch ganz unumstritten, und für den Fall, daß es allerletzte Zweifel an der Geistesverwandtschaft zu seinem >Cousin<, dem >frechen Heinrich Heine<, gab, so sollte sie die Dekoration auf der Bühnenrückwand wohl beseitigen. Da hingen Schriftfahnen mit den Anfängen der beiden Gedichte, die Namenspatron und Preisträger schon im Titel verbinden: >Deutschland. Ein Wintermärchen< - Heine 1844, Biermann 1972.

Der Oberbürgermeister und viele Honoratioren der Stadt waren erschienen. Doch auch Publikum war zugelassen, denn erstmals war die Preisverleihung aus dem engen Rathaus ins geräumige Schauspielhaus verlegt worden, das bis oben hinauf besetzt war. Der Laudator kam aus Paris, und vielleicht war das seine entscheidende Qualifikation, denn Neues oder Originelles hatte Michael Werner in seiner Rede kaum zu bieten. So stimmte die Dramaturgie: Hauptrolle für Wolf Biermann. Sachte trat er sich erst einmal selbst auf die Füße, indem er sich Übung im Abkassieren von Literaturpreisen bescheinigte, dann war die Stadt an der Reihe, die ihren berühmtesten Sohn als PR-Figur in Dienst nehme. Dies freilich bildete den Eingang nur zum eigentlichen rhetorischen Hieb, mit dem er seine politische Rede zum Büchner-Preis von 1991 gleichsam ideengeschichtskritisch verlängerte: zu einem Abgesang auf die Utopie.

Als >elitärer Meritokrat< und als >volksfremder Volksfreund<, >zerrissen wie kaum einer<, und als >singender Widerspruch auf zwei Beinen< wurde Heine von Biermann apostrophiert. Doch blieb die Interpretation keineswegs im Biographischen stecken. Zunächst schien es sogar, als hätte die Heinrich-Heine-Universität den Heinrich-Heine-Preisträger, der in diesem Wintersemester auch die Heinrich-Heine-Professur innehat, bereits vereinnahmt. Professor Biermann hatte seine Hausaufgaben gemacht und schlug sich hurtig durch die Sekundärliteratur: In Adornos >Die Wunde Heine< bohrte er nach, Reich-Ranickis >Über Ruhestörer< lobte er, >Genius und Geldsack< von Michael Werner und >Der politische Heine< von Walter Grab empfahl er, aber mehr noch die Lektüre der Gedichte selbst, um dann >nur ein paar Anmerkungen< zu Heines Poem >Deutschland. Ein Wintermärchen< zu machen. Die aber hatten es in sich, faßten sie mikroskopische Textanalyse und makroskopische Geschichtsdeutung doch zugleich ins Visier.

Was Biermann >Neues herausgekiegelt< hat, indem er Anfang und Ende des Gedichts, also die >Utopie eines sinnenfrohen Kommunismus< und die >düstere Zukunftsvision<, aufeinanderbezieht, ist eine >wichtige Nichtigkeit<: Sieht er >Paradies< und >Gegenparadies< doch nicht mehr als >entgegengesetzte Utopien<, sondern als >einunddieselbe<: >Mit der billigen Klugheit derer, die hundertfünfzig Jahre später leben<, und mit einem Seitenblick auf das politische Testament Heines, auf die >Vorrede zur Lutetia<, vermißt er den tiefen Abgrund zwischen Glücksverheißung und den Verbrechen, die in ihrem Namen begangen wurden: >Die Selbstsucht gedieh nirgendwo ekelhafter als in den Ländern, die das vollendete Gemeinwohl auf ihre Fahnen schrieben. Überall dort, wo Paradiese auf Erden versprochen wurden, gerieten die Menschen in immer noch schlimmere Höllen. Und mit der Phrase von der befreiten Arbeit wurde die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen auf die absurdesten Spitzen getrieben. Nirgendwo wurden die Proleten brutaler ausgesogen als in den sogenannten Arbeiter-und-Bauern-Staaten. Heines >Buch der Lieder< reichte nicht mal als Einwickelpapier, denn es gab nichts einzuwickeln.<

Wie so oft bei Biermann ist sein Versuch, eigene Biographie und große Geschichte zu verschlingen, auch ein Anlaß zur Selbstkritik, war er doch auch einer jener >apokalyptischen Denker<, der zeitweise in der schrecklichen Alternative - >die Erde wird rot, lebend rot oder tot rot< - gelebt und geschrieben hat. Dabei will er seinen Abgesang auf die Utopie nicht als Absage an das Träumen verstanden wissen: >Ich jedenfalls werde mir die tatkräftige Hoffnung auf eine sozial bessere, auf eine politisch gerechtere, auf eine freundlichere Menschheit niemals abschminken - ginge auch gar nicht, denn es ist keine Schminke. Es gehört zu unserem genetischen Erbe seit der Affenzeit.< Jedoch: >Ich will nicht mehr dieses kindische >Alles oder Nichts<, nie mehr diese fortschrittsselige Alternative >Himmelreich oder Hölle<, nie wieder dieses erlösungsparadische >Jetzt oder Nie< und nimmer mehr dieses idiotische Schwärmen vom Narrenparadies. Ich will kein Himmelreich erobern, ich will verteidigen. Unsere winzige Erde wollen wir davor bewahren, daß sie nicht vollends zur Hölle wird.<

