Materialien

zum Thema

Musik und Politik

Hubert Wißkirchen

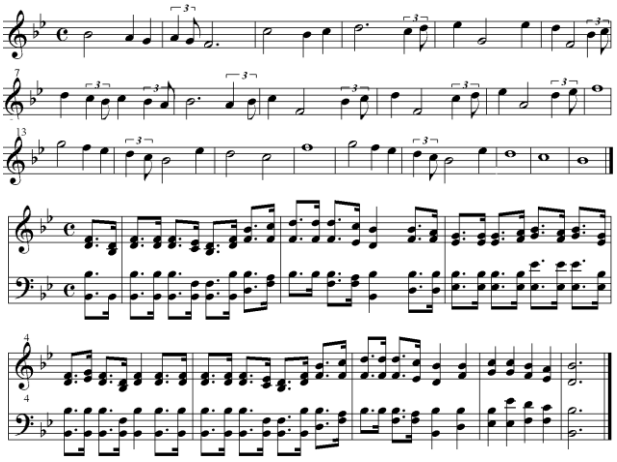
Fortbildungsveranstaltung des AfS

Berlin 1./2. März 2002

Erich-Hoepner-Oberschule, Bayernallee 4

Amerika sang (FAZ 13. 9. 01, S. 52)

Kurz vor Mitternacht deutscher Zeit versammelten sich [nach der Katastrophe am 11. Sept. 01] an die zweihundert Kongreßmitglieder vor den Stufen zum Kapitol, hörten den kurzen Ansprachen der Mehrheitsführer in Repräsentantenhaus und Senat zu und sangen dann „God Bless America". Man kennt ähnliche Situationen aus Filmen, aber dieser Moment hatte nichts gemein mit ästhetisiertem Pathos. Deshalb war er erschütternd. Hier fanden die Vertreter eines grausam attackierten Volkes die richtige Geste. Sie setzten gegen die Übermacht der Bilder, die seit Stunden um die Welt gingen, eine Stimme, und zwar eine, die sich nicht um Erklärungen bemühte, die gar nicht mehr sein wollte als ein Lebenszeichen - Ausweis des Überlebenswillens einer Nation, die nie zuvor so schwer verletzt worden ist. Es sind solche Momente der Wirklichkeit, die noch den bildkräftigsten Spiel- oder Dokumentarfilm lächerlich wirken lassen, die jedes Gerede von Virtualisierung obsolet machen. Kein Regisseur hat diesen Augenblick inszeniert, die Fernsehkameras schwenkten schon weg, folgten den abwandernden Mehrheitsführern. Und dann sangen die Politiker, und die Kamera blieb da und fand so ihre bewegendste Minute. In einigen Tagen wird sie uns sentimental oder gar rührselig vorkommen, denn dann wird die alltägliche Virtualisierung wieder eingesetzt, werden wir dutzendfach diese Szene gesehen haben - wie ein Musikvideo. Man müßte die Augen verschließen können vor solchen Wiederholungen, die noch die menschlichsten Momente eines Dramas trivialisieren.... Wer hätte sich denn Bilder ausdenken können wie diejenigen, die eine Kamera aufnahm, die weiterlief, während der Kameramann um sein Leben rannte, weg von den einstürzenden Türmen des World Trade Center? Das Objektiv war beim Laufen nach hinten gerichtet, und im wild schwankenden Sichtfeld sieht man die Staubwolken sich ihren Weg durch die Hochhausschluchten bahnen, sieht die panisch davonstürzenden Menschen - und sieht den Schatten des flüchtenden Kameramanns selbst, ein Schemen vor dem Schrecken, ein Mensch, der nicht mehr tut, wofür er gekommen ist, der nur noch läuft, ein Kameramann, der nicht mehr filmen will und dessen Handwerkszeug trotzdem durch Zufall Bilder aufnimmt, die ebensowenig vergessen werden können wie die der stürzenden Wolkenkratzer. Wer hätte sich diese Bilder ausdenken können? Wer hätte sich je vorstellen können, daß auf den Stufen des Capitols spontan gesungen würde? Jetzt werden diese Bilder, diese Stimmen in alle Produktionsbücher der Film- und Fernsehwelt einziehen.



Amerikas Trompete (FAZ 17. 9. 01 S. 62)

Armageddon, der Weltuntergang, die Hölle: Zu diesen Bildern griffen die Augenzeugen der Ereignisse von New York, um überhaupt sagen zu können, was sie gesehen hatten. Woher nimmt derjenige, dem das Ende der Welt vor Augen gestanden hat, die Kraft, dem Äußersten noch etwas entgegenzusetzen? Der Gegenschlag setzt das Gegenbild voraus: Es ist nicht die ganze Wahrheit, was die Augen der Zeugen, geblendet und vernebelt, für wahr genommen haben, es ist vielleicht sogar ihr Gegenteil. Auf der Netzhaut aller Teilnehmer an den Trauergottesdiensten in der National Cathedral in Washington und St Paul's Cathedral in London müssen die Fernsehbilder vom 11. September eingebrannt gewesen sein, und dennoch stimmten sie allesamt ein in das Lied, das mit dem Vers beginnt: „Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord". [vgl. VHS-Cassette]

„The Battle Hymn of the Republic" ist der berühmteste Schlachtgesang des amerikanischen Bürgerkriegs. Die Soldaten, die ihn schmettern, sagen sich: Alle Bilder der Verstümmelten, der Verblutenden, der Toten sind nichts gegen das Bild der kommenden Herrlichkeit des Herrn. Verhießen ist damit kein Trost im Jenseits. Die Ankunft des Herrn ist ein innerweltliches Geschehen, und diejenigen, die es sehen, treiben es voran. Mit jedem Tritt der marschierenden Sänger kommt der Herr einen Schritt näher, verkündet vor dem Refrain „Glory, Glory, Hallelujah" der letzte Vers jeder Strophe: „Our God is marching on." Der Herr ist ein furchtbarer Gott, der seine Feinde grausam bestraft: Er zertrampelt die Früchte des Zorns, er zertritt den Kopf der Schlange, sein schrecklich schnelles Schwert schlägt zu wie der Blitz.

Eine Frau hat diese Verse geschrieben, Julia Ward Howe, die Tochter eines Börsenmaklers, geboren 1819 in New York. Im November 1861 besuchte sie ein Feldlager in der Nähe von Washington. Sie hörte die Soldaten ein Lied namens „John Brown's Body" singen, das an einen Sklavenbefreier erinnerte, der als Verräter gehängt worden war. Man schlug ihr vor, sie solle einen neuen Text schreiben. Als sie am nächsten Morgen aufwachte, stellte sie fest, daß die Verse in ihrem Kopf schon Aufstellung genommen hatten. Von der Rache für den Märtyrer ist nicht mehr die Rede; das absolute Böse, dem sie den Endkampf ansagte, das System der Sklaverei, war keine Person.

Julia Ward Howe weihte die längste Zeit ihres langen Lebens - sie starb 1910 - dem Feminismus und dem Pazifismus; 1870 appellierte sie an die Frauen der Welt, dem deutsch-französischen Krieg ein Ende zu machen. Hatte sie vergessen, daß sie neun Jahre zuvor von der Trompete des Herrn gesagt hatte, sie werde nie zum Rückzug blasen? Die Dichterin gehörte zu den Unitariern, die eine moralische Auslegung der Heilsgeschichte propagierten. Aber die Wirkung ihres Liedes beruht bis heute darauf, daß es den Bildern des Alten Testaments eine Körperlichkeit verleiht, die den Gedanken abweist, sie seien bloß Metaphern seelischer Vorgänge. Die Seele soll der Trompete antworten, aber daß sie antwortet, muß man sehen können; sie muß bereit sein, den Leib hinzugeben. Daß der Christ Christus nachfolgt, fällt ins Auge, wenn er fällt. Die fünfte Strophe ruft: „As he died to make men holy, let us die to make men free." Die Feinde des Gottesstaates sollen bloß nicht glauben, der Amerikaner sei zum Opfer nicht fähig. PATRICK BAHNERS

Enya: Only Time (2001, wenige Tage nach dem Angriff auf das World Trade Center am 11. Sept. kürte der Sender CNN den Song „Only Time“ (CD „A Day Without Rain“ vom 20. 11. 2001) der irischen Sängerin zum Soundtrack der Berichte zur WTC-Attack. DJs mischten den esoterischen Folkloresong mit CNN-Berichten, einem Zitat des Präsidenten Bush und O-Tönen von Augenzeugen. So bekam das Attentat auch im Radio eine Trauerhymne.)

Who can say where the road goes,
Where the day flows?
Only time...
And who can say if your love grows,
As your heart chose?
Only time...
(chants)
Who can say why your heart sighs,
As your love flies?
Only time...
And who can say why your heart cries,
When your love dies?
Only time...
(chants)
Who can say when the roads meet,
That love might be,
In your heart.
And who can say when the day sleeps,
If the night keeps all your heart?
Night keeps all your heart...
(extended chants)
Who can say if your love grows,
As your heart chose?
Only time...
And who can say where the road goes,
Where the day flows?
Only time...
Who knows?
Only time..

John Brown's Body

John Brown's body lies a-mold'ring in the grave
John Brown's body lies a-mold'ring in the grave
John Brown's body lies a-mold'ring in the grave
His soul goes marching on

Glory, Glory! Hallelujah!
Glory, Glory! Hallelujah!
Glory, Glory! Hallelujah!
His soul is marching on

He captured Harper's Ferry with his nineteen men so true
He frightened old Virginia till she trembled through and through
They hung him for a traitor, themselves the traitor crew
His soul is marching on

John Brown died that the slave might be free,
John Brown died that the slave might be free,
John Brown died that the slave might be free,
But his soul is marching on!

The stars above in Heaven are looking kindly down
The stars above in Heaven are looking kindly down
The stars above in Heaven are looking kindly down
On the grave of old John Brown

Battle Hymn of the Republic

Mine eyes have seen the glory
Of the coming of the Lord;
He is trampling out the vintage
Where the grapes of wrath are stored;

He hath loosed the fateful lightning
Of His terrible swift sword;
His truth is marching on.

Chorus

Glory! Glory! Hallelujah!
Glory! Glory! Hallelujah!
Glory! Glory! Hallelujah!
His truth is marching on.

I have seen Him in the watchfires
Of a hundred circling camps
They have builded Him an altar
In the evening dews and damps;
I can read His righteous sentence
By the dim and flaring lamps;
His day is marching on.

Chorus

I have read a fiery gospel writ
In burnished rows of steel:
"As ye deal with My contemners,
So with you My grace shall deal":
Let the Hero born of woman
Crush the serpent with His heel,
Since God is marching on.
Chorus
He has sounded forth the trumpet
That shall never call retreat;
He is sifting out the hearts of men
Before His judgement seat;
Oh, be swift, my soul, to answer Him;
Be jubilant, my feet;
Our God is marching on.
Chorus
In the beauty of the lilies
Christ was born across the sea,
With a glory in His bosom
That transfigures you and me;
As He died to make men holy,
Let us die to make men free;
While God is marching on.
Chorus

God Bless America

While the storm clouds gather far across the sea,
Let us swear allegiance to a land that's free,
Let us all be grateful for a land so fair,
As we raise our voices in a solemn prayer:

God Bless America.
Land that I love
Stand beside her, and guide her
Thru the night with a light from above.
From the mountains, to the prairies ,
To the oceans, white with foam
God bless America
My home sweet home. God Bless America,
Land that I love
Stand beside her,
And guide her,
Through the night
With the light from above,
From the mountains,
To the prairies,
To the ocean,
White with foam,
God bless America,
My home sweet home.
God bless America,
My home sweet home

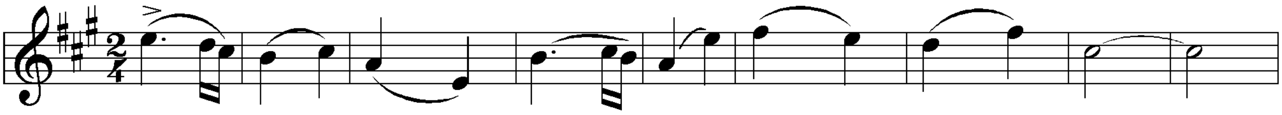
FAZ 31.12.01, S. 8:
Richard Herzinger (Republik ohne Mitte, Berlin 2001):
„Die offene Gesellschaft ist kein vorgefertigtes Modell ... Sie ist ein nie abschließbarer Prozeß ohne Garantie auf Gelingen. Ihre Substanz besteht nicht in ewig gültigen Wahrheiten, in die Völker, Nationen und Kontinente nach Hegelschem Muster dialektisch hineinwachsen könnten, um dann bei sich selbst angekommen zu sein. Die offene Gesellschaft ist nichts als das Bekenntnis zu einer offenbleibenden Frage: wie das gesellschaftliche Zusammenleben in größtmöglicher Selbstbestimmung aller Individuen unter Einhaltung eines zivilen Regelwerkes weitestgehend gerecht und friedlich zu organisieren sei. An die Stelle der Konzeption von Gesellschaft als einer an Übereinstimmung orientierten Wertegemeinschaft tritt die Praxis einer vereinbarungsorientierten Konfliktgesellschaft. Sie kann ihre Gemeinsamkeit nur im Erlernen des Umgangs mit der permanenten Nichtübereinstimmung finden ... Pluralismus bedeutet eben nicht, daß am Ende des zugelassenen Streits doch wieder alle am gleichen Strang ziehen, sondern daß Gegensätze im aktiven Gegeneinander fortbestehen dürfen." ...
Arnulf Baring:
Wir wissen nicht erst seit dem 11. September, aber seit diesem beklemmenden Datum besonders klar, daß Herzingers These daher allenfalls partiell zutrifft. Vor eine existentielle Herausforderung gestellt - zumal wenn sie unsichtbar, daher zunächst unfaßbar, also besonders beängstigend ist wie die terroristischen Anschläge in New York und Washington -, wird eine offene Gesellschaft ohne alle vorgegebenen Werte und festgefügten Identitäten nicht weit kommen. Die Vereinigten Staaten haben daher nach dem 11. September Richard Herzingers These stark relativiert. Schon optisch waren die Massenversammlungen mit ihren Meeren von Sternenbannern außerordentlich eindrucksvoll, bewiesen sie doch einen breiten, selbstverständlichen Patriotismus.
Im Angesicht einer Bedrohung, die sich nach amerikanischer Überzeugung gegen jeden einzelnen richtet, verschwanden zeitweilig alle innenpolitischen Gegensätze. Die Einmütigkeit der Amerikaner zeigte sich nicht nur im allgemeinen Entsetzen über den Terror, sondern auch an der gemeinsamen Entschlossenheit, ihm unbedingt entgegenzutreten, ihn zu vernichten. Die Art und Weise, wie die Amerikaner mit der unerwarteten Herausforderung umgehen, beweist schlagend eine wortlose, kollektive Reaktionsfähigkeit und damit die Lebenskraft der Vereinigten Staaten. Dergleichen ist nicht selbstverständlich. Glaubt man Herzinger, ist eine solche spontane, gemeinsame Reaktion in einer modernen Gesellschaft unmöglich. Sie bleibt, folgt man ihm, unbegreiflich.
.

Alexander Borodin: Eine Steppenskizze aus Mittelasien (1880)

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

Material:

"russisches Lied"

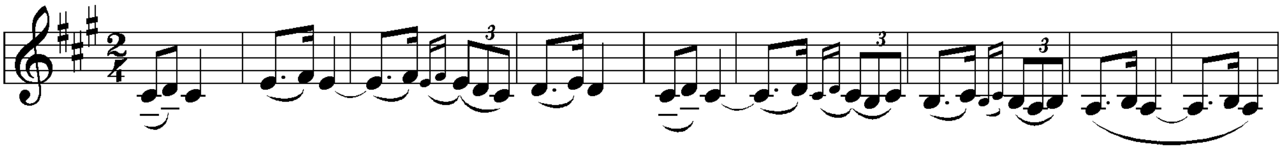


abgespaltener Kopf des "russischen Liedes"

augmentierter Kopf des "russischen Liedes"

augmentierte Form des "russischen Liedes"

"morgenländische Weise"



"Getrappel"

Liegeton

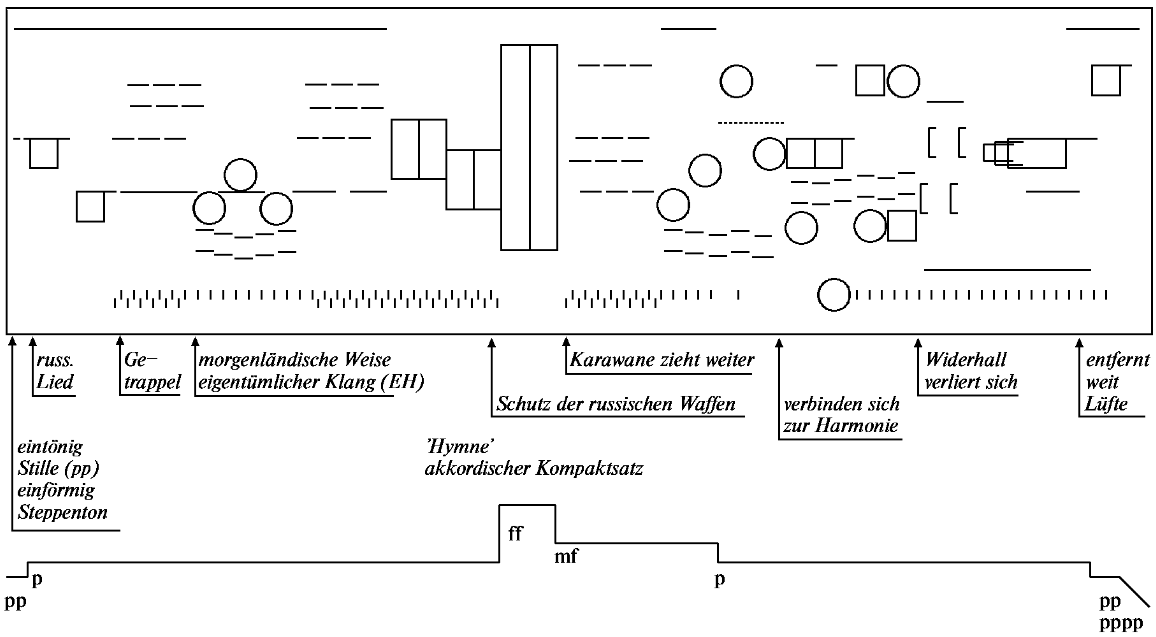
Instrumentierung der Themenauftritte

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

grafische Strukturskizze

Bezüge zum Programm

Dynamikprofil



Nikolai Rimsky-Korssakow:

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

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

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

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

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

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

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

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

Wassili Jakowlew (1948):

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

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

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

Michael Stegmann:

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

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

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

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

"Die Inspiration ist ein Gast, der nicht auf den ersten Ruf erscheint. Aber arbeiten sollte man trotzdem stets, und ein ehrlicher Künstler wird nie mit gefalteten Händen dasitzen, unter dem Vorwand, zum Arbeiten nicht aufgelegt zu sein. Wartet man auf die Stimmung und bemüht sich nicht, ihr entgegenzutreten, so verfällt man leicht der Apathie und Faulheit... Glaube und Geduld verlassen mich nie, und heute früh wurde ich wieder von der geheimnisvollen Flamme der Inspiration erfaßt ... deren Ursprung man nicht kennt und die mir die Fähigkeit verleiht, Werke zu schaffen, das menschliche Herz zu bewegen und eine nachhaltige Wirkung auszuüben. Ich habe gelernt, mich zu überwinden. Ich bin glücklich, daß ich nicht in die Fußstapfen meiner russischen Landsleute getreten bin, die es aus Mangel an Selbstvertrauen und Selbstbeherrschung vorziehen, sich auszuruhen und alles zu verschieben, sobald sie auf die geringsten Schwierigkeiten stoßen. Deshalb schreiben sie - trotz großer Begabung - so wenig und so dilletantenhaft."
Brief vom 5. 3. 1878 an Frau von Meck. (Everett Helm: Peter I. Tschaikowsky, Reinbek1976, rm 243, S. 124ff.)