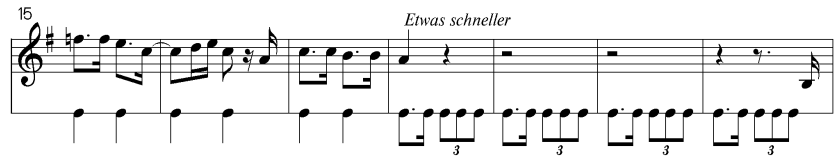
Provokant, mit Verve und vielen Nebentönen vorgetragen, hätten Biermanns >Anmerkungen< den Stoff für eine lange Debatte ergeben können. Doch der Abend von Heines 196. Geburtstag gehörte dem Poeten, der ihn, das Pult endlich mit der Gitarre tauschend, mit drei Liedern über Friedhöfe ausklingen ließ: Nicht die Utopie hatte das letzte Wort, sondern das Gedenken an Heine, an Brecht und an Biermanns Vater, der in Auschwitz ermordet wurde." FAZ vom 15. 12. 1993, S. 29

Wolf Biermann: Soldat, Soldat (1977):

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



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



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



Soldaten sehn sich alle gleich
 - lebendig und als Leich

"Der Königsgräzter"

**Wolf Biermann: Soldat Soldat**

Aus: Mit Marx- und Engelszungen, Berlin 1977, S. 35f.

Em Em Em H⁷ H⁷

Sol - dat, Sol - dat, in grau-er Norm, Sol - dat, Sol - dat in U - ni - form, Sol - dat, Sol - dat, ihr

6 H⁷ Em G G

seid so viel, Sol - dat, Sol - dat, das ist kein Spiel, Sol - dat, Sol - dat, ich fin - de nicht, Sol - dat, Soldat, dein

12 Am H⁷ Em C H⁷ Em E⁷

An - ge - sicht, Sol - da - ten sehn sich al - le gleich, le - ben - dig und als Leich.

18 Am Am Am E⁷ E⁷ E⁷

24 E⁷ Am C C C Dm

30 E⁷ Am F E⁷ Am

37

43 Dm E⁷ E⁷ Am F E⁷ Am

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

Die Toten Hosen: Sascha - ein aufrechter Deutscher (1992)

Der

5 Sascha, der ist arbeits-los, was macht er mit der Ar-beit bloß? Er

9 schneidet sich die Haa-re ab und pin-kelt auf ein Ju-den-grab. Zi-

13 geunerschnitzel, das schmeckt gut, auf Sin-tis hat er ei-ne Wut. Er

17 ißt so gern Cc - vap-ci - ci, Kro - a - ten mochte er noch nie. Der

21 Sascha, der ist Deutscher, und deutsch sein, das ist schwer, und

25 so deutsch wie der Sa-scha wird Ab-dul nimmer - mehr. Ja, der

29 Sascha, der ist Deutscher, und deutsch sein, das ist schwer, und

33 so deutsch wie der Sa-scha wird Ab-dul nimmer - mehr.

1. Der Sascha, der ist arbeitslos,
was macht er ohne Arbeit bloß?
Er schneidet sich die Haare ab
und pinkelt auf ein Judengrab.
Zigeunerschnitzel, das schmeckt gut,
auf Sintis hat er eine Wut.
Er ißt so gern Cevapcici,
Kroaten mochte er noch nie.

*Der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein, das ist schwer,
und so deutsch wie der Sascha
wird Abdul nimmermehr.
Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein, das ist schwer,
und so deutsch wie der Sascha
wird Abdul nimmermehr.*

2. Er kennt sogar das Alphabet,
weiß, wo der Führerbunker steht.
Nein, dieser Mann, das ist kein Depp,
der Sascha ist ein deutscher Rep.
Er ist politisch informiert
und weiß, daß jeder Fremde stört,
und auch sein treuer Schäferhund
bellt jetzt nicht ohne Grund,

*denn der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein das ist schwer,
und so deutsch wie der Sascha
ist man nicht nebenher.
Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein, das ist schwer,
und so deutsch wie der Sascha
ist man nicht nebenher..*

- 3.. ..

(Und alle!)

*Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein, das ist schwer,
und so deutsch wie der Sascha
ist man nicht nebenher.
Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein das ist schwer,
wer so deutsch wie der Sascha ist,
der ist sonst gar nichts mehr.*

4. Jetzt läßt er die Sau erst raus
und geht zum Asylantenhaus,
dort schmeißt er eine Scheibe rein,
ein jeder Neger ist ein Schwein.
Dann zündet er die Bude an,
ein jeder tut halt, was er kann.
Beim Thema "deutsche Gründlichkeit"
da weiß er voll Bescheid.

*Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein das ist schwer,
wer so deutsch wie der Sascha ist,
der ist sonst gar nichts mehr.
Vor gut 50 Jahren
hat's schon einer probiert,
die Sache ging daneben,
Karnevalsmelodie aus dem Rheinland:*

Marschmelodie aus dem rheinischen Karneval:



Franz Josef Degenhardt: Tonio Schiavo (1966)

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

1. Das ist die Geschich-te von To - ni - o Schiavo, ge - bo - ren, verwach-sen im

Mez - zo-gior-no, Frau und acht Kinder, und drei leben kaum, und zwei-ein-halb Schwestern in

ei - nem Raum. To - ni - o Schia-vo ist ab - ge - haun. Zog in die

Fer-ne, ins Pa - ra - dies, und das liegt ir - gendwo bei Her - ne.

Fer-ne - aus dem Mezzogiorno - ins Pa-ra - dies, und das liegt ir-gendwo bei Her - ne.

1. Das ist die Geschichte von Tonio Schiavo,
geboren, verwachsen im Mezzo-giorno,
Frau und acht Kinder, und drei leben kaum,
und zweieinhalb Schwestern in einem Raum.
Tonio Schiavo ist abgehaun.
Zog in die Ferne,
ins Paradies,
und das liegt irgendwo bei Herne.
2. Im Kumpelhäuschen oben auf dem Speicher
mit zwölf Kameraden vom Mezzo-giorno
für hundert Mark Miete und Licht aus um neun,
da hockte er abends und trank seinen Wein,
manchmal schienen durchs Dachfenster rein
richtige Sterne
ins Paradies,
und das liegt irgendwo bei Herne.
3. Richtiges Geld schickte Tonio nach Hause.
Sie zählten's und lachten im Mezzo-giorno.
Er schaffte und schaffte für zehn auf dem Bau.
Und dann kam das Richtfest, und alle waren blau.
Der Polier, der nannte ihn >Itaker-Sau<.
Das hört er nicht gerne
im Paradies,
und das liegt irgendwo bei Herne.
4. Tonio Schiavo. der zog sein Messer,
das Schnappmesser war's aus dem Mezzo-giorno.
Er hieb's in den dicken Bauch vom Polier.
und daraus floß sehr viel Blut und viel Bier.
Tonio Schiavo, den packten gleich vier.
Er sah unter sich Herne,
das Paradies,
und das war gar nicht mehr so ferne.
5. Und das ist das Ende von Tonio Schiavo,
geboren, verwachsen im Mezzo-giorno:
Sie warfen ihn zwanzig Meter hinab.
Er schlug auf das Pflaster, und zwar nur ganz knapp
vor zehn dünne Männer, die waren müde und schlapp,
die kamen grad aus der Ferne - aus dem Mezzo-giorno -
ins Paradies,
und das liegt irgendwo bei Herne.

Thomas Mann, Tonio Kröger:

>Ich nenne dich Kröger, weil dein Vorname so verrückt ist, du, entschuldige, aber ich mag ihn nicht leiden. Tonio ... Das ist doch überhaupt kein Name. Übrigens kannst du ja nichts dafür, bewahre!<

>Nein, du heißt wohl hauptsächlich so, weil es so ausländisch klingt und etwas Besonderes ist ...< sagte Jimmerthal und tat, als ob er zum Guten reden wollte.

Tonio's Mund zuckte. Er nahm sich zusammen und sagte:

>Ja, es ist ein alberner Name, ich möchte, weiß Gott, lieber Heinrich oder Wilhelm heißen, das könnt ihr mir glauben. Aber es kommt daher, daß ein Bruder meiner Mutter, nach dem ich getauft worden bin, Antonio heißt; denn meine Mutter ist doch von drüben ...<"

(drüben = Brasilien)

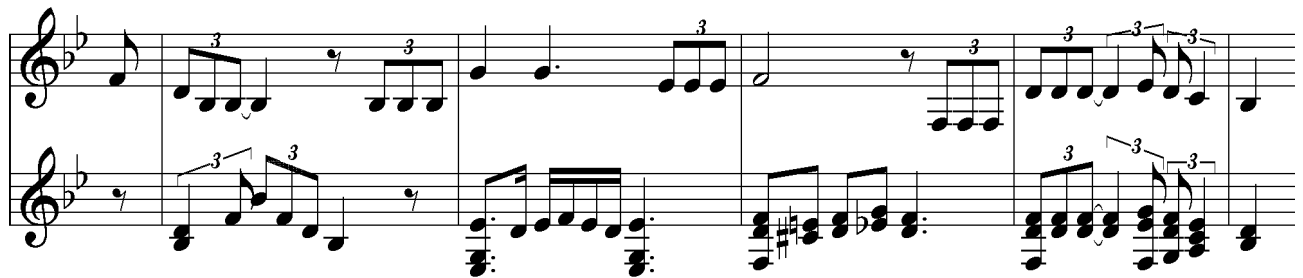
"Gegen den Herbst sagte Tonio Kröger zu Lisaweta Iwanowna:

>Ja, ich verreise nun, Lisaweta: ich muß mich auslüften, ich mache mich fort, ich suche das Weite.<