"Als ich gestern mit Ihnen über den Schaffens-Vorgang eines Komponisten sprach, habe ich die Arbeit, die der ersten Skizzierung folgt, noch nicht deutlich genug geschildert. Dieser Teil ist besonders wichtig. Was aus dem Gefühl heraus niedergeschrieben worden ist, muß nunmehr kritisch überprüft, ergänzt, erweitert und, was das Wesentlichste ist, vedichtet werden, damit es den Erfordernissen der Form angepaßt wird. Zuweilen muß man in diesem Punkt seiner eigenen Natur zuwiderhandeln, schonungslos Dinge vernichten, die man mit Liebe und Inspiration komponiert hat. Ich kann mich über eine karge Erfindungsgabe und Einbildungskraft nicht beklagen, habe jedoch immer unter mangelnder Gewandtheit in der Behandlung der Form gelitten. Nur mit anddauernder, hartnäckiger Arbeit habe ich es dahin gebracht, Formen zu vollenden, die bis zu einem bestimmten Grad dem Inhalt entsprechen. Allzu unbekümmert, habe ich früher nicht erkannt, wie ungeheuer wichtig die kritische Überprüfung meiner eigenen Entwürfe ist. So konnte es geschehen, daß aufeinanderfolgende Teile nur locker zusammengefügt und Nahtstellen sichtbar waren. Das war ein schwerer Fehler, und es hat mich Jahre gekostet, bis ich überhaupt begonnen habe, ihn zu korrigieren. Jedoch werden meine Kompositionen niemals Vorbilder an Form sein, weil ich nur das zu ändern imstande bin, was an ihr sich nicht mit meinem musikalischen Charakter verträgt - von Grund auf kann ich sie nicht ändern.
Brief vom 25. 6. 1878 an Frau von Meck. (Sam Morgenstern (Hg.): Komponisten über Musik, München 1956, S. 230f.)

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 Sowjetkäfig 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.

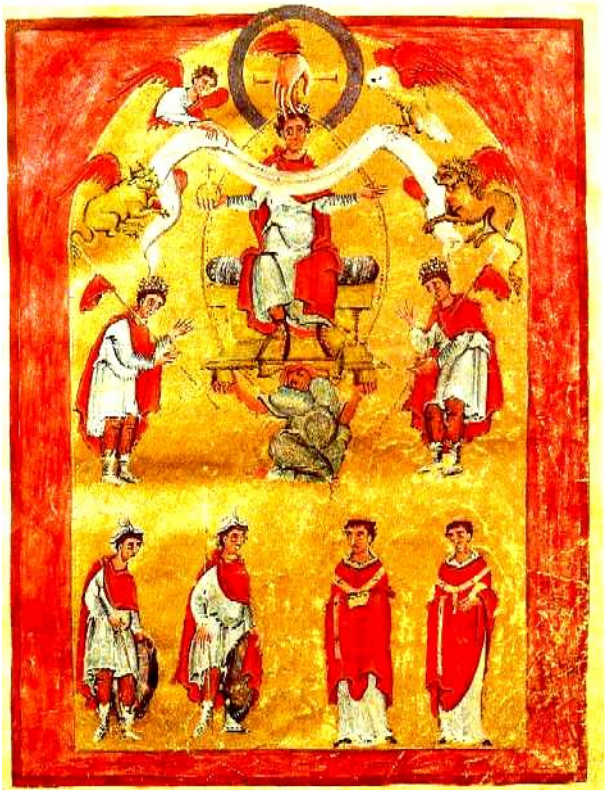
Seltsame Beständigkeit: Jede russische Herrschaftsordnung nimmt jeweils auf ihre Weise die am Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelte Lehre von Moskau als dem >Dritten Rom< auf, vom russischen Reich, das nach dem Untergang des römischen und des byzantinischen allein der Welt Heil verheiße. Die Erscheinungsformen wechseln - Panorthodoxie, russischer Imperialismus, Panslawismus, Bolschewismus. Die jüngste Version bildet sich heraus. Aber noch längst sind die Wunden nicht vernarbt, welche Moskauer Herrschaft vielen Völkern in Europa durch Jahrzehnte geschlagen hat. Das russische Volk soll Herr seiner Geschicke sein. Andere Völker zu beherrschen gehört nicht zu seinem Lebensrecht." Leitartikel der FAZ vom 30. 5. 1994

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

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

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

Gottesgnadentum



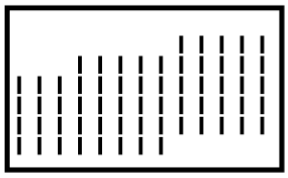
Wenn Christus wahrhaft Gott und wahrhaft Mensch ist, könnte dann nicht der König einen übernatürlichen politischen und einen menschlichen Körper haben? Für Ernst Kantorowicz zählte die Darstellung Ottos III. in der Mandorla aus dem Liuthar-Evangeliar des Aachener Domschatzes (um 1000) zu den Kronzeugen seiner Rekonstruktion politischer Theologie im Mittelalter. Christusähnlich, von den Evangelistensymbolen umgeben, ruht der Kaiser auf dem Thron, den die Allegorie der Erde stützt. Daneben zwei Könige, darunter vier Würdenträger, alle auf Goldgrund, von Purpur umrahmt. (FAZ 7. 1. 02, S. 42)

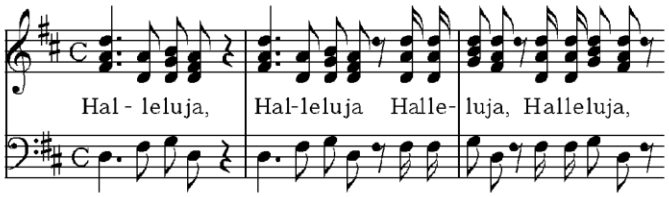
Das Sakralkönigtum ist in der Geschichte tief verwurzelt. Im Westen ging die Entwicklung von Pippin aus und wurde von Karl dem Großen weiter ausgeformt. Es war notwendig geworden, eine neue Grundlage der Königswürde zu schaffen. Durch Pippins Anfrage beim Papst und dessen Bestätigung erhielt deshalb die Königswahl und -erhebung eine neue Komponente: Nach alttestamentlichem Vorbild kam die Salbung des Königs hinzu. Das Amt des Königs erhielt so eine kirchliche bzw. religiöse Legitimation. Andererseits profitierte auch der Papst, fand er doch damit einen - angesichts des rasch sich ausbreitenden Christentums unbedingt erforderlichen - Schutzherrn der Kirche.
Die Auffassung, ein Mensch habe sein Amt von Gott verliehen bekommen, galt im Mittelalter zuerst für die Bischöfe. Danach wurde diese Herrschaftsbegründung auch auf Könige in deren weltlichem Herrschaftsbereich übertragen. Nach der Reformation bauten im Absolutismus weltliche Herrscher diese Vorstellung aus und sahen sich als von Gott auserwählt an, beide Herrschaftsbereiche ohne weltliche Kontrolle auszuüben.

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

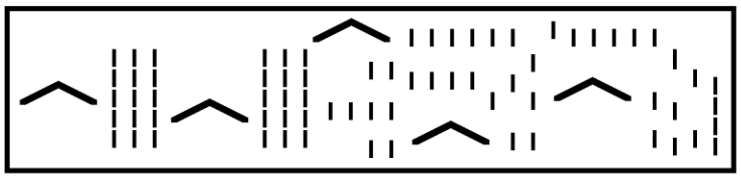
H ö r s k i z z e

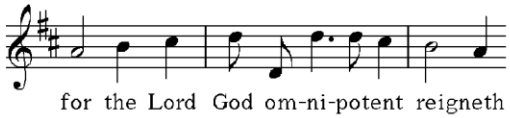
I



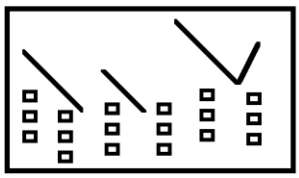


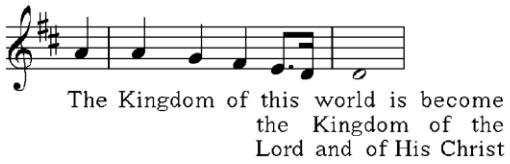
II



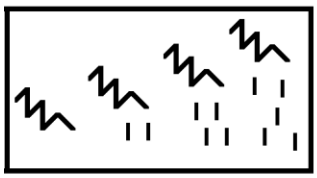


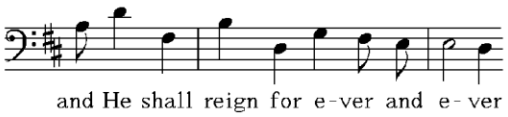
III



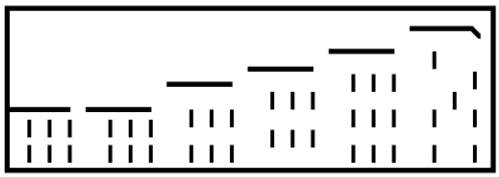


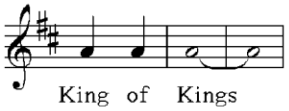
IV



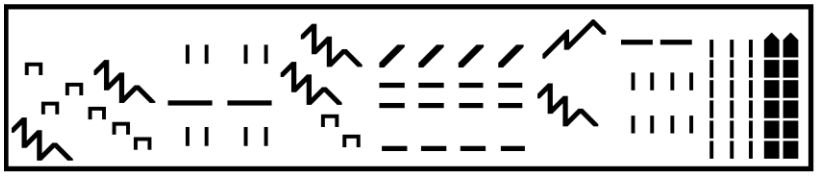


V

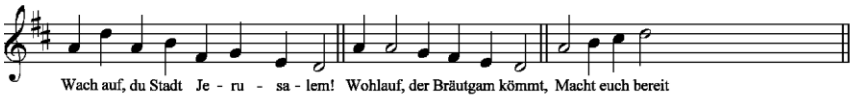




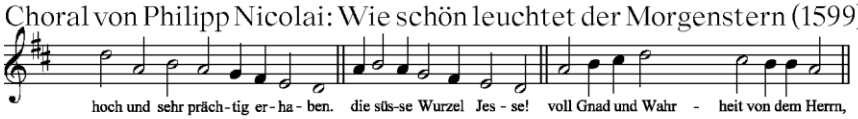
VI



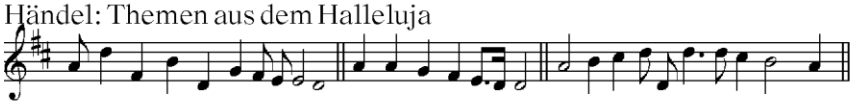
Choral von Philip Nicolai: Wachet auf (1599)



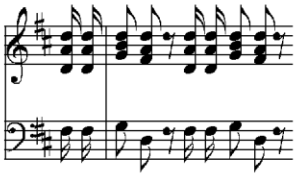
Choral von Philipp Nicolai: Wie schön leuchtet der Morgenstern (1599)



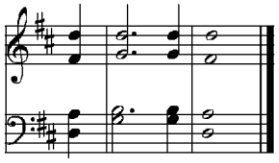
Händel: Themen aus dem Halleluja



Händel: "Halleluja"



"Kirchenschluß"

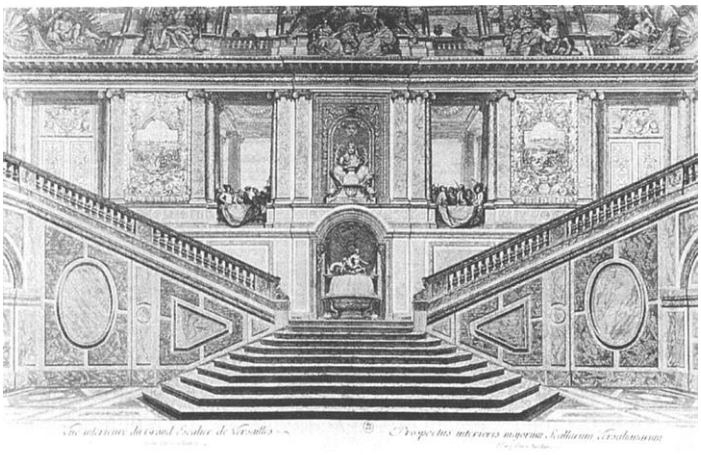


Zahlreiche auf Analogiebildung beruhende Figuren sind festzustellen:

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

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

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



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

(In diesen Zusammenhang gehört auch die Showtreppe, von der der Star als Gott/Göttin herabsteigt.)

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

Hans Heinrich Eggebrecht:

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

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

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

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

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

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

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

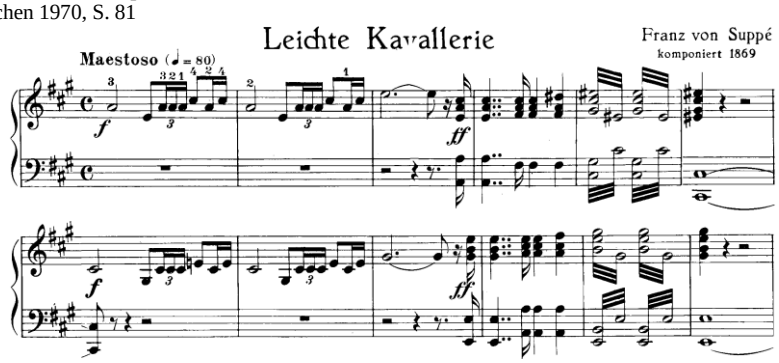
Andreas Kitschke:
Das «Suum cuique« - Jedem das Seine - des ersten Königs in Preußen, Friedrichs I., war sinnfällig auf die schon vom Großen Kurfürsten begründete Toleranzpolitik bezogen. Was aber hatte es auf sich mit dem Wahlspruch seines Sohnes Friedrich Wilhelm I.? «Nec soli cedit« - «Auch nicht 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 Fahnenschmuck 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

VHS-Cassette:
- Feier zur Wiedereröffnung des neugewählten Reichstages am 21. 3. 33 in Potsdam. Reichspräsident Hindenburg (zum ersten Mal seit dem Weltkrieg in der kaiserlichen Uniform) und Reichskanzler Hitler reichen sich nach der Feier vor der Garnisonkirche die Hand. (Kontext: 30. 1.: Hitler wird Reichskanzler; 27. 2.: Reichstagsbrand; 28. 2.: Notverordnung; 5. 3.: Reichstagswahl; 23. 3. Ermächtigungsgesetz)
- Feier des 1. Mai 1933 in Berlin ('Überwältigung' durch Aufmärsche, Musik ...)
- Schlöndorff-Film: "Die Blechtrommel" (nach Grass), Oskars Trommel ‚zerstört' den Badenweiler Marsch
- Loriot: "Familie Hoppensted" (27:00 "Weihnacht"), 1984

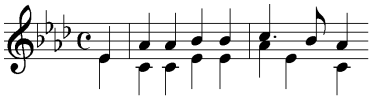
CD 54a 04: Werbung 1933 (Kienzle-Uhren, Potsdam-Glockenspiel, Die Fahne hoch)), **54a 05:** Schluß einer Hitlerrede, Anknüpfung an „Vater unser"-Schluß, Ekstatik wie bei einem Gospelprediger

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

Fanfare (Filmausschnitt zum 1. 5. 1933)



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 Sonnwendfeier, 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 für alle totalitären Bewegungen und Regime gilt, zeigten damals Aufmärsche der Kommunisten mit der Internationale, später Aufmärsche in der DDR, auf dem Roten Platz in der Sowjetunion usw.
Wie sehr die Strategie des Tags von Potsdam bis in die letzten Winkel der Gesellschaft erfaßte, zeigt z.B. die Werbung für Kienzle-Uhren (1933) mit der Glockenspielmelodie von Potsdam. Im gleichen Jahr wurde diese Melodie auch 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 ehedem 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...

links: Werbung 1933

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, gleichförrnige 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 Kavalliersperspektive 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.