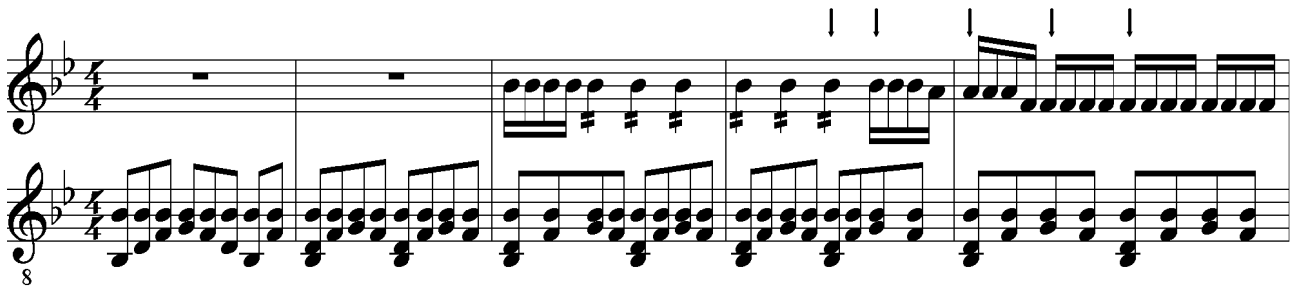
>Nun, wie denn, Väterchen, geruhen Sie wieder nach Italien zu fahren?< >Gott, gehen Sie mir doch mit Italien, Lisaweta! Italien ist mir bis zur Verachtung gleichgültig! Das ist lange her, daß ich mir einbildete, dorthin zu gehören. Kunst, nicht wahr? Sammetblauer Himmel, heißer Wein und süße Sinnlichkeit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

Klischees:

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



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



Schon im Vorspiel beginnt die Verfremdung der Klischees. Die mit dem Folkloreklischee korrespondierenden Assoziationen ('Urlaub im Süden', 'Sonne', 'bella Italia'...) kommen gar nicht erst auf, das verhindern die metrische Verunsicherung am Anfang, der nervende Baß-Riff im Verein mit dem aggressiv-scharfen Tonfall der Sprechstimme und der nichts Gutes verheißende Hinweis "Er lebte nur kurz in der westdeutschen Stadt Herne". Hier prallen also schon die Gegensätze aufeinander: der Traum des Tonio und die 'ausländerfeindliche' Realität ("Paradies" - "Herne").

Der Notentext selbst enthält schon viele Verfremdungen der normalen Periodenstruktur und der normalen Form eines Liedes. Durch die Art seines Vortrages steigert Degenhardt solche Verwerfungen noch. Er geht sehr frei mit der Vorlage um und erreicht dadurch spezifische Akzentuierungen, Nuancierungen und Bedeutungsvarianten bis hin zu Widersprüchen.

Der in der ersten Strophe im Text exponierte Gegensatz zwischen Schlecht und Gut, zwischen mieser Realität im Mezzo-giorno (1. Teil) und dem Traum vom Paradies bei Herne (2. Teil) wird nicht nur intern schon attackiert - das "irgendwo bei" verweist auf das Irreale dieses Traums, und der Begriff "Herne" ist, auch ohne die ironische Diktion Degenhardts, mit ganz anderen Assoziationen besetzt -, sondern gerät in den folgenden Strophen inhaltlich und formal völlig ins Wanken.

Noch stärkere Irritationen entstehen dadurch, daß Degenhardt die strophische musikalische Struktur beibehält. Die auftretenden Widersprüche können dem Hörer nicht verborgen bleiben.

Das Konzept Degenhardts entspricht weitgehend dem Brechtschen antiaristotelischen, epischen Ansatz: Suggestion, Verschmelzung von Text, Musik und Vortrag, findet eigentlich nie ungestört statt. Selbst der "Traum vom Paradies" wird, wie gesehen, schon gleich beim ersten Mal mit Elementen der Desillusionierung versehen. Spätestens nach dem "Itaker-Sau" der 3. Strophe ist das Paradies als Hölle entlarvt. Die Klischees werden also ins Gegenteil verkehrt. Das gilt auch für die Mandolinenfigur, die in den drohend-aggressiven Crescendowogen der 3. und 4. Strophe endgültig ihre folkloristische Unschuld verliert.

Dennoch arbeitet Degenhardt (wie Brecht) gleichzeitig auch mit dramatisierender Suggestion, die den Zuhörer zur Einfühlung, hier: zur Identifikation mit Tonio zwingt, den nur eine vorher aufgebaute Suggestion kann man durch Verfremdung wieder zerstören, und nur die Identifikation mit einer 'Wahrheit' löst eine Haltung aus.

Ein besonders deutliches Beispiel für psychologisierende Dramaturgie ist die harmonische Anlage der Strophe: Die triste Realität des Mezzo-giorno spiegelt sich in dem lethargischen, perspektivenlosen Pendeln zwischen T und S. (Dieses harmonische Pendeln entspricht seinerseits den leiernden, immer in die gleiche Schlußwendung mündenden Melodiephrasen.) Genau bei dem textlichen Wendepunkt "abgehau'n" erscheint zum erstenmal die 'öffnende' Dominante. Mit dem "Paradies" des 2. Strophenteils korrespondiert die voll ausgebildete Kadenz.

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

1. Le cœur bien au chaud,
2. Le cœur bien au chaud,
3. Le cœur au re-pos

Les yeux dans la bière,
Les yeux dans la bière,
Les yeux bien sur terre,
A - vec l'a-mi Jo-jo, Et a-vec l'a-mi Pierre On
A - vec l'a-mi Jo-jo, Et a-vec l'a-mi Pierre On
A - vec Maître Jo-jo, Et a-vec Maître Pierre En-

al-lait boire nos vingt ans Jo - jo se prenait pour Vol - tai - re Et Pierre pour Ca - sa -
al-lait brûler nos vingt ans Vol - tai - dan-sait comme un vi - cai - re, Et Ca - sa - no - va n'o -
tre notaires on passe le temps. Jo - jo par - le de Vol - tai - re Et Pierre de Ca - sa -

no - va Et moi, qui é - tais le plus fier, Moi, je me prenais pour moi.
sait pas Et moi, qui restais le plus fier, Moi, j'étais presque aussi saoul que moi.
no - va, Et moi, qui suis resté le plus fier, Moi, je parle encore de moi.

Et quand vers minuit, passaient les notaires, Qui sortaient de l'hôtel des "Trois Faisans"
Et quand vers minuit, passaient les notaires, Qui sortaient de l'hôtel des "Trois Faisans"
Et c'est en sor-tant vers minuit Monsieur l'Commissaire, Que tous les soirs de chez la Mont-talant, De jeunes "peigneuls" nous

et nos bonnes manières En leur chan - tant: Les bour - geois c'est comme les cochons, Plus ça devient
et nos bonnes manières En leur chan - tant: leur chan - tant:
montrent leur derrière En nous chan - tant: nous chan - tant:

vieux plus ça devient...

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

1. Das Herz voller Wärme
Die Augen im Bier
Bei der dicken Adrienne aus Montalant
Mit Freund Jojo
Und Freund Pierre
Begossen wir unsere zwanzig Jahre
Jojo hielt sich für Voltaire
Und Pierre für Casanova
Und ich der der stolzeste war
Ich hielt mich für mich selbst
Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeigingen
Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
Und sangen ihnen zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder
2. Das Herz voller Wärme
Die Augen im Bier
Bei der dicken Adrienne aus Montalant
Mit Freund Jojo
Und Freund Pierre
Verabschiedeten wir uns von unseren zwanzig Jahren
Voltaire tanzte wie ein Vikar
Und Casanova traute sich nicht
Und ich der immer noch der stolzeste war
Ich war fast so besoffen wie ich
Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeigingen
Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
Und sangen ihnen zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder
3. Das Herz voller Ruhe
Die Augen fest auf dem Boden
An der Bar des Hotels "Drei Fasane"
Mit Herrn Anwalt Jojo
Und Herrn Anwalt Pierre
Verbringen wir unsere Zeit mit Notaren
Jojo spricht von Voltaire
Und Pierre von Casanova
Und ich der ich der stolzeste geblieben bin,
Ich rede noch immer von mir
Und wenn wir gegen Mitternacht gehen, Herr Kommissar,
Zeigen uns jeden Abend von der Montalant herüber
Junge >Arschgeigen< ihren Hintern
Und singen uns zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

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

Referat über Jaques Brel (C. S.: Gk 12/I, Jan. 1994)

1. Definition, Geschichte des Chansons / 2. Lebensgeschichte Brels / 3. Philosophie Brels, Hauptthemen

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

Chanson und Schlager

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

Geschichte des Chansons

Das Chanson entstand in

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

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

Ein Chanson will eine Botschaft übermitteln, muß sich dabei der Medien bedienen und alle Nachteile in Kauf nehmen.

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

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

Hauptthemen der Chansons:

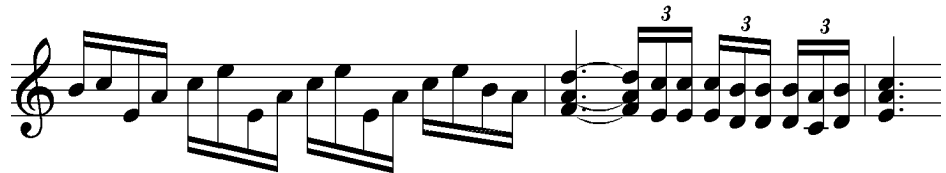
- Flandern
Brels Heimat. Er beschreibt einerseits "seine Melancholie, seine Unschuld und sein Schweigen", andererseits das Flandern, "das mit beiden Füßen in den Realitäten des Lebens steht, wo für Träume und Lachen wenig Platz ist."
- Freundschaft
Die Freundschaft ist bei Brel "wie ein Leuchtturm, sie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

KONSTANTIN WECKER (1977)**Frieden im Land**

Das Land steht stolz im Feiertagsgewand.
 Die Zollbeamten sind schön aufgeputzt.
 Sogar die Penner haben Ausgang, und am Rand
 sind ein paar Unverbesserliche noch verputzt.
 Die alten Ängste, pittoresk gepflanzt,
 treiben sehr bunte neue Blüten.
 Die Bullen beißen wieder, und der Landtag tanzt.
 Endlich geschafft: Ein Volk von Phagozyten.
 Jetzt ist es allen klar: Der Herr baut nie auf Sand.
 Es herrscht wieder Frieden im Land.