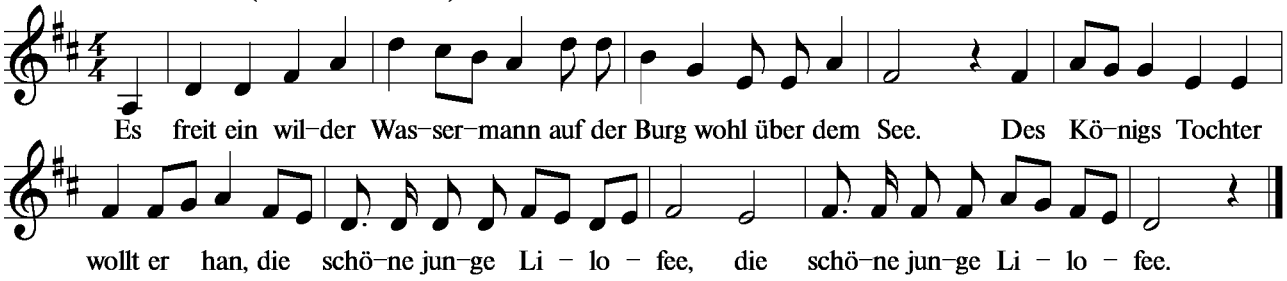
"Muscular bonding" nennt McNeill seinen Schlüssel zur rhythmisch bewegten Weltgeschichte. Auch das hat seinen guten Doppelsinn von Muskelanspannung und sozialer Bindung dank Muskelspiel. Wer im Rhythmus marschiert, stampft oder tanzt, so vermutet McNeill, der induziert seinen Solarplexus, das vegetative 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 Gleichtakt marschieren. McNeill verwechsle Waffendrill 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 Derrickes "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 Stechschritt der Moderne. Keine Gemeinschaft ohne Rhythmus, hatte McNeill gemeint, im Herzen das steinerne Pochen der menschlichen Vorgeschichte. ULRICH RAULFF (FAZ vom 18. 12. 1996, S. N 5)

Der wilde Wassermann (Nordböhmen 1813)



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

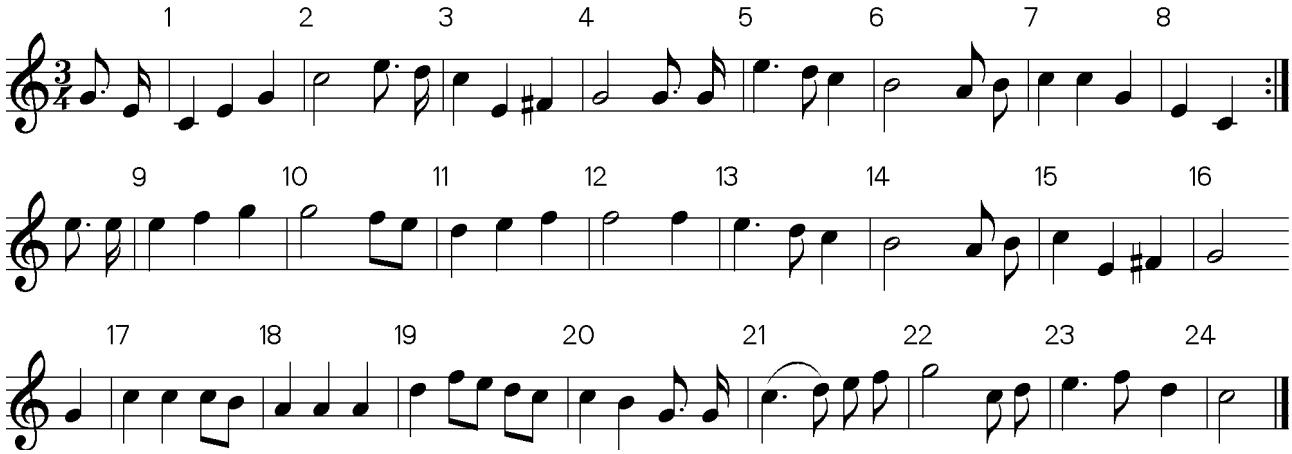
3. Und als sie vor dem Tore stand
aufder Burg wohl über dem See,
da neigt sich Laub und grünes Gras
vor der schönen jungen Lilofee.

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.

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

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

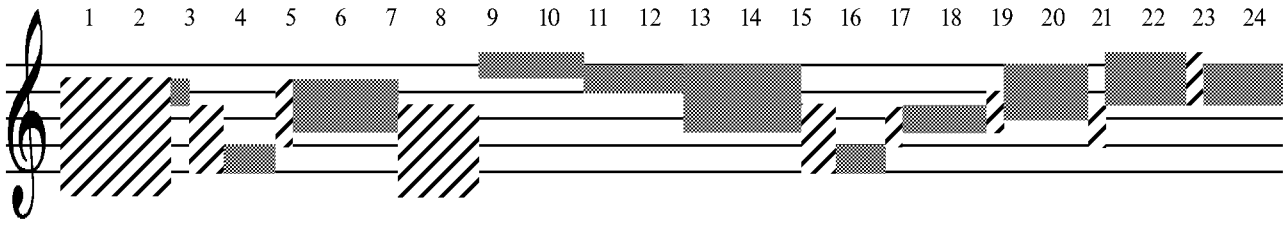
Amerikanische Nationalhymne



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

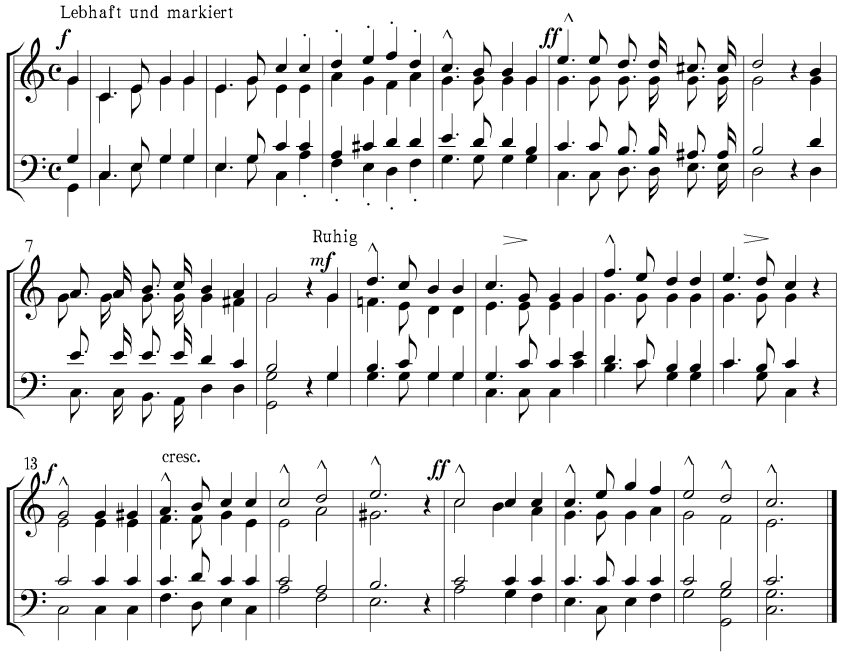
O sagt, könnt ihr sehn dort im Frühlicht so klar,
Was so stolz wir begrüßt bei des Abends Erröten?
Breite Streifen, helle Sterne, die durch Kampfesgefahr
Überm Wall, den wir hielten, hoch und tapfer hinwehten?
Und die Blitze der Schlacht machten taghell die Nacht,
Zeigten leuchtend uns an: Unsre Fahne 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): 1840, Melodie: 1870 ('Kampfmittel' im deutsch-französischen Krieg 1870/71. Bismarck bewilligte dem Komponisten für die Komposition eine Pension von jährlich 1000 Talern..)



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

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

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

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

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

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

Kriegsbericht aus em Jahre 1870:
„Als die Franzosen diese Truppen erblickten, begannen sie die Marseillaise zu singen. Da brauste plötzlich die Melodie der Wacht am Rhein aus tausend Kehlen deutscher Soldaten durch die weite Bahnhofshalle, die Preußen und Württemberger umarmten sich angesichts der Franzosen. Die Marseillaise verstummte, und die französischen Offiziere verkrochen sich in die Waggons.“ (Zit. nach. Manfred Sievritts: „Politisch Lied, garstig Lied?“, Wiesbaden 1984, S. 28)

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 Singakadademie 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 Musikpflege 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 Pestalozzis Erziehungssätzen 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.

Vielleicht rette ich meinen Heimatstaat

Wohl noch nie etwas von Nationalismus gehört, der gute Aufklärer / Von Dieter Langewiesche (FAZ 21. 3. 00)

„Zur Rach' erwacht! Zur Rach' erwacht! / Der freie deutsche Mann! / Trompet' und Trommel, ruft zur Schlacht! / Weht Fahnen, weht voran! / Der Engel Gottes schwebt daher / Auf Wolken Pulverdampf, / Schaut zornig in der Feinde Heer, / Und schreckt sie aus dem Kampf!"

Als Johann Heinrich Voß 1774 mit diesem „Trinklied für Freie" eine Niederlage Frankreichs im Spanischen Erbfolgekrieg zum gottwohlgefälligen Triumph „fürs Vaterland" verklärt, reiht er sich ein in den großen Kreis von Aufklärern, deren militante Töne die Forschung gerne überhört. Den Patriotismus einer kosmopolitischen Aufklärung vom Nationalismus des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts scharf abzusetzen gehörte zur politischen Aufklärungsarbeit einer Geschichtswissenschaft, die durch den Schrecken der NS-Herrschaft und des Zweiten Weltkriegs geprägt war. Erst jetzt wird wieder entdeckt, was die Alten wussten: Der Wille zur Nation eint, indem er ausgrenzt.

Nationen entstehen im Angesicht des Feindes. Daran lässt die jüngere Forschung keinen Zweifel zu. Ihr Anspruch, damit etwas Neues zu sagen, lebt allerdings vom Vergessen. „Was ist eine Nation?" fragte 1882 Ernest Renan. Die Antwort, die er in seinem berühmten Vortrag im College de France gab, ist unmissverständlich zweideutig: Solidargemeinschaft und zugleich Kampfgemeinschaft, geeint in einem „Pakt auf Leben und Tod". Um den Glauben daran zu erzeugen und lebendig zu erhalten, bedarf es der wortmächtigen Gebildeten. Zu deren gewaltverherrlichendem Wortdienst an der Nation gehört Voß' „Trinklied". Es feiert den Krieg als blutigen Gottesdienst und stellt ihn dem alttestamentarischen Heilsgeschehen an die Seite. Das göttliche Strafgericht, das einst die Feinde des auserwählten Volkes im Roten Meer vernichtete, erleiden nun die Feinde des deutschen Vaterlandes im Rhein. Der Dichter kündet von einem Krieg, den erst zwei Jahrzehnte später die Französische Revolution „erfinden" wird: Volkskrieg im Namen der Nation, die Freiheit verheißt und Bereitschaft zum Opfertod im Kampf gegen die Feinde verlangt.

Das Doppelgesicht des Nationalen enthüllt Hans-Martin Blitz nun für das Zeitalter der Aufklärung. Nach einem Rückblick auf die literarische Gestaltung nationalen Eigenbewusstseins seit dem Humanismus untersucht er in vier Themen- und Zeitblöcken, wie eine schmale Bildungselite die deutsche Nation als Zukunftsideal entwarf, lange bevor es einen deutschen Nationalstaat gab.

Die Frühaufklärung, darin widerspricht er energisch und überzeugend der geläufigen Meinung, darf nicht auf das Bild einer kosmopolitischen Friedfertigkeit verengt werden. In den zahlreichen Hermannsdramen wird „der nationale Mythos der siegreichen Germanen" erfolgreich vermarktet. Sich diesem Thema zuzuwenden sicherte die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit. Das vaterländische Erziehungsprogramm dieser Dramen lebt von einem Freund-Feind-Denken, das in Vernichtungsphantasien schwelgt. Imaginiert als Abstammungsgemeinschaft, verlangt die Nation Einheit auch nach innen. Sie tritt zwar noch nicht als Freiheitsforderung gegen den Absolutismus auf, doch die bürgerliche Nation, zu erkennen am Ideal der Gemeinnützigkeit und der Idee der Nation als Familie, schiebt sich vor die dynastische.

Der Siebenjährige Krieg, die zweite Untersuchungsphase, politisierte den Diskurs über die Nation und erweiterte ihn sozial über die Gebildeten hinaus wenngleich Blitz Imaginationen, nicht Wirkungen untersucht. Publizistik, Predigten und Briefe sind nun die Medien, in denen der nationale „Krieg der Feder" den dynastischen „Krieg mit den Waffen" begleitet und moralisch rechtfertigt.

Die Publizistik bereitet auch die Nationalgeistdebatte der sechziger Jahre vor. Ausgelöst durch Friedrich Karl von Moser, der im Sold des habsburgischen Hofes schreibt, werden im Prinzipienstreit um Nation und Reich theoretische Fundamente gelegt, von denen noch der spätere Nationalismus zehrt. Die Vision eines Deutschlands mit klaren Grenzen nach außen und einer einheitlichen Ordnung im Innern fehlt jedoch auch jetzt noch. Die Nation entwirft man als eine Glaubensgemeinschaft, deren Werte nicht als Forderung an die staatliche Obrigkeit gerichtet, sondern verinnerlicht werden. „Mitten in der Aufklärung", hält Blitz der Mehrheitsmeinung in der Forschung entgegen, „bestiegen Gebildete als Wortpriester des Nationalen die ‚Canzel Germaniens'."

Mit den Debatten im Sturm und Drang schließt die Studie. In ihnen sieht Blitz den Übergang zum bürgerlichen Nationalismus des neunzehnten Jahrhunderts. Das alte Gegenbild Rom weicht nun vollends dem Feindbild Frankreich - Widerpart der deutschen Nation als Sittengemeinschaft. Zu ihr gehört, wer sich zu ihr bekennt. Damit grenzt die Idee Nation gegen die Außenwelt ab, aber auch im Innern aus. „Deutschland" wird weder politisch noch territorial bestimmt, es ist eine moralische Größe, die in den Schriften der intellektuellen Elite entsteht. Diese Konstruktion gebiert eine Radikalität, deren Aggressivität und Todesbereitschaft kaum noch gezügelt werden kann. Die Nation wird geheiligt als neuer „Gottvater", der den Märtyrertod fürs Vaterland fordert. Klopstocks „Kriegslied", ursprünglich Friedrich II. zugeeignet, dann aus Enttäuschung über dessen „unnationale" Haltung gegenüber Frankreich in „Heinrich der Vogler" umbenannt, bezeugt die religiös gefärbte Todessehnsucht des Nationalismus in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts: „Willkommen Tod fürs Vaterland! / Wenn unser sinkend Haupt / Schön Blut bedeckt, dann sterben wir / Mit Ruhm fürs Vaterland!" Die Lyrik der Befreiungskriege steht in dieser Tradition.

Wider „den eingespielten Forschungskonsens einer friedlich-kulturellen Vaterlandsbegeisterung vor 1789" - so lautet die Leitlinie dieser Dissertation, mit der dem Autor ein grundlegendes Werk gelingt. Es überzeugt, weil es keine flächigen Thesen formuliert, sondern Texte detailliert analysiert. Blitz betont die Offenheit als Hauptmerkmal schon der frühen Vorstellungen von Nation: weder „ausschließlich emanzipatorisch-friedlich" noch „vorwiegend kriegerisch-aggressiv". Seine Aufmerksamkeit gilt der bislang immer noch zu dürftig erhellten dunklen Rückseite des Januskopfes Nation, die er als Gewinn- und Verlustgemeinschaft charakterisiert.

Um sich von diesem Werk stimulieren zu lassen, muss man auch seine Grenzen sehen. Es blickt vorrangig auf den preußisch-protestantischen Diskurs. Will man wissen, was im achtzehnten Jahrhundert „Deutschland" bedeutete, muss aber auch die außerpreußische und katholische Gegenwelt ausgeleuchtet werden. In ihr traten Nation und Reich keineswegs „endgültig auseinander". Die Idee einer vielstaatlichen föderativen Nation, die einig sein will ohne staatliche Einheit, lebt fort, bis der Nationalstaat von 1871 sie aus der kollektiven Erinnerung verdrängt. Auch die Grenzlinien zwischen dem Nationalismus vor und nach der Französischen Revolution sind nicht so leicht zu vermessen, wie der Autor meint. Die Leitbilder, das betont Blitz zu Recht, wurden jedoch schon zuvor von den „protestantischen Laienpriestern" geformt, wie Beinhart Koselleck die Bildungselite nennt, in deren Schriften die Nation erdacht wird. *Hans-Martin Blitz: „Aus Liebe zum Vaterland". Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert.* Verlag Hamburger Edition, Hamburg 2000. 437 S., geb., 58,- DM.

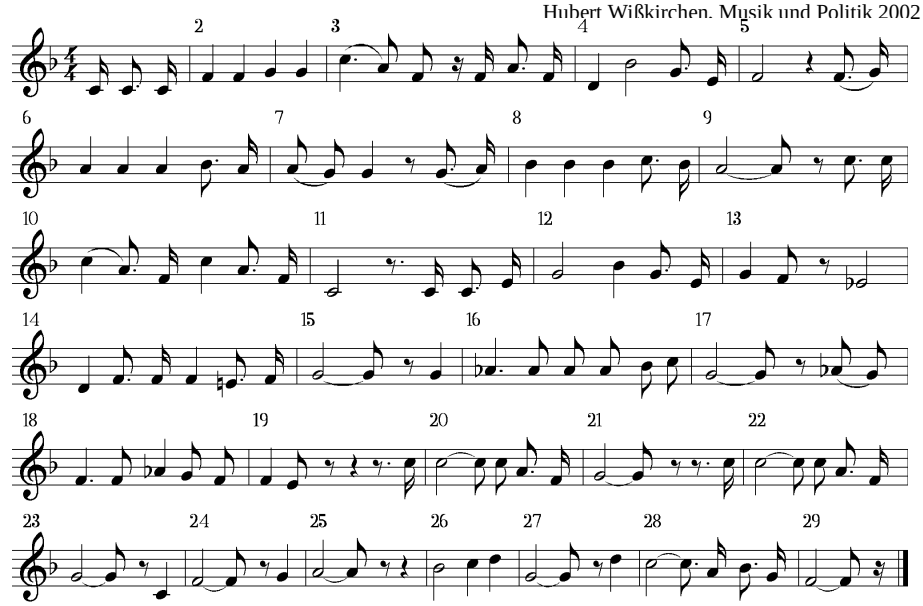
Casablanca, 1941. Rick Blaine, ein zynischer Amerikaner und Einzelgänger führt nahe dem Flughafen einen gut frequentierten Nachtclub. In Ricks "Café Américain" treffen sich Flüchtlinge aus allen Teilen Europas, die von einem Flug nach Amerika träumen. Schieber, Spieler, Diebe und leichte Mädchen.
Unter den Gästen befinden sich aber auch Captain Renault, Repräsentant der Vichy-Regierung, und Gestapo-Major Strasser, der den bekannten Résistance-Kämpfer Victor Laszlo am Verlassen des Landes hindern will.
Rick, im Spanischen Bürgerkrieg auf republikanischer Seite und während der italienischen Invasion in Äthiopien als Waffenschmuggler für den Widerstand aktiv, hat mit der großen Politik aufgehört und verhält sich neutral, ist nur sich selbst verpflichtet. Erst als er erfährt, daß seine frühere Geliebte Ilsa Laszlos Frau ist, brechen alte Wunden in ihm auf.
Ilsa gesteht Rick, ihn immer noch zu lieben und ihren Mann verlassen zu wollen. Aus Bewunderung für Laszlos Arbeit geht der abgebrühte Amerikaner zum Schein auf ihr Angebot ein, indem er jenem ein Visum für die Ausreise besorgt. Doch am Flughafen opfert Rick seine Liebe für die "Sache". Er läßt Ilsa zusammen mit Laszlo nach Amerika fliegen und erschießt Major Strasser, als dieser ihre Flucht verhindern will.