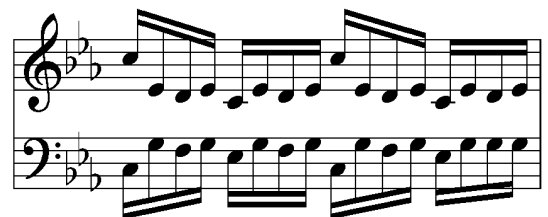
Vereinzelt springen Terroristen über Wiesen.
 Wie chic. Die Fotoapparate sind gezückt.
 Die alten Bürgerseligkeiten sprießen,
 die Rettung, Freunde, ist geglückt.
 Die Schüler schleimen wieder um die Wette.
 Die Denker lassen Drachen steigen.
 Utopia onaniert im Seidenbette,
 die Zeiten stinken, und die Dichter schweigen.
 Wie schön, daß sich das Recht zum Rechten fand:
 Es herrscht wieder Frieden im Land.



Ich will mich jetzt mit einem runden Weib begnügen,
 drei Kinder zeugen, Eigenheime pflanzen und
 die Menschheit einfach mal um mich betrügen.
 Wohin denn leiden - schließ mir, Herr, den Mund.
 Werf mir die Augenbinden runter und den
 Stirnverband:
 Es herrscht wieder Frieden im Land.



J. S. Bach: c-Moll Präludium WKI



Phagozyten: Eßzellen, Freßzellen

GEORG DANZER (1981)**Frieden**

Ned nur i hab so a Angst
 ned nur i
 hab so an Haß
 auf Euch
 die ihr uns regiert's, tyrannisiert's
 in Kriege führt's
 wir san nur
 Dreck
 für euch
 vier Milliarden Menschen,
 vier Milliarden Träume
 über die ihr lacht's
 vier Milliarden Hoffnungen
 die ihr mit einem Schlag zunichte macht's
 und ihr baut's Raketen
 und Atomkraftwerke
 und dann Bunker
 wo ihr euch
 versteckt's.
 aber diesmal, meine Herrn
 könnt's euch sicher sein, daß ihr mit uns
 verreckt's
 vier Milliarden Leben, vier Milliarden Tote
 doch des is euch gleich.
 Hört's ihr Wissenschaftler, ihr Politiker
 ihr Mächtigen
 wir fordern jetzt von euch
 Gebt's uns endlich Frieden
 Frieden für die Welt



am Himmel steht die Sonn
 die Kinder spieln im Park
 und es is Frieden.
 I sitz auf ana Bank
 die Blumen blühn im Gras
 und es is Frieden.
 I hab die Menschen gern.
 I steh auf meine Freund
 und es is Frieden.
 Ka Hunger und ka Haß
 ka Habgier und ka Neid
 und es is Frieden
 ka Führer und ka Staat
 ka Ideologie
 und es is Frieden
 ka Mißgunst und ka Angst
 und Gott statt Religion
 und dann is Frieden
 ka Macht für niemand mehr
 und niemand an die Macht
 und es is Frieden
 ka oben und ka unt
 dann is die Welt erst rund
 und es is Frieden
 gebt's uns endlich Frieden...



Nicole: Ein bißchen Frieden (1982)

Der Titel entstand eigens für den Grand Prix Eurovision de la Chanson. Am 24. 4. 1982 siegte Nicole damit als erste Deutsche. (MuB 5,84)

Strophen

1. Wie eine Blume am Winterbeginn
und so wie ein Feuer im eisigen Wind,
wie eine Puppe, die keiner mehr mag,
fühl' ich mich an manchem Tag.
2. Dann seh' ich die Wolken, die über uns sind,
und höre die Schreie der Vögel im Wind.
Ich singe aus Angst vor dem Dunkel mein Lied
und hoffe, daß nichts geschieht.

Refrain

1. Ein bißchen Frieden, ein bißchen Sonne
für diese Erde, auf der wir wohnen,
ein bißchen Frieden, ein bißchen Freude,
ein bißchen Wärme, das wünsch' ich mir.
2. Ein bißchen Frieden, ein bißchen träumen,
und daß die Menschen nicht so oft weinen,
ein bißchen Frieden, ein bißchen Liebe,
daß ich die Hoffnung nie mehr verlier'.

Strophe

3. Ich weiß, meine Lieder, die ändern nicht viel.
Ich bin nur ein Mädchen, das sagt, was es fühlt.
Allein bin ich hilflos, ein Vogel im Wind,
der spürt, daß der Sturm beginnt.

Refrain

(1. und 2. wie oben)

Coda

Sing mit mir ein kleines Lied,
daß die Welt in Frieden lebt.
Singt mit mir ein kleines Lied,
daß die Welt in Frieden lebt.

Konstantin Wecker: Frieden im Land 1977:

Bachzitat: Bürgerliche Ordnung, "Frieden"

Synthesizer (Oberstimme): Riff-Figur, 'unangenehmer, penetranter, spitzer Klang, Widerspruch zu "Frieden", erzeugt Spannung, Unruhe, Kritik

Xylophon (Mittelstimme)

Klavier (Unterstimme wie bei Bach)

Stimme: ruhig gesprochen: entspricht der Friedensfassade (Text), Widerspruch zur spitzen, nervenden Musik

B: A bleibt als Hintergrund

Es herrscht wieder Frieden im Land schnell, laut, aggressiv-rhythmisch gesungen, Feldweibelton? (marschartige Rhythmik), + Chor, ff, Hall, Kontrast zu vorher, Entlarvung des Schein-Friedens

C: Klavier: sentimental, ruhig, träumerisch, romantisch, weiche Klangbrechungen und Sextenseligkeit, Summchor, fließende, einschläfernde Bewegung: hämische Parodie auf 'Idylle'

D: Baßriff, Disharmonie, free jazz-artige Improvisation über B, verzerrte Stimme, kein Text, scat-gesang, Chor: "Frieden" (verzerrt, verhallt) Steigerung bis Explosion am Schluß: Alptraum

Schluß: Anfangsmotiv allein, verhallt, wirkt bedrohend, verloren im Raum

Fassung 1983: Deutsche Nationalhymne (verzerrt)

Bertolt Brecht / Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

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

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

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

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

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

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



Potsdam, Lange Brücke, 1 August 1926

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

und es mußte daher auf dem Alten Markt hiergegen eingeschritten werden. Da die Kommunisten sich der Wegnahme des Sarges widersetzen und den einschreitenden Beamten Widerstand leisteten, konnte nur unter Anwendung des Gummiknüppels und unter Androhung des Gebrauchs der Schußwaffe die Wegnahme des Sarges und die Sistierung einiger Täter erfolgen. Bei dem Einschreiten mit dem Gummiknüppel sind etwa 200 Kommunisten verletzt worden. Sie wurden aber sämtlich von ihren Genossen weggeschafft. Die Polizei blieb Herr der Lage." Nach Zeitungsberichten hatten auf dem Sarg ein Artilleriehelm bzw. Kampfaffen und Kriegsauszeichnungen gelegen. Die Sargaufschrift war eine sarkastische Anspielung auf das Versprechen der Obersten Heeresleitung, den Soldaten nach Kriegsende Grund und Boden zuzuteilen sowie auf die Benutzung dieser Parole als Durchhalteappell durch Hindenburg im Jahre 1917. Fünf Festgenommene wurden zu bis zu 7 Monaten Gefängnis verurteilt. Die Revision wurde im Oktober 1927 vom Reichsgericht in Leipzig verworfen. Wahrscheinlich aufgrund von Presseberichten aus diesem Umfeld verfaßte Brecht 1927 ein Gedicht, das im August 1927 in der kommunistischen satirischen Zeitschrift *Der Knüttel* unter dem Titel *Die Ballade vom Kriegerheim* veröffentlicht wurde.

Am 1. August 1926 fand in Potsdam eine genehmigte Antikriegsdemonstration des Roten Frontkämpferbundes mit 6000-7000 Teilnehmern statt. Sie verlief friedlich bis auf einen Zwischenfall, der im Polizeibericht so beschrieben wird:
"Das Verbot des Mitführens des Sarges, der mit den Aufschriften
>Jedem Krieger sein eigenes Heim< und >Des Vaterlandes Dank ist Euch gewiß< versehen war, wurde aber unbeachtet gelassen

Bert Brecht/ Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

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

pp Glocken

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

10

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

15

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

20

pp Glocken

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

25

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

30

34 35 *mf* 40
Hei-mat, ge-fal-len am Chemin des Dames. Ge-kro-chen einst mit Herz und Hand dem Va-terland auf den Leim, be-

41 45
lohnt mit dem Sar-ge vom Va-ter-land: Je-dem Krie-ger sein Heim! So zo-gen sie durch Potsdam für den

47 50
Mann am Chemins des Dames, da kam die grü-ne Po-li-zei und hau-te sie zu-samm.

Fiktive Moritatenfassung der Weillschen Melodie

Berliner Drehorgel ("Musikautomaten unserer Großeltern", EMI C 053.28 934 (1973))

Bert Brecht: Apfelböck (mit simulierter Drehorgelbegleitung)

In mil-dem Lichte Ja-kob Apf-el-böck erschlug den Va-ter und die Mut-ter sein und schloß sie bei-de in den Wäsche-schrank und blieb im Hau-se üb-rig, er al-lein.

Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche. Schallplatte "Üb' immer Treu und Redlichkeit"; Documentary Series Nr. 378, 1. + 2. Teil, Excelsior Schallplatten E. Hocheder + Co. KG, Düsseldorf

Üb immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühl-les Grab und weiche kei-nen Fin-ger breit von Gottes We-gen ab.

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

Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!

Nur ein fei-ger Tropf ver-zagt, nur ein fei-ger Tropf ver-zagt.

Sollt ich zit-tern, sollt ich za-gen,

Nein, ach nein es sei ge-wagt, ach nein, nein, nein, es sei ge-wagt, nein,

es sei ge-wagt, es sei ge-wagt, es sei ge-wagt, es sei ge-wagt!

100

Robert Schumann (1840): Die beiden Grenadiere.

(Originaltonart.) Mässig. (H.Moll.) Op. 49 No 1.
Nach Frank-reich zogen zwei Grenadiere.

7. *mf*
dier, die wa-ren in Rus-sland ge-fan-gen. Und als sie ka-men ins deu-sche Quar-

8. *p*
tier, sie lie-sen die Kö-pfe han-gen. Da hör-ten sie Bei-de die

12. *p*
trau-ri-ge Mäh'r! dass Frank-reich ver-lo-ren ge-gan-gen, be-siegt und ge-schla-gen das

16. *ritardando*
ta-pfe-re Heer, und der Kai-ser, der Kai-ser ge-fan-gen.