Samuel P. Huntington glaubt in seinem Buch „Kampf der Kulturen“ (1996) belegen zu können, daß mit dem Wegfall der ideologisch bestimmten West-Ost-Konfrontation des Kalten Krieges nun die Frontlinie zwischen Kulturen/Religionen verläuft. Die Frage „Wer sind wir?“ muß immer beantwortet werden. Die Antwort kommt um die Abgrenzung vom Feind nicht herum. Ein Universalismus scheint ihm utopisch und realitätsfern zu sein.

Vor einer ähnlichen Situation stand Europa im 18. Jahrhundert. Die tragenden Kräfte (Kirche und feudale Dynastien) kamen ins Wanken. Die Individualisierung/Verbürgerlichung/Demokratisierung (Französische Revolutuion 1789) beanspruchte – in Frontstellung zum rationalistischen Kalkül bisheriger Politik – für sich den Begriff „Natur“. Natürliche Bindungen (Volk, Volkskultur, Volkslied, Herz, Gefühl) treten in den Vordergrund. Das Nationalgefühl entsteht und mit ihm die Nationalbewegungungen des 19. Jahrhunderts.

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 feroces soldats?
Ils viennent jusque dans vos bras
égorger vos fils, vos compagnes!
Aux armes, citoyens!
Formez vos bataillons:
Marchons, marchons,
qu'un sang impur
abreuve nos sillons!

7. Amour sacré de la patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs!
Liberté, liberté chérie.
Combats avec tes défenseurs!
Combats avec tes défenseurs!
Sous nos drapeaux, que la victorie
Accoure à tes mâles accents!
Que tes ennemis expirants
Voient ton triomphe et notre gloire!
Aux armes, citoyens, etc.

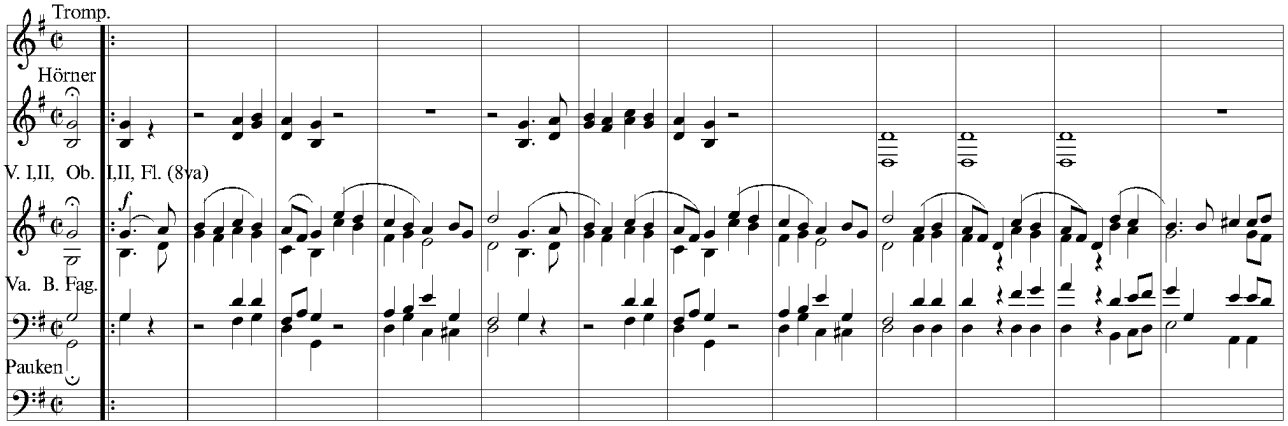
1. Kommt, Kinder des Vaterlandes,
der Tag des Ruhmes ist gekommen!
Gegen uns hat sich das blutige Banner
der Tyrannei erhoben!

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.

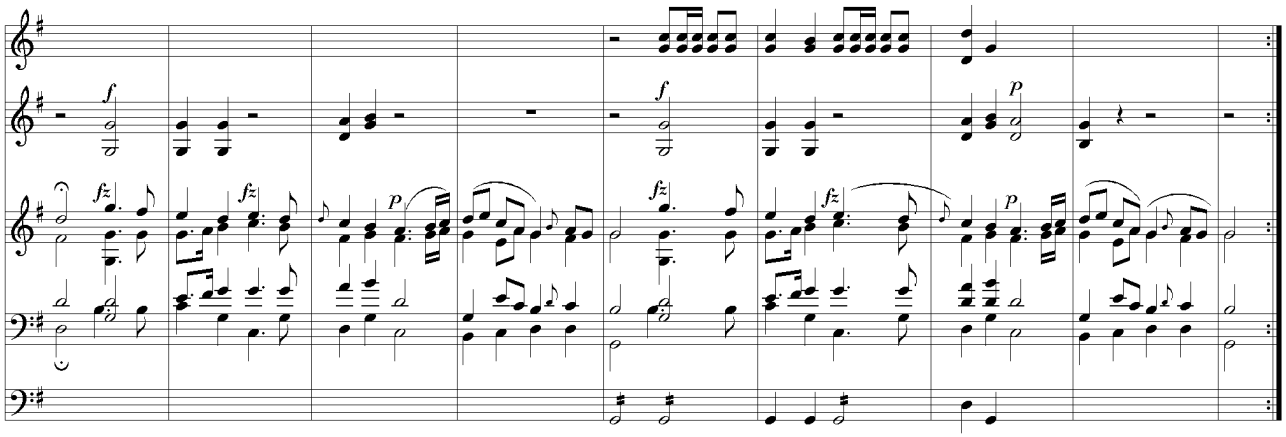
7. Heilige Liebe zum Vaterland,
führe, stärke unsere Rächerarme!
Freiheit, liebe Freiheit,
kämpfe mit deinen Verteidigern.

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

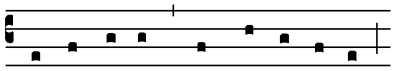


Gott erhalte Franz den Kaiser, unsern guten Kaiser Franz! Lange lebe Franz der Kaiser, in des Glückes hellstem Glanz! Immer blühen Lorbeerreiser, wo er geht zum Ehren−



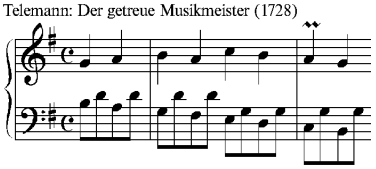
kranz! Gott! er − hal − te Franz den Kai−ser, un − sern gu − ten Kai − ser Franz! Gott! er − hal − te Franz den Kai − ser, un − sern gu − ten Kai − ser Franz!

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

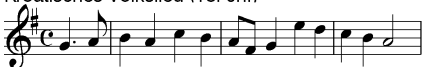


Pa−ter noster, qui es in coelis,

Telemann: Der getreue Musikmeister (1728)



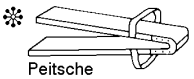
Kroatisches Volkslied (18. Jh.)



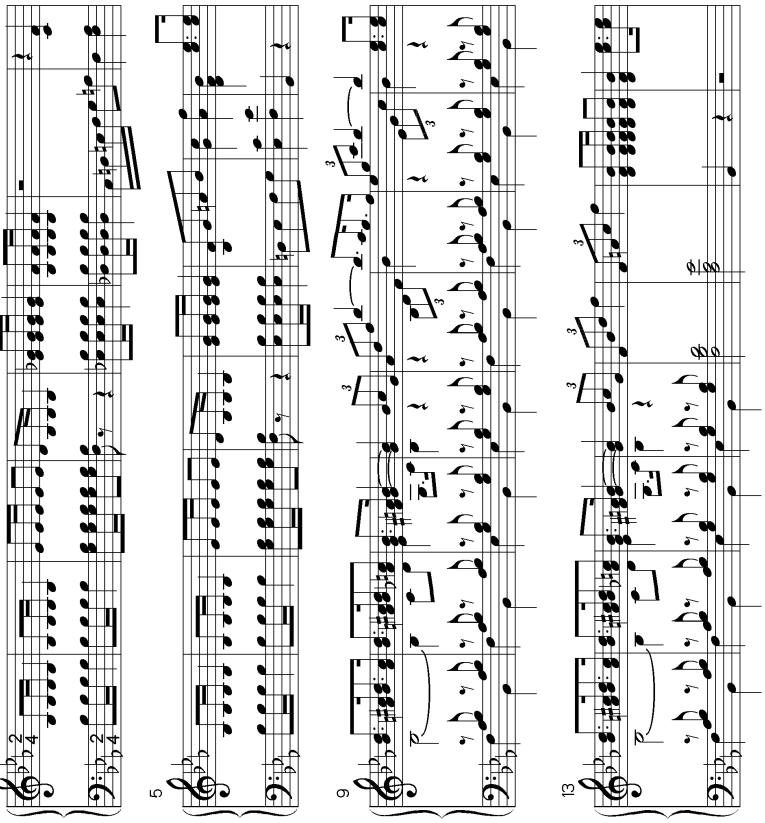
Peter Kreuder: 75 Millionen - ein Schlag

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

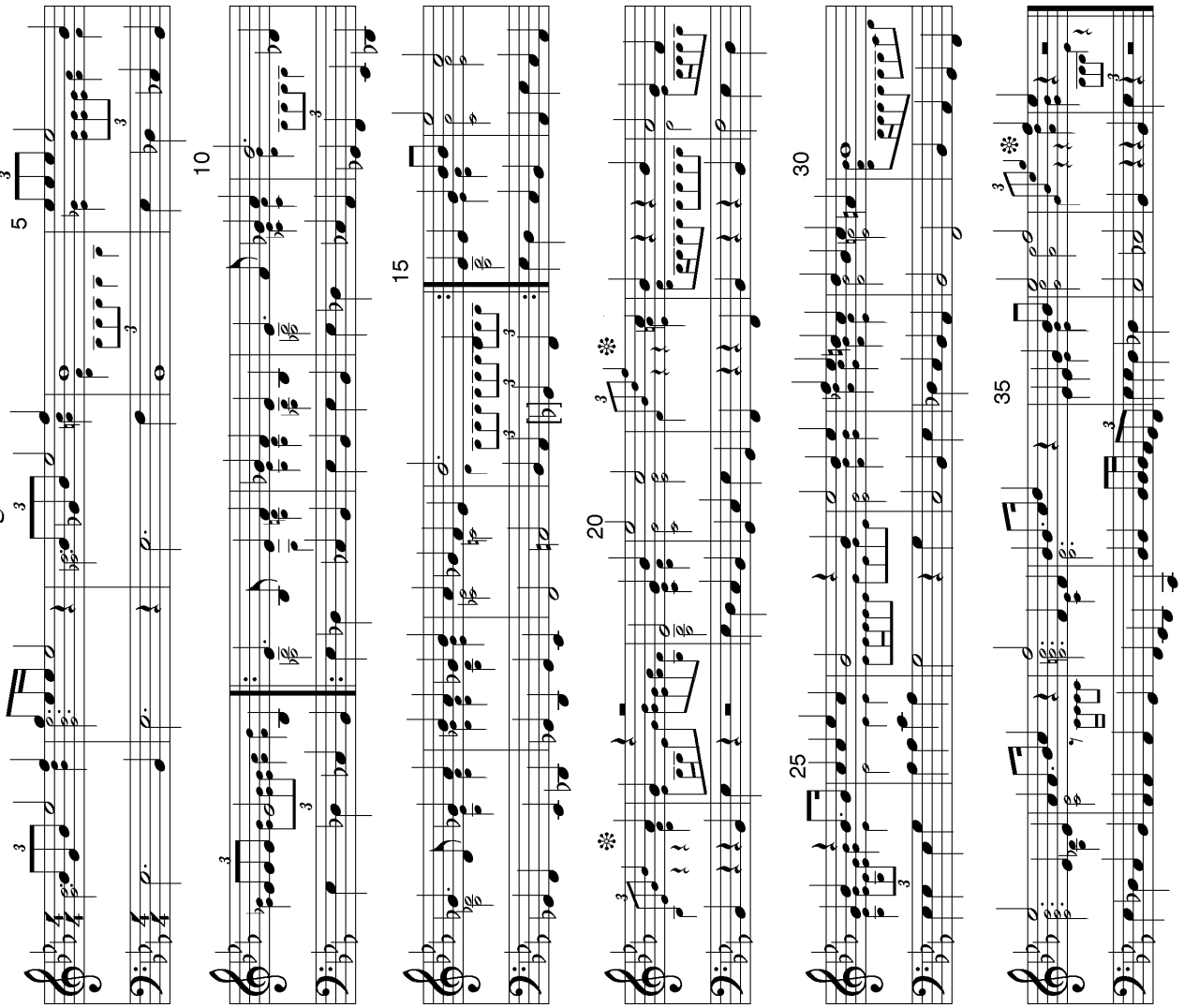
Fünfundsiebzig Millionen ...



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



Peter Kreuder: 75 Millionen - ein Schlag



Wahrscheinlich 1938 nach dem Einmarsch in Österreich in Auftrag gegeben.
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 Annexion Österreichs durch die Idee der Rasse ("Brüdervölker", "Volk - Einigkeit") . Das "ein Schlag" meint einmal die Art, Rasse, aber auch die Plötzlichkeit des "Befreiungsschlages", mit dem Hitler (der "Führer") sozusagen den gordischen Knoten nach "langem, schweren Kampf" durchtrennte. (Das wird vor allem in der Musik deutlich.) Das "mit Herz und Hand" und die Begriffe "Brüdervölker", "Einigkeit" nehmen Bezug auf die dritte Strophe des Deutschlandliedes ("brüderlich mit Herz und Hand", Einigkeit und Recht und Freiheit").
* = "Peitsche"! (Hitler trug häufig eine Peitsche bei sich!)
Verwendungszusammenhang: Rundfunk (Propaganda), Fronttheater (kein bloßes Marschierlied, vgl. anspruchsvollere Harmonik, Instrumentation u.a.)

Rede Hitlers auf dem Wiener Heldenplatz anläßlich des Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich, 14. März 1938:
„Meine deutschen Volksgenossen und –genossinnen! Was Sie empfinden, habe ich selbst in diesen 5 Tagen auf das Tiefste miterlebt. Es ist eine große geschichtliche Wende, die unserem deutschen Volk zuteil wurde. Was wir aber in diesem Augenblick erleben, erlebt mit Ihnen auch das ganze andere deutsche Volk. Nicht die zwei Millionen Menschen in dieser Stadt, sondern 75 Millionen unseres Volkes in einem Reich! Ich bin ergriffen und bewegt von dieser geschichtlichen Wende. Und wir alle leben in einem Gelöbnis: Was immer auch kommen mag, das Deutsche Reich, so wie es heute steht, wird niemand mehr zerbrechen und niemand mehr zerreißen.“
(c) Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001

---

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, allgemeine 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

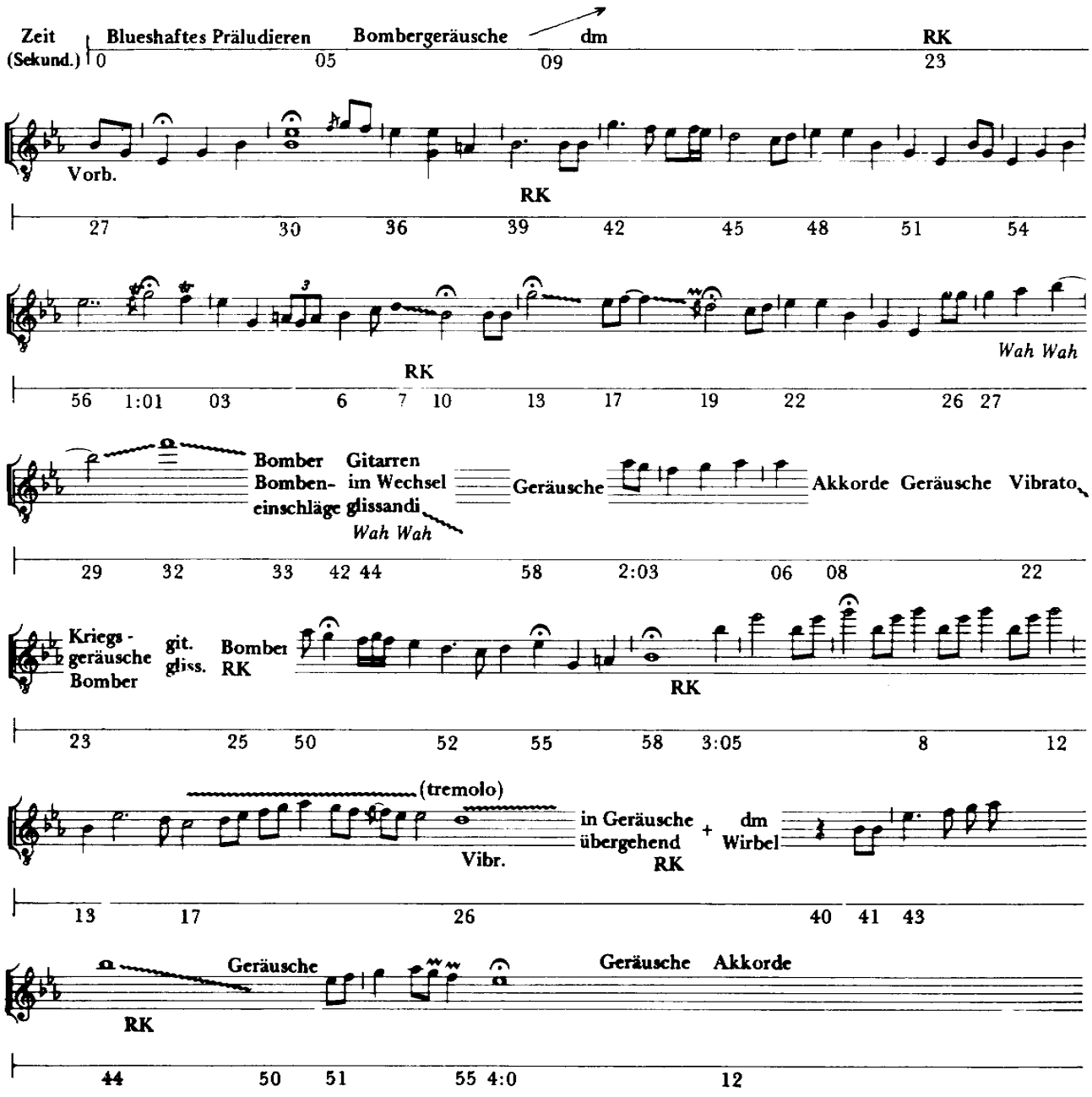
ästhetisch-künstlerische Elemente (aus der spielerisch autonomen Weiterentwicklung der elementaren Möglichkeiten. stammend)-Satztechniken (Polyphonie, Hommophonie, komplexe Formen, Gattungen, Stile usw., Entwicklung einer musikalischen "Sprache" hinsichtlich des innermusikalischen Sinns und einer über 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 = "militätisch", "Macht" u. ä.) *Wirkung. verstehender Nachvollzug der Musik differenziertes Sinn- und Gefühlserlebnis, Integration der verschiedenen Wirkmechanismen*

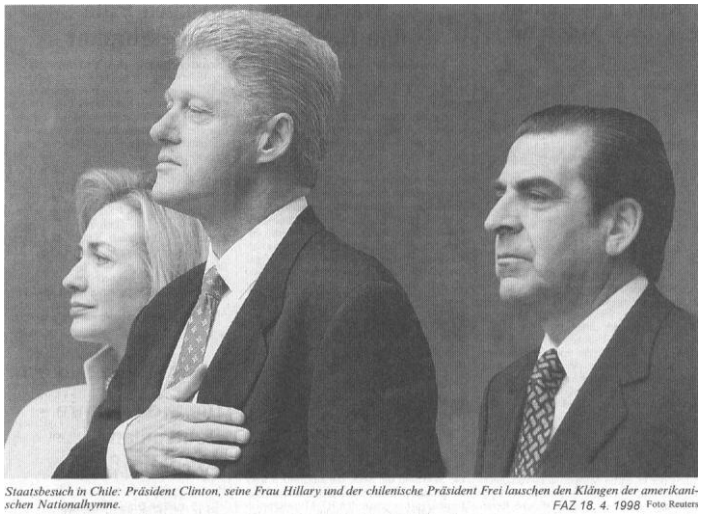
Diese Elemente wirken im allgemeinen zusammen, wenn auch das Mischungsverhältnis unterschiedlich sein kann. Der Reiz liegt z. B. oft gerade in der Spannung zwischen biogenen und logogenen Elementen (beat - off beat, gleichmäßige Begleitung - freiere Melodie).

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

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

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





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

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

Parodie: griech.: "Nebengesang", ein Lied verändert singen
Parodie im negativen Sinne: etwas durch komische Verzerrung und Verfremdung lächerlich machen, verspotten: etwas "Erhabenes" "herunterziehen" (Verletzung des "Stilhöhengesetzes") oder etwas "Niedriges" "überhöhen" (z.B. einen Werbespot in die Form von Schillers "Glocke" kleiden). *Funktionen bzw. Intentionen:* Spaß, Ulk, Persiflage; Kritik, Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten"
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). Im weitesten Sinne ist Parodie ein Grundverfahren des Musikmachen (Musik über Musik).

Mögliche Interpretation des Hendrix-Stückes:
Einstimmung der Zuhörer durch Festival- und Rockmusik-Ambiente, Hendrix-Sound etc., Vermittlung eines Wir-Gefühls, Solidarisierung mit dem Idol und seinen politischen Anschauungen
Kritik an der Hymne als Symbol der Gesellschaft und Politik durch *Diskrepanzerzeugung:*
- Kontrastierung der Hymne mit dem andersartigen Kontext (wobei die Kriegsgeräusche im Mittelteil zur Textaussage passen, nicht zum Gefühlston der Melodie) und
- Verfremdung der Hymne

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

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

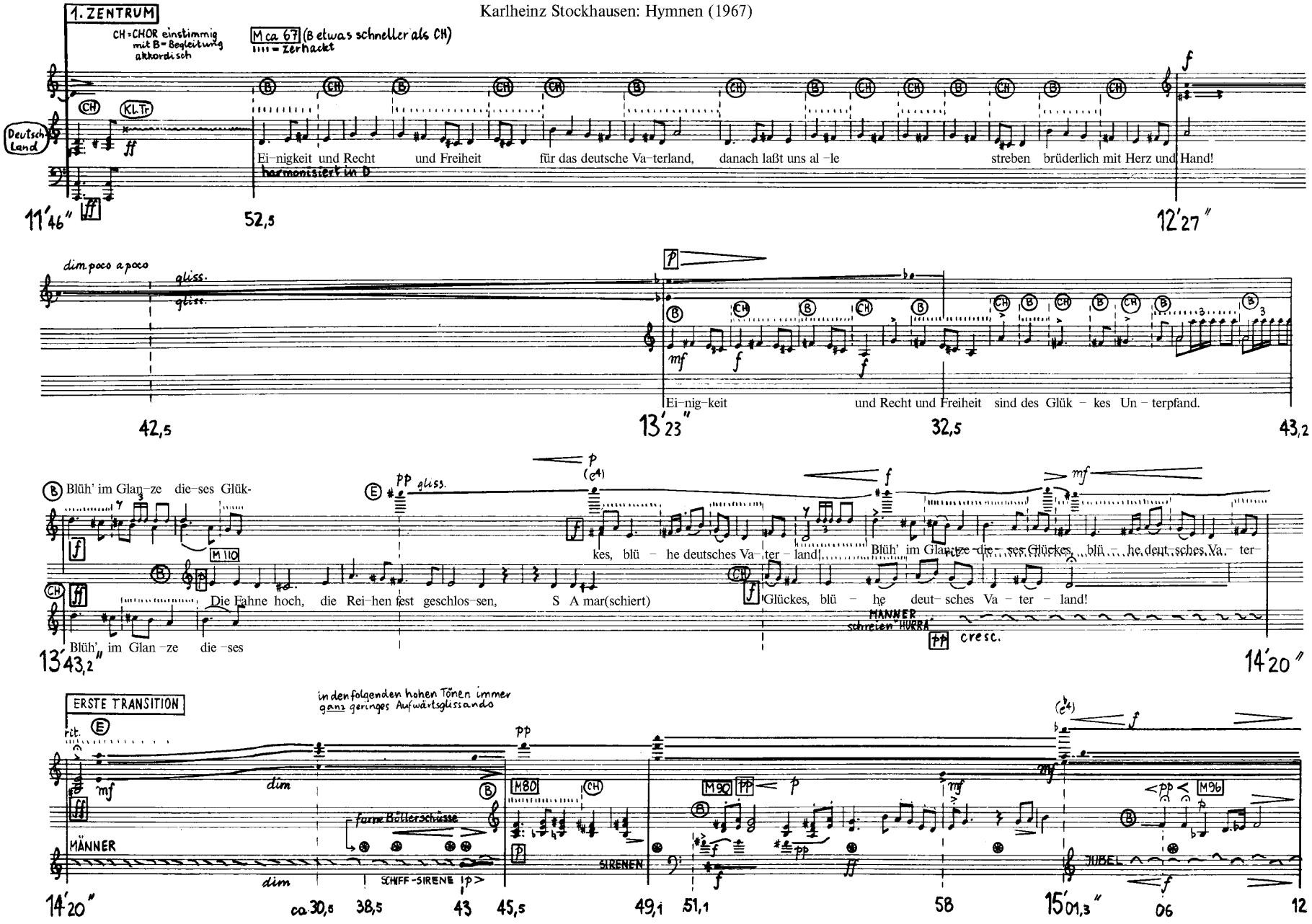
Die Kritik erfolgt in künstlerischer Form, d. h.: sie geht über eine bloße inhaltliche (ungeformte) Meinungsäußerung hinaus. Es wird versucht, ästhetisch Wirkung zu erzielen und diese in politisch-gesellschaftliches Bewußtsein zu überführen. Es entsteht damit ein ästhetisches Problem: Wie lassen sich die heterogenen Materialien und Verfahren in einen in sich stimmigen Zusammenhang bringen? Eine Möglichkeit stellt das Verfahren der Intermodulation dar (vgl. Stockhausens Äußerungen zu Collage und Intermodulation im Vorwort zu seinen "Hymnen"): Mit ihm lassen sich kontinuierlich Übergänge schaffen, z. B. zwischen dem musikalischen Element des Vibrato/Glissando, dem Sirenenglissando und dem Fluggeräusch absteigender Bomber. Der formale Ablauf selbst ist dabei wohlporportioniert: 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 partiale Karikatur, Substitution (Unterschiebung), Adjektion (Hinzufügung) oder Detraktion (Auslassung) und dient einer bestimmten Tendenz des Parodisten, zumeist der bloßen Erheiterung oder der satirischen Kritik. Im zweiten Fall ist das Vorbild entweder Objekt oder nur Medium der Satire."
Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963, S. 9. Zit. nach: Th. Verweyen/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979. S. 87

Andere Interpretation:
Interview im amerikanischen Fernsehen mit Jimi Hendrix:
Hendrix: "Ich hab sie schließlich nur gespielt. Ich bin Amerikaner, also hab ich sie gespielt. Früher in der Schule mußte ich sie singen. Es war so eine Art Ausflug in die Vergangenheit." Reporter: "Der Mann war bei der 101. 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. Das spricht für den "Kunstcharakter" des Stückes (s. o.). Hendrix wirkt relaxed und konzentriert: auch das könnte ein Argument gegen die agitatorisch-provokative Interpretation des Stückes sein.
Gitarrentechnik: Rückkopplung, Saiten ziehen (Prebending), Pedal, Hebel



Hubert Wißkirchen, Musik und Politik 2002

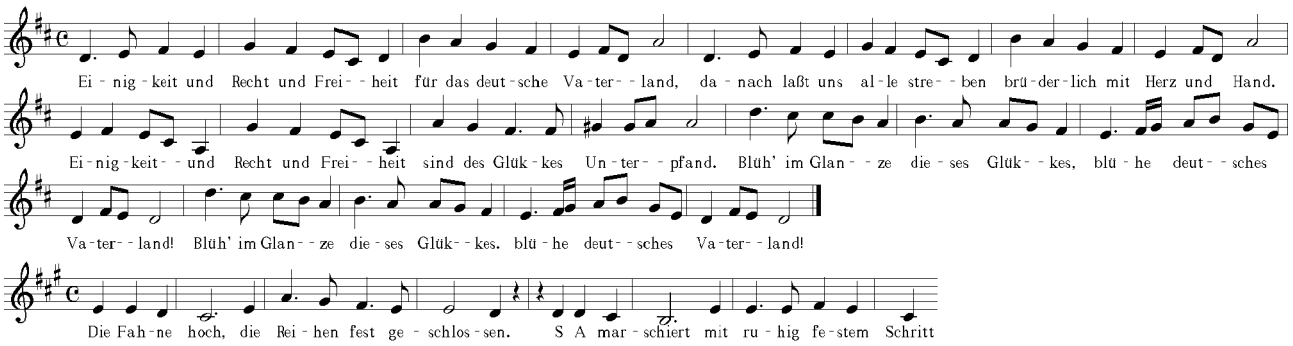
Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967), Auszug: Deutschlandlied

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

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

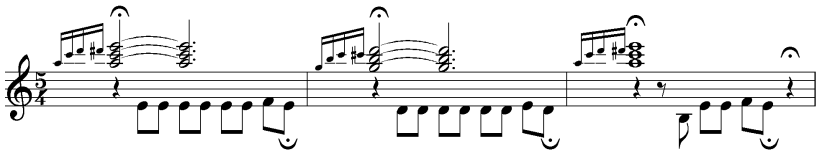
3. Intention des Komponisten
   Kritik am Mißbrauch der Nationalhymne im Dritten Reich

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



Karlheinz Stockhausen:
Nationalhymnen sind die bekannteste Musik, die man sich vorstellen kann. Jeder kennt die Hymne seines Landes. und vielleicht noch einige andere, wenigstens deren Anfänge. Integriert man bekannte Musik in eine Komposition unbekannter, neuer Musik, so kann man besonders gut hören, wie sie integriert wurde: untransformiert, mehr oder weniger transformiert, transponiert, moduliert usw. Je selbstverständlicher das WAS, umso aufmerksamer wird man für das WIE.
Natürlich sind Nationalhymnen mehr als das: sie sind >geladen< mit Zeit, mit Geschichte - mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie betonen die Subjektivität von Völkern in einer Zeit, in der Universalität allzusehr mit Uniformität verwechselt wird. Subjektivität - und Wechselwirkungen zwischen musikalischen Subjekten - muß man auch unterscheiden von individualistischer Absonderung und Trennung. Die Komposition HYMNEN ist keine Collage. Vielseitige Wechselwirkungen sind auskomponiert zwischen verschiedenen Hymnen untereinander sowie zwischen diesen Hymnen und neuen abstrakten Klangformen, für die wir keine Namen haben. Zahlreiche kompositorische Prozesse der Inter-Modulation sind in den HYMNEN angewandt worden. Zum Beispiel wird der Rhythmus einer Hymne mit der Harmonik einer anderen Hymne, das Ergebnis mit der Lautstärkekurve einer dritten Hymne, dieses Ergebnis wiederum mit der Klangfarbenkonstellation und mit dem melodischen Verlauf elektronischer Klänge moduliert, und schließlich wird diesem Ergebnis noch eine räumliche Bewegungsform aufgeprägt. Manchmal werden Teile einer Hymne roh, nahezu unmoduliert, in die Umgebung elektronischer Klangereignisse eingelassen, manchmal führen Modulationen bis an die Grenze der Unkenntlichkeit. Dazwischen gibt es viele Grade, viele Stufen der Erkennbarkeit.
Außer den Nationalhymnen wurden weitere >gefundene Objekte< verwendet: Sprachfetzen, Volksklänge, aufgenommene Gespräche, Ereignisse aus Kurzwellenempfängern, Aufnahmen von öffentlichen Veranstaltungen, Manifestationen, eine Schiffseinweihung, ein chinesischer Kaufladen, ein Staatsempfang usw.
Die großen Dimensionen in Zeit, Dynamik, Harmonik, Klangfarbe, räumlicher Bewegung, Gesamtdauer und die Unabgeschlossenheit der Komposition ergaben sich im Verlauf der Arbeit aus dem universalen Charakter des Materials und aus der Weite und Offenheit, die ich selbst in der Auseinandersetzung mit diesem Projekt - Vereinigung, Integration scheinbar beziehungsloser alter und neuer Phänomene - erfahren habe. Zusatztext für die Schallplatte "Hymnen"der DGG, August 1968

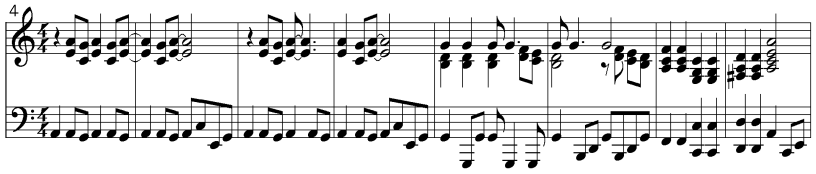
The Doors:
The Unkown Soldier (1968)



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

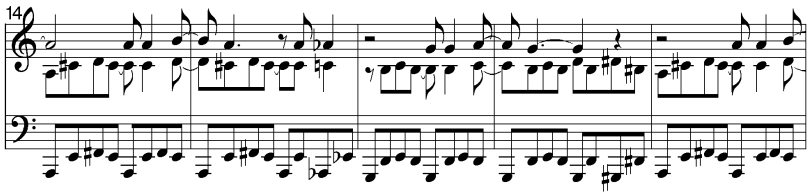
The unknown soldier

Warte, bis der Krieg vorüber ist,
und wir beide ein bißchen älter sind
Der unbekannte Soldat



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

Beim Frühstück werden die Nachrichten gelesen,
die Fernsehkinder gefüttert
Ungeboren Lebende, lebendige Tote
Die Kugel trifft den behelmten Kopf



And it's all over
for the unknown soldier
It's all over
for the unknown soldier (uh uh).

Und es ist alles vorbei
für den unbekannten Soldaten
Es ist alles vorbei
für den unbekannten Soldaten

chant over military drum
(spoken) "Company halt!" *(„Kompanie halt"*
"Present Arms"! *(„Präsentiert das Gewehr!")*
(Military Drum Roll)
(Gun Shot)

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

The unkown soldier

Heb ein Grab aus für den unbekannten Soldaten,
angeschmiegt an deine Achselhöhle
Der unbekannte Soldat

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

it's all over
the war is over.

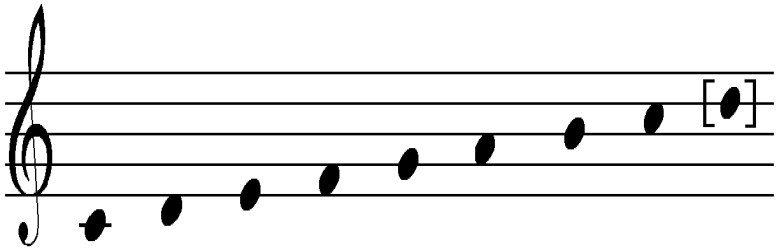
Text	**Musik**	**Bildschnitte**	**Bedeutung**
Traum von der Zeit nach dem Krieg, Bedauern über den unbekannten Soldaten	A (T. 1-3) sphärisch: Keyboard-Klänge, Dreiklang aufgelöst, hoch, Sitar-Glissando, kein Baß, schwebend, aperiodische Musik, Wechselbordun a-G, FLÄCHE, psalmodierender Gesang, 'Seufzer'-Sekund-Figur,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

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

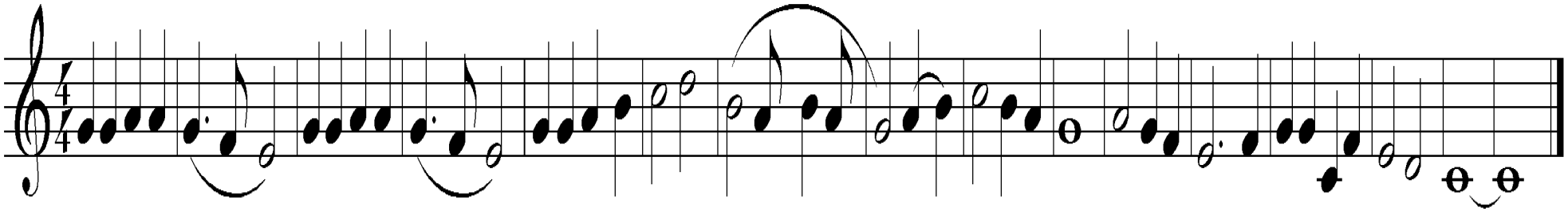
Hippie: zunächst selbstgewählte Bezeichnung junger Leute, die in Kleidungsstil, Haartracht, Lebensführung und politischer Einstellung ihre Losgelöstheit von überkommenen Verhaltensweisen dokumentieren und Befreiung von den Normen der Leistungsgesellschaft in Stadtflucht, Drogenerlebnissen und religiöser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

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

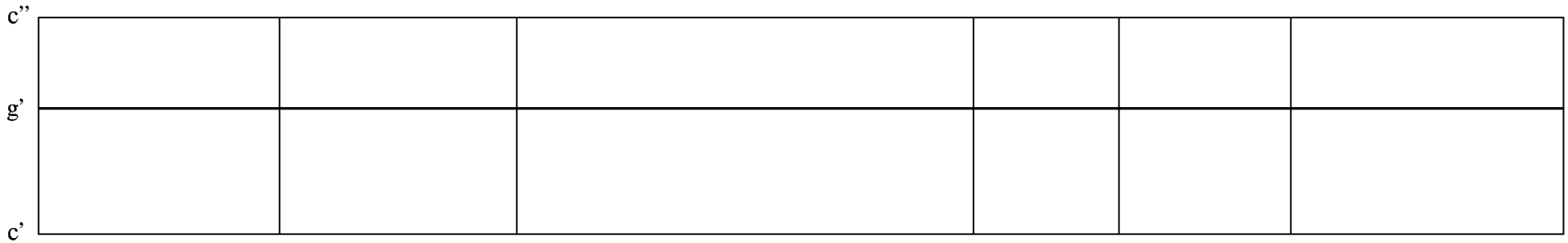
Schlagworte der Hippiebewegung:*"Flower Power"; "Make love, not war"; "turn on":* dreht euer innerstes Wesen an; *"tune in":* stellt auch auf Veränderungen ein: *"drop out":* verlaßt die alte Ordnung



c’ d’ e’ f’ g’ a’ h’ c” d”



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

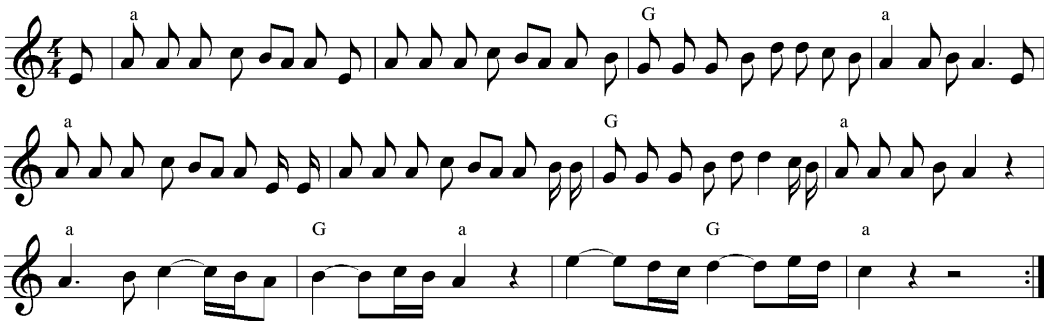


2. We’ll walk hand in hand ... some day.
3. We are not afraid . . . today.
4. Black and white together ... some day.
5 We shall live in peace ... some day.

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

Hubert Wißkirchen, Musik und Politik 2002

Uriah Heep: Lady in black (1971)



foe: Feind
need: Bedürfnis
within: im Innern
to beg: bitten
eager: begierig
to devour: verschlingen
waste: Verschwendung
to counsel: beraten
strength: Stärke
misconception: falsche Auffassung
to be assured: versichert sein
cloak: Umhang

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 devour this waste of life.

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

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

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

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

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 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?

Fragen an Ken Hensley
Wußtest Du, daß »Lady in Black« auf deutschen Schulen nicht nur im Englisch-Unterricht benutzt wird, sondern auch im Religionsunterricht?
Ich kann mir nicht vorstellen, wie »Lady in Black« im Religionsunterricht angewendet werden könnte, ich würde liebend gerne mehr darüber erfahren. Wenn der Song irgendeinem konstruktiven Zweck dient, so ist das wundervoll…
Der Text von »Lady in Black« hat für sehr viele Leute eine sehr unterschiedliche Bedeutung. Hattest Du das beabsichtigt?
Der Text von »Lady in Black« wurde angeregt von jemandem, den ich an einem winterlichen Sonntagmorgen in England eine Straße entlang gehen sah, und ist gänzlich ein Produkt meiner Phantasie, inspiriert von Gott (dem Schöpfer). Es ist interessant, daß der Text unterschiedlich interpretiert wird und ich hätte gerne Beispiele davon..
http://www.geocities.com/~uheep/ken_ger.html (29.10.01)

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 uneigennützige 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."

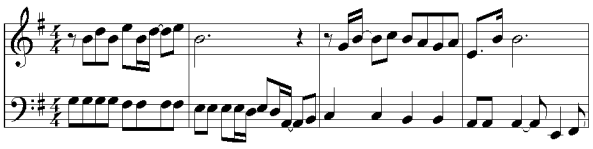
Platon:
"Vor Neuerungen in der Musik muß man sich in acht nehmen; denn dadurch kommt alles in Gefahr. Damon behauptet - und ich glaube es ihm: Nirgends wird an den Gesetzen der Musik gerüttelt, ohne daß auch die höchsten Gesetze des Staates ins Wanken geraten (...). Dort müssen also die Wächter ihr Wachhaus 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 Sønstevold/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. Sekundschritte 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 eingeschliffene, 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 Vereinzelten und Vereinsamten, 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

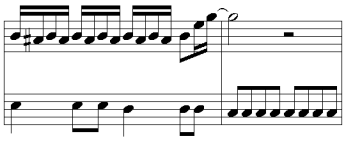
Beatles: A Day in the Life (1967)

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

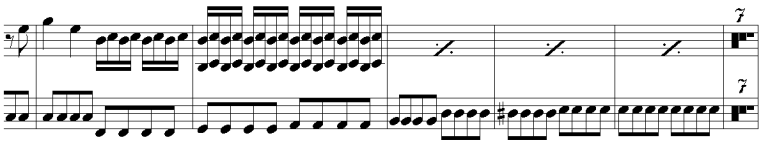
I read the news today oh boy
About a lucky man who made the grade
And though the news was rather sad
Well I just had to laugh
I saw the photograph.



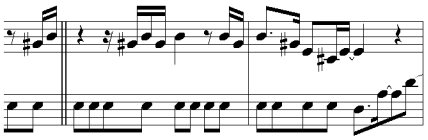
He blew his mind out in a car
He didn't notice that the lights had changed
A crowd of people stood and stared
They'd seen his face before
Nobody was really sure
If he was from the House of Lords.

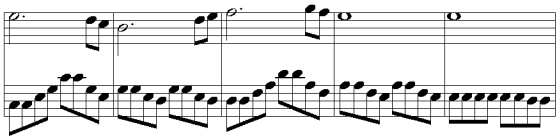


I saw a film today oh boy
The English Army had just won the war
A crowd of people turned away
But I just had to look
Having read the book.
I'd love to turn you on.

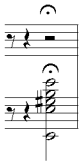


Woke up, fell out of bed,
Dragged a comb across my head
Found my way downstairs and drank a cup,
And looking up I noticed I was late.
Found my coat and grabbed my hat
Made the bus in seconds flat
Found my way upstairs and had a smoke,
Somebody spoke and I went into a dream ...



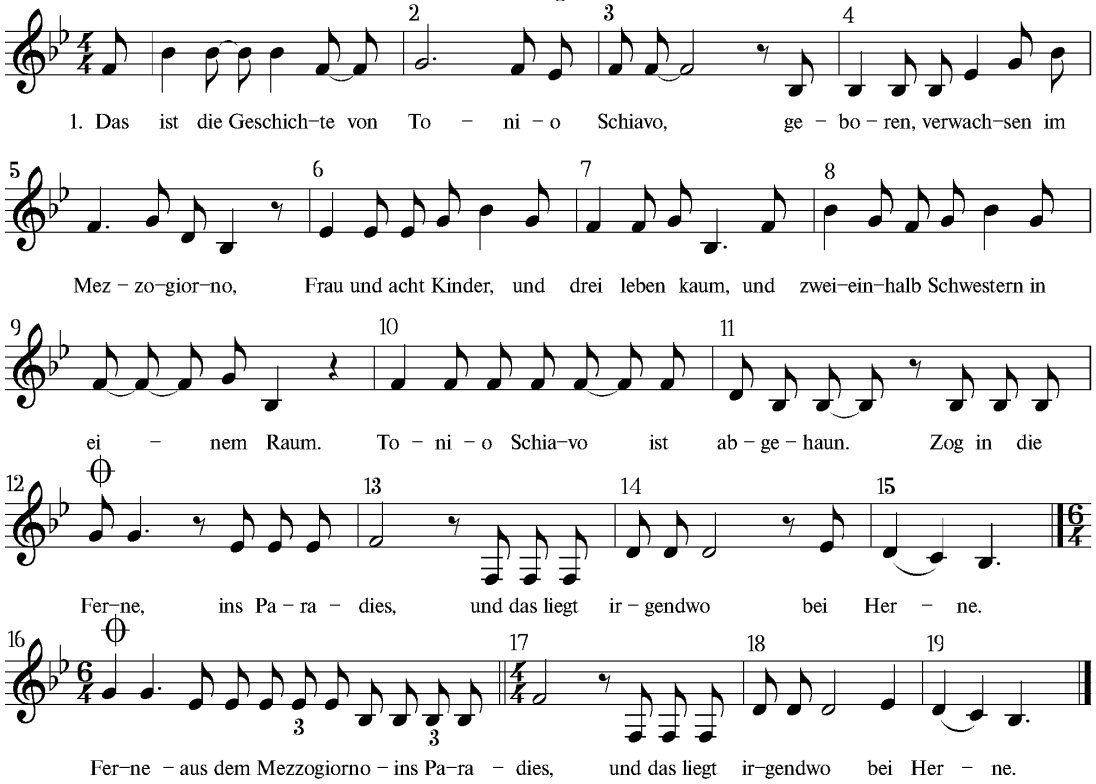


I read the news today oh boy
Four thousand holes in Blackburn, Lancashire
And though the holes were rather small
They had to count them all
Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall.
I'd love to turn you on.



Franz Josef Degenhardt: Tonio Schiavo (1966)

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



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

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

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

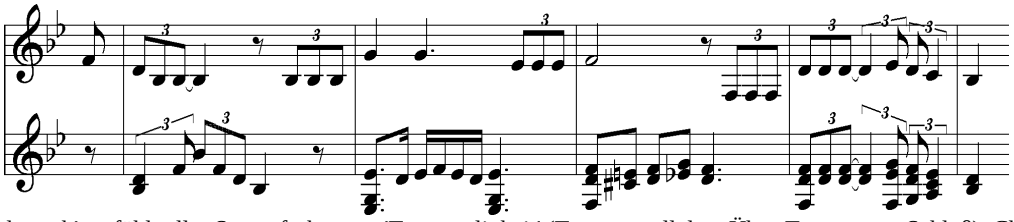
4. Tonio Schiavo. der zog sein Messer,
   das Schnappmesser war's aus dem Mezzo-giorno.
   Er hieb's in den dicken Bauch vom Polier.
   und daraus floß sehr viel Blut und viel Bier.
   Tonio Schiavo, den packten gleich vier.
   Er sah unter sich Herne,
   das Paradies,
   und das war gar nicht mehr so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

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

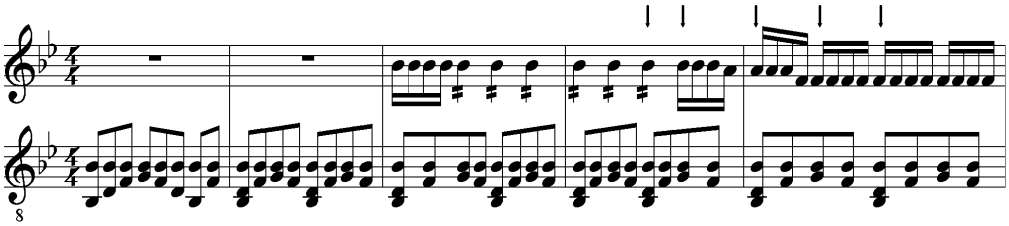
Thomas Mann, Tonio Kröger:
">Ich nenne dich Kröger, weil dein Vorname so verrückt ist, du, entschuldige, aber ich mag ihn nicht leiden. Tonio ... Das ist doch überhaupt kein Name. Übrigens kannst du ja nichts dafür, bewahre!<
>Nein, du heißt wohl hauptsächlich so, weil es so ausländisch klingt und etwas 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 in den Augen ... Nein, ich gehe nun ein bißchen nach Dänemark.< (Ausgabe Frankfurt 1973, Fischer-TB, S. 14,f. und S. 41)

Klischees:

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

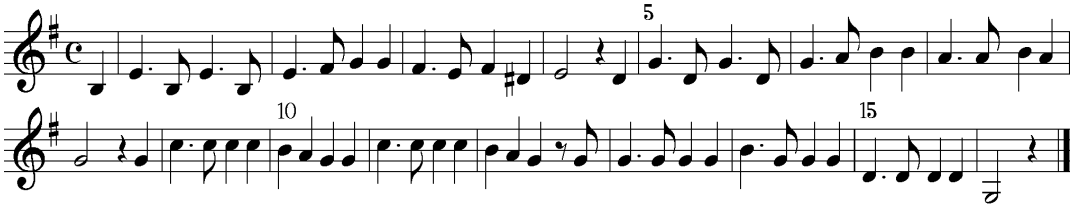


'deutsch': gefühlvoller Sextaufschwung, 'Terzenseligkeit' (Terzenparallelen, Über-Terzung am Schluß), Chromatik



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

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



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

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

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

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

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

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

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 Čevapčići,
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.

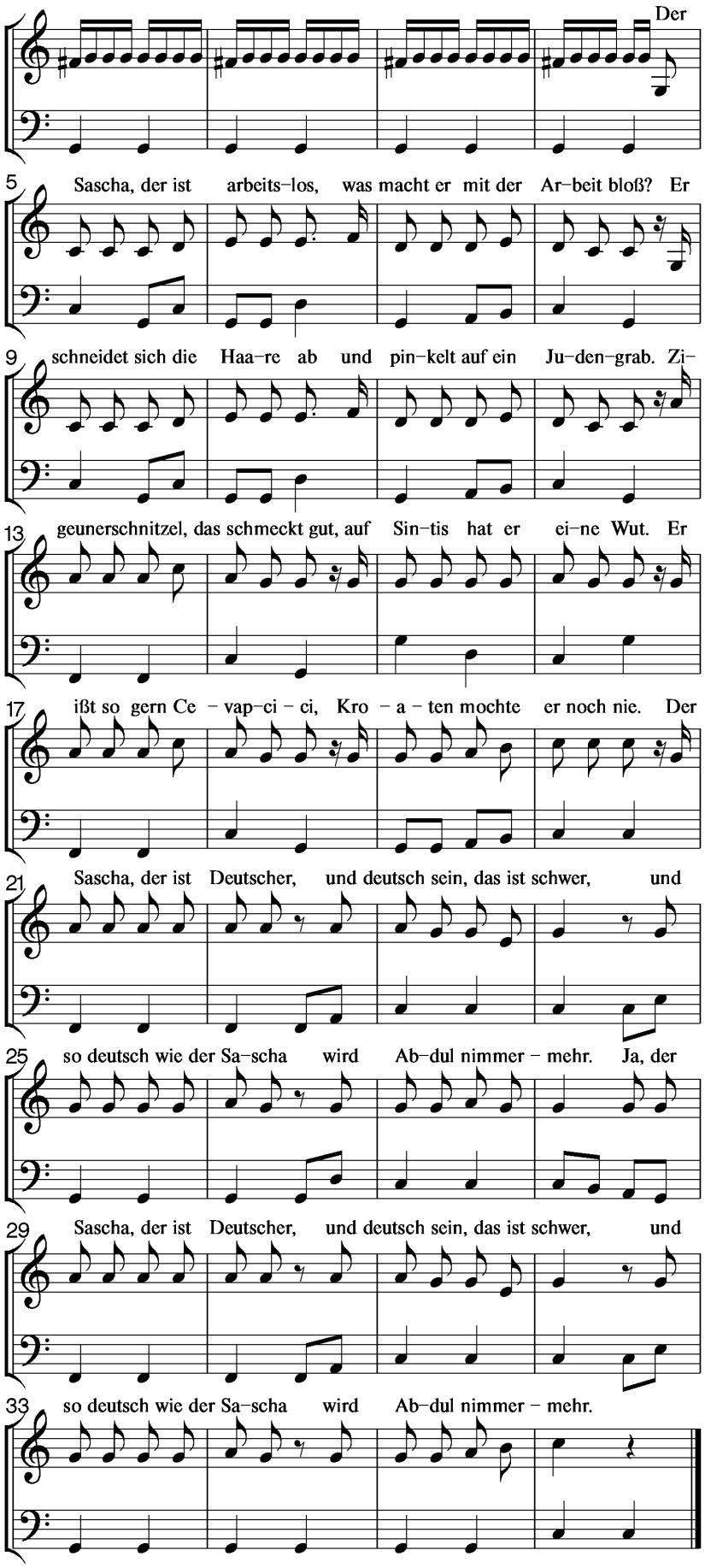
2. Er kennt sogar das Alphabet,
weiß, wo der Führerbunker steht.
Nein, dieser Mann, das ist kein Depp,
der Sascha ist ein deutscher Rep.
Er ist politisch informiert
und weiß, daß jeder Fremde stört,
und auch sein treuer Schäferhund
bellt jetzt nicht ohne Grund,

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..

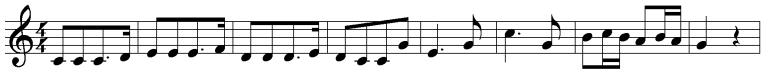
3.. .....
.....
(Und alle!)
Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein, das ist schwer,
und so deutsch wie der Sascha
ist man nicht nebenher.
Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein das ist schwer,
wer so deutsch wie der Sascha ist,
der ist sonst gar nichts mehr.

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,
Sascha hat's nicht kapiert.



Marschmelodie aus dem rheinischen Karneval:



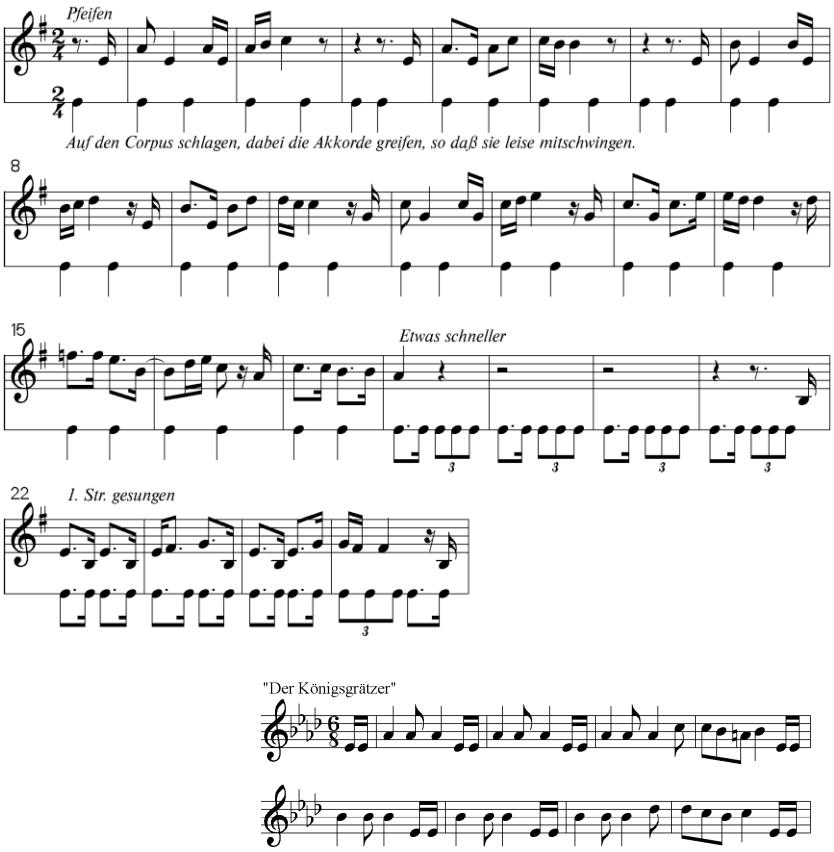
Wolf Biermann: Soldat, Soldat (1965):

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

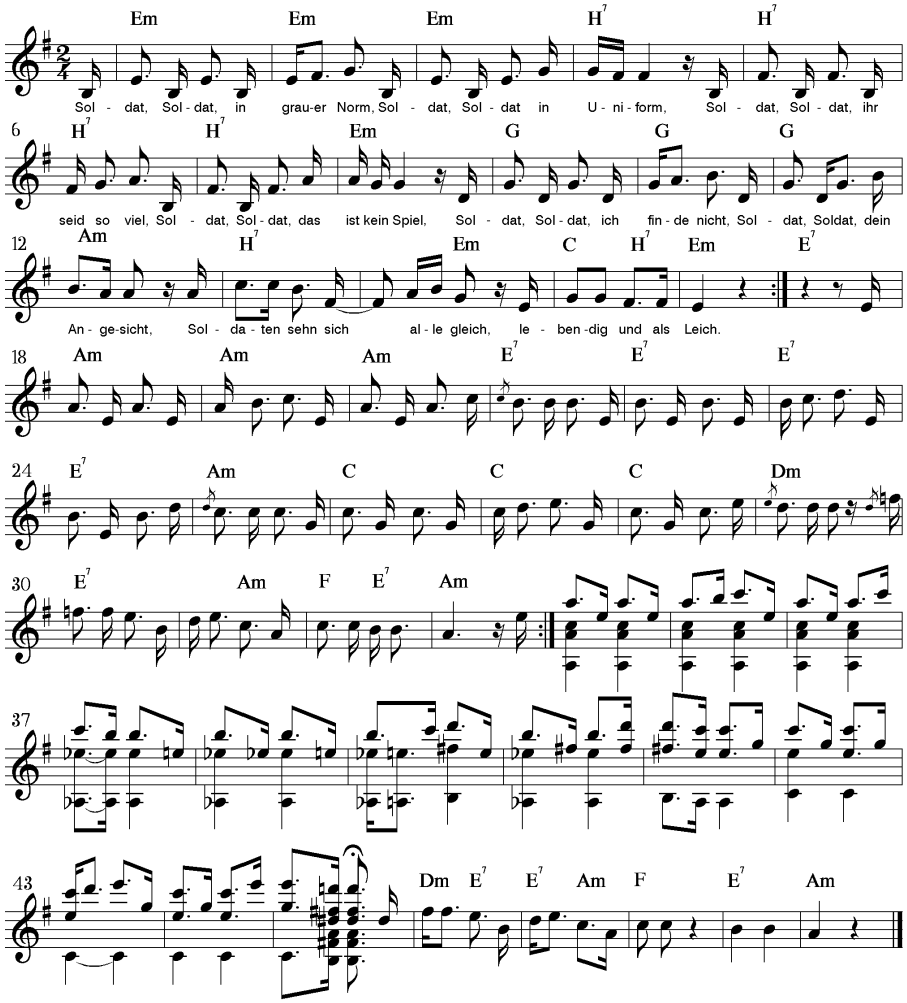
2. Soldat Soldat, wo geht das hin
   Soldat Soldat, wo ist der Sinn
   Soldat Soldat, im nächsten Krieg
   Soldat Soldat, gibt es kein Sieg
   Soldat, Soldat, die Welt ist jung
   Soldat Soldat, so jung wie du
   Die Welt hat einen tiefen Sprung
   Soldat, am Rand stehst du

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

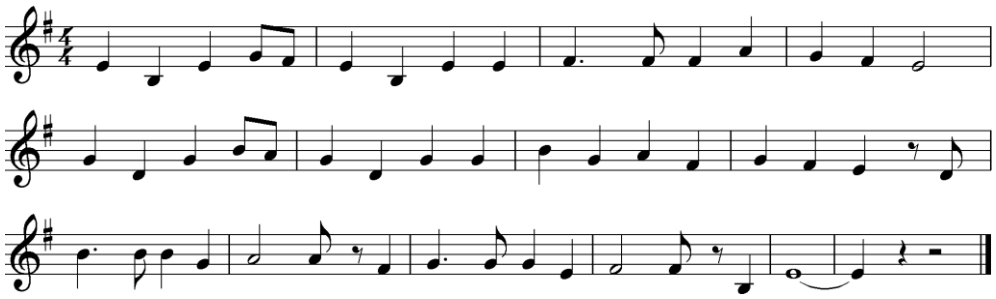


Wolf Biermann: Soldat Soldat
Aus: Mit Marx– und Engelszungen, Berlin 1977, S. 35f.



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

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



1. Wohin auch das Auge blicket,
   Moor und Heide nur ringsum.
   Vogelsang uns nicht erquicket,
   Eichen stehen kahl und krumm.
   Wir sind die Moorsoldaten
   und ziehen mit dem Spaten ins Moor.

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

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

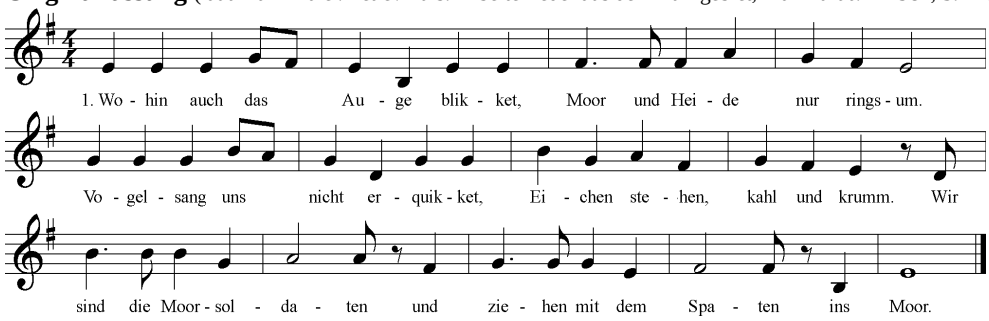
4. Heimwärts, heimwärts! Jeder sehnet
   sich nach Eltern, Weib und Kind.
   Manche Brust ein Seufzer dehnet,
   weil wir hier gefangen sind.
   Wir sind . . .

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

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

Das Lied entstand im August 1933 im KZ Börgermoor (Emsland). Dort wurde es von 16 inhaftierten Sängern des Solinger Arbeitergesangvereins zuerst gesungen. Dadurch, daß Häftlinge in andere Lager verlegt wurden, verbreitete sich das Lied sehr bald und gelangte sogar zu Emigranten ins Ausland, unter anderem zu Hanns Eisler, der das Lied 1935 in London bearbeitete (s. o.)
Die Melodie ist gekennzeichnet vom Trauergestus der 'stehenden' (kreisenden) bzw. fallenden Phrasen und dem (in der letzten Textstrophe deutlich artikulierten) trotzigen Willen zum Überleben (vgl. den ergischen Sextaufsprung zum Spitzenton h' in T. 9).

Originalfassung (laut Frank Baier/Detlev Puls: Arbeiterlieder aus dem Ruhrgebiet, Frankfurt a/M 1981, S. 170, vg l. aber folgende Seite)

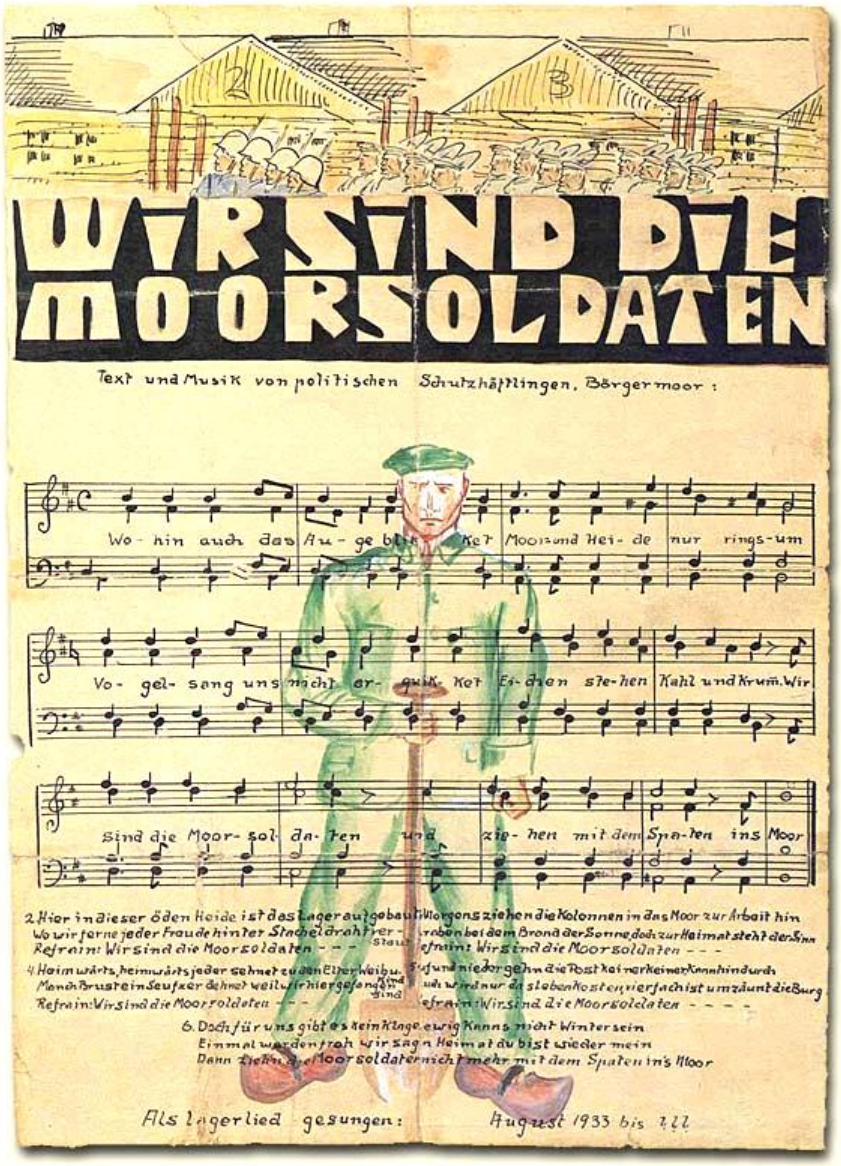


Ellen Kohlhaas (FAZ 29. 12. 01, S. 44):

... von Anfang an hatte die Musik in den Lagern eine prekäre Doppelrolle zu spielen - von der Lagerleitung verordnet als menschenverachtendes Instrument einer perfiden Strategie aus Machtdemonstration und Propaganda, zur Disziplinierung, Demütigung und Folterung der Häftlinge; andererseits von den Gefangenen selbstbestimmt als Mittel der Überlebenshilfe und des geistigen Widerstands. Diese Ambivalenz ist ein Zentrum von Facklers Denkansatz. So diente Musik bei Appellen und bei Märschen zu und von der Zwangsarbeit zur militärischen Disziplinierung, sie hatte Schreie Gefolterter zu übertönen, zum Gastod Verurteilte zu „beruhigen", sollte psychologisch raffiniert die Gefangenen verhöhnen und ihre persönliche wie kulturelle Identität zerstören. Die befohlene Musik war so in den Lagern ein Bestandteil akustischer Gewalt. Zudem wurde sie zur Täuschung der Außenwelt eingesetzt und zur Befriedung persönlicher kultureller Profilierungssucht der SS-Chargen und Funktionshäftlinge: Die Lager-„Prominenz" hielt sich eigene Musiksklaven.

Daneben schufen sich die Zusammengepferchten, durch permanenten Angstdruck, Zwangsarbeit und Mangelernährung Entkräfteten illegal oder legal eine illusionäre Flucht- und Gegenwelt zur Bewahrung ihrer menschlichen Würde und Selbstachtung. In der Extremsituation des Lagerlebens gelang es mitunter, Bruchstücke einer „Normalität" zusammenzufügen, Ängste und Hoffnungen auszudrücken, der unmenschlichen Lagerwelt kulturelle Werte entgegenzusetzen, die Solidarität der Opfer zu stärken.

Rezension von Guido Facklers „Des Lagers Stimme". Musik im KZ - Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Edition Temmen, Bremen 2000. 628 S., 31 Abb., geb., 48,- DM (24,54 €).

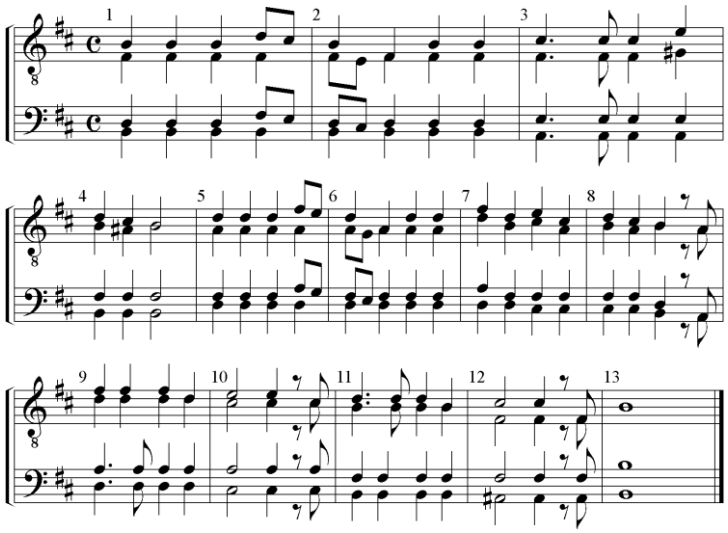


Viele der politisch aktiven Arbeiter aus dem Ruhrgebiet wurden während der Nazizeit nach Esterwegen deportiert, wo auch das Moorsoldatenlied entstand, das in der Bearbeitung von Hanns Eisler berühmt wurde. Den Text hat der Düsseldorfer Schauspieler Wolfgang Langhoff nach einem Entwurf des Bergmanns Johann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

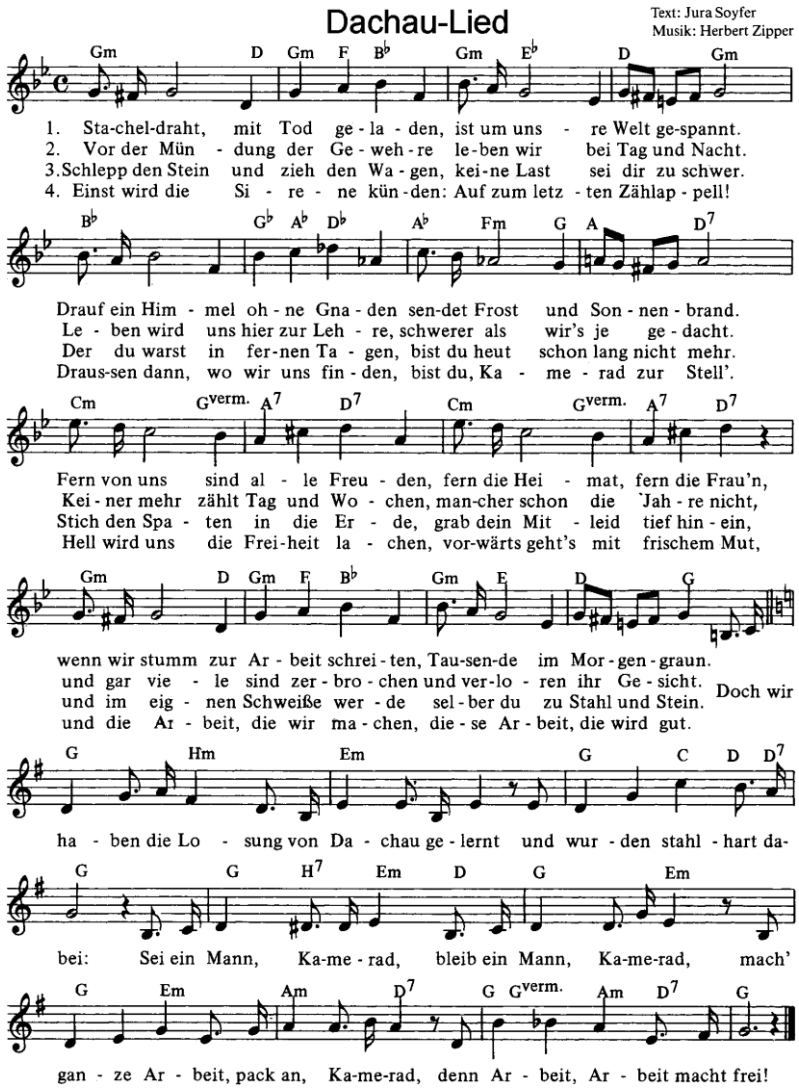
Rudi Goguel berichtet über die Uraufführung seines Liedes: >Die sechzehn Sänger, vorwiegend Mitglieder des Solinger Arbeitergesangvereins, marschierten in ihren grünen Polizeiuniformen (unsere damalige Häftlingskleidung) mit geschultertem Spaten in die Arena, ich selbst an der Spitze in blauem Trainingsanzug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

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

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



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



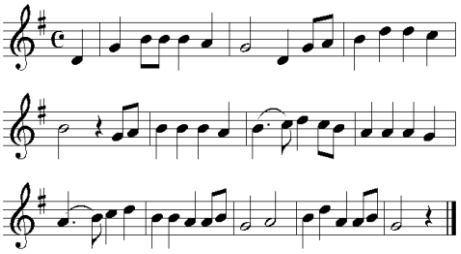
Ludwig Uhland
Der gute Kamerad (1809)

"Ich hatt einen Kameraden,
Einen bessern findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
Er ging an meiner Seite
In gleichem Schritt und Tritt.

Eine Kugel kam geflogen,
Gilt's mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerissen,
Er liegt mir vor den Füßen,
Als wär's ein Stück von mir.

Will mir die Hand noch reichen.
Derweil ich eben lad.
Kann dir die Hand nicht geben.
Bleib du im ew'gen Leben.
Mein guter Kamerad!"

Friedrich Silchers Melodie, 1827 nach einer Volksweise aus Schwaben

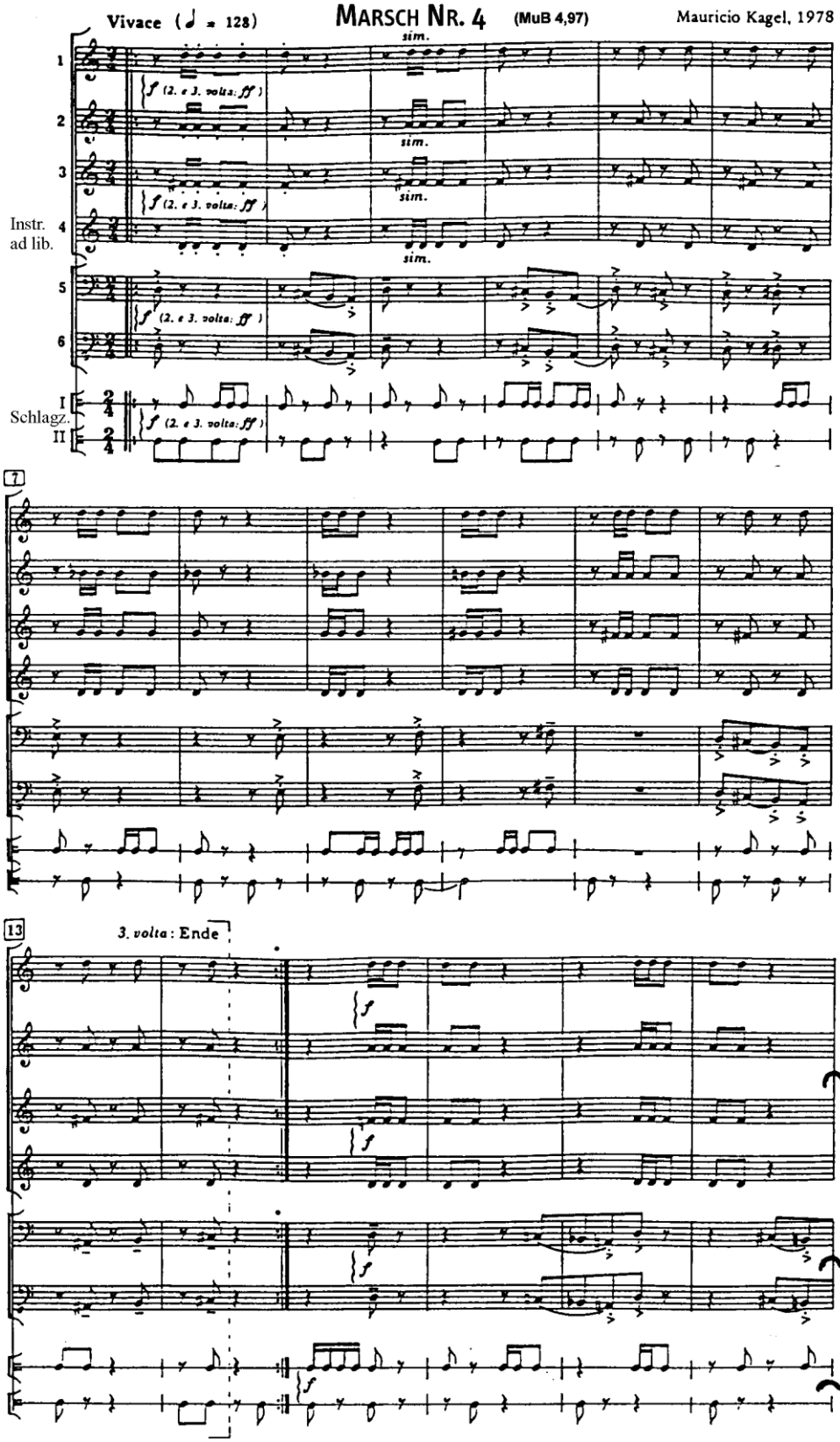


Uhlands "Ich hatt einen Kameraden" ist offensichtlich unter dem Eindruck der wenige Jahre zuvor (1806) erschienen "Wunderhorn"-Sammlung entstanden. Speziell ist es angeregt durch "Des Morgens zwischen drei'n und vieren". Es verwendet eine ähnliche dialektmäßig-schlichte Sprache und zeigt eine völlig unheroische, unkriegerische Haltung. Für seine unrühmliche Geschichte im deutschen Militarismus kann das Lied nichts. In dieser Hinsicht ist es ebenso Opfer wie die beiden "Kameraden" selbst, denen die Maschinerie des Krieges nicht einmal die einfachsten Gesten der Menschlichkeit gestattet.

Feldpostkarten von 1915

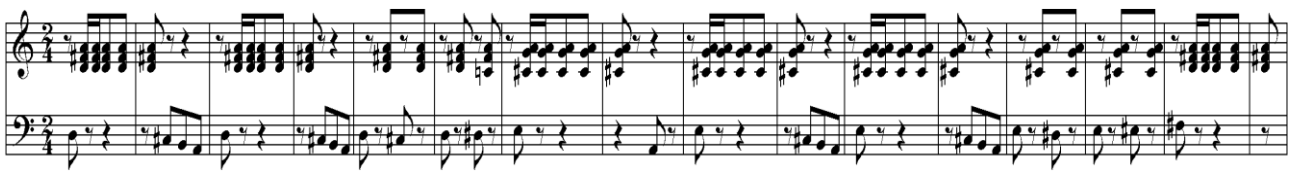
Der Tribun, **10 Märsche um den Sieg zu verfehlen** (1979)

Diese Musikstücke entstanden als Kontrapunkt zum Text des Hörspiels "Der Tribun". Es handelt sich hierbei um einen politischen Redner, welcher während der Probe zu einem öffentlichen Auftritt, sich selbst vom Tonband die Zustimmung der Zuhörer durch lauten Applaus, wie auch die Klänge einer allgegenwärtigen Militärkapelle einspielt.



Ich habe nun zu diesem Monolog Marschmusik geschrieben, obwohl ich geistig kaum in der Lage bin, solche mit Appetit zu komponieren. (Kann man Genuß an einem Genre haben, dessen auslösender Effekt nur als zweifelhaft bezeichnet werden kann?). In einem solchen Zusammenhang ist es nicht schwer zu erörtern, warum ich diese Musik mit einem so eindeutigen Titel versehen habe. Im Grunde wünsche ich mir keine Marschmusik, die dazu dienen könnte, einen Sieg zu erringen. Seit der Genfer Konvention ist es Musikern und Krankenhelfern in Uniform nicht gestattet Waffen zu tragen. Daß die akustischen Werkzeuge unserer Zunft hier waffenähnliche Aufputschmittel sind, wird geflissentlich, weil die Wirkung ungefährlich erscheint, verschwiegen. Das Gegenteil ist der Fall: Musik kann sich in den Köpfen jener wirkungsvoll einnisten, die Sprengköpfe zu verwalten haben. Der Ausgang ist jedenfalls allseits bekannt.

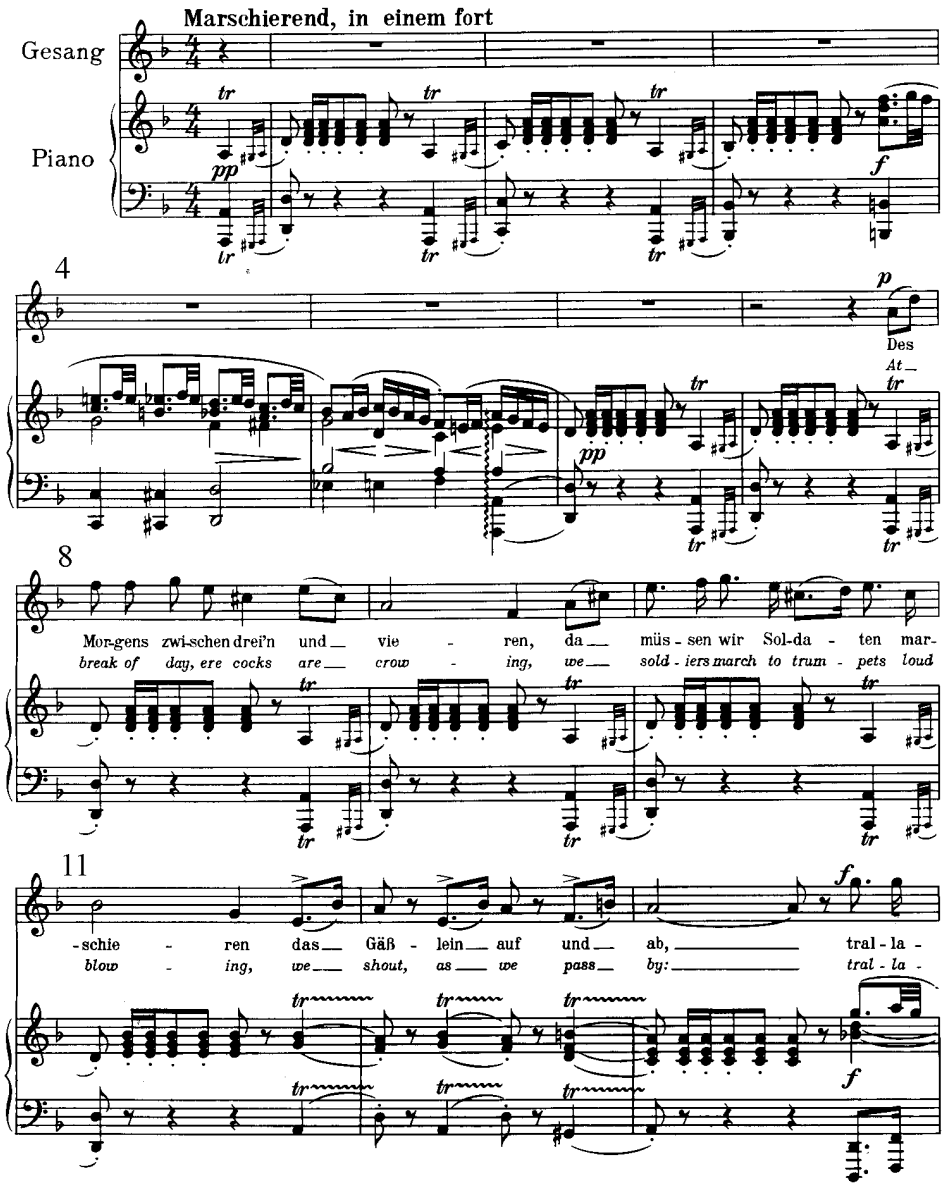
Mauricio Kagel (CD „Mauricio Kagel“ Aulos 3-1392-2 (1985)

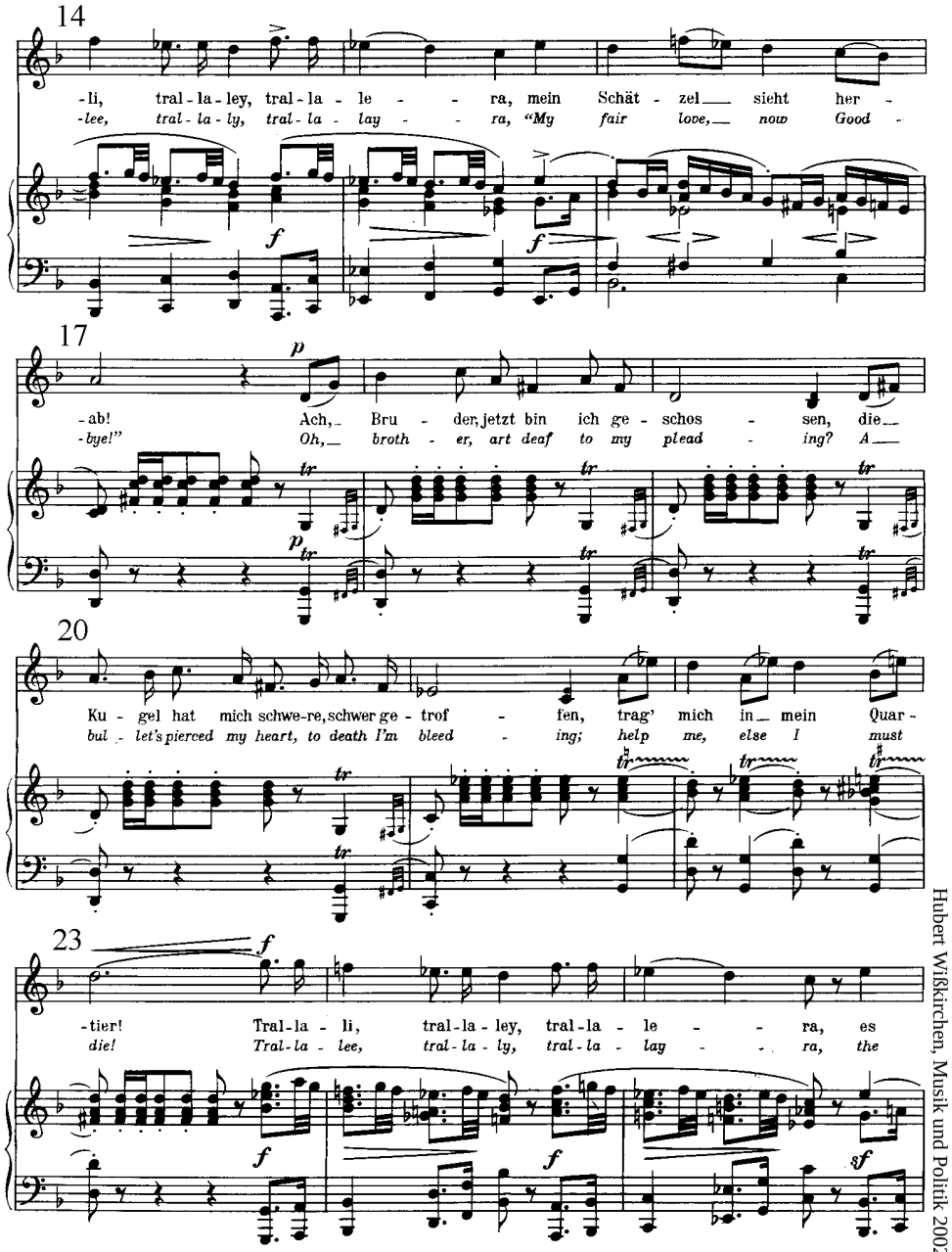