20. *p*
Da wein-ten zu-sam-men die Grena-dier wohl ob der klä-glichen

24. *p*
Kun-de. Der ei-ne sprach: „Wie weh' wird mir, wie brennt mei-ne al-te

28. *p*
Wun-de!“ Der an-dre sprach: „Das Lied ist aus, auch ich möch't mit dir ster-ben, doch

33. *p*
hab ich Weib und Kind zu Haus, die oh-ne mich ver-der-ben!“ „Was schert mich

37. *p*
Weib, was schert mich Kind, ich tra-ge weit bes-ser Ver-lan-gen; laß sie

41. *mf*
bet-teln geh'n, wenn sie hun-grig sind - mein Kai-ser, mein Kai-ser ge-

44. *p*
fen-gen! Ge-währ' mir, Bru-der, ei-ne Bilb: Wenn

47. *p*
ich jetz't ster-ben wer-de, so nim-m meine Lei-ch'e nach

50. *p*
Frank-reich mit, be-grab' mich in Frank-reichs Er-de. Das

53. *Schneller.*
Eh-ren-kreuz an ro-then Band solist du auf's Herz mir

56. *p*
le-gen; die Flin-te geb mir in die Hand. und

59. *p*
gürt' mir um den De-gen. So will ich lie-gen und hor-chen still, wie

63. *p*
ei-ne Schild-wach im Gra-be, bis einst ich hö-re Ka-no-nen-ge-brüll und

67. *p*
wie-her-der Ros-se Ge-tra-be. Dann rei-tet mein Kai-ser wohl

70. *p*
ü-ber mein Grab, viel Schwer-ter klir-ren und bli-tzen, viel Schwer-ter klir-ren und

74. *p*
bli-tzen, dann steig ich ge-waff-net her-vor aus dem Grab-den

77. *ritardando*
Kai-ser den Kai-ser zu schüt-zen“ *Adagio.*

Klangbeispiele**I A**

1. Brecht/Eissler: Das Lied von der Moldau, Nova 885037 (Gisela May) 60:00
2. Amerikanische Nationalhymne:
 - Hymnes nationaux, Accord 400032 (1988), 1:1:30
 - ältere Aufnahme, 1:3:08
 - National Anthems, Laserlight 15155, 1:4:30
3. Marseillaise:
 - Hymnes nationaux (s.o.), 1:7:05
 - "National Anthems" (s.o.), 1:8:50
4. Deutsche Nationalhymne:
 - Haydn: Gott erhalte Franz, den Kaiser, Original (Sequenzen), 1:10:05
 - dto. Streichquartettfassung, Carmina Quartet (1994), 1:11:30
 - Orchesterfassung Hartmann (Sequenzen), v12:50
 - Aufnahme aus dem 3. Reich mit Horst-Wessellied (Sequ.), 1:14:15
 - Hymnes nationaux (s.o.), 1:16:10
 - National Anthems (s.o.), 1:17:48-18:53
 - Tie a yellow Ribbon: 1: 18:53 – 1:22:20

I B

5. Jimi Hendrix: Star Spangled Banner, CD "Woodstock", 1: 25:00
6. Die Toten Hosen: Sascha, 1:29:58
7. Degenhardt: Tonio Schiavo, 1:32:35
8. Robert Schumann: Die beiden Grenadiere (Fischer-Dieskau/Eschenbach), DG439 417-2 (1979) 1:36:20-40:00
9. We shall overcome, Joan Baez (1963), CD "Joan Baez in Concert 2", VMD 2123, 1:40:00
10. dto., The Johnny Thomson Singers (1990), CD "The Best of Gospel", LC 7224, 1:43:33 - 47:50
- 1:47:50: Jimi Hendrix: Star Spangled Banner (live, andere Version), CD Jimi Hendrix, The golden Collection 40, 1997 BIEM MCPS 1:50:07

II A

1. Borodin: Steppenskizze, Vl. Fedoseev, 1981, VDC 513, 0:00
2. Händel: Halleluja, Eugene Ormandy 1958, 7:28
3. Peter Kreuder: 75 Millionen, CD "Entartete Musik", 11:22
4. Stockhausen: Hymnen, Ausschnitt Deutschlandlied, 14:40
5. The Doors: The Unknown Soldier, 18:15
6. Beatles: A Day in the Life, CD "Sergeant Pepper's..." 21:38 -
7. Weill: Zu Potsdam, Gisela May, Klavierfassung, Bergen-Festival 1971, wdr 3, 19. 8. 71, 26:45 - 28:45

II B

8. Uriah Heep: Lady in black, 0:00 (DAT 30:00)
9. Wolf Biermann: Soldat, Soldat, 4:52
 - dto. 1980 Berlin (Live, CBS 88 502), 6:40
10. Jaques Brel: Les Bourgeois, 10:07
11. Konstantin Wecker: Frieden im Land, 1983, CD "Lieder gegen Gewalt", Spectrum 519 765 LC 5064, 13:05
12. Georg Danzer: Frieden, 1981, ebda., 17:20
13. Nicole: Ein bißchen Frieden, 1982, 22:08 -
14. Weill: Zu Potsdam, orchestrierte Fassung, LP "Bert Brecht. Gisela May Songs, DG 144035, 25:11
15. dto.: Ute Lemper 27:21 - 29:29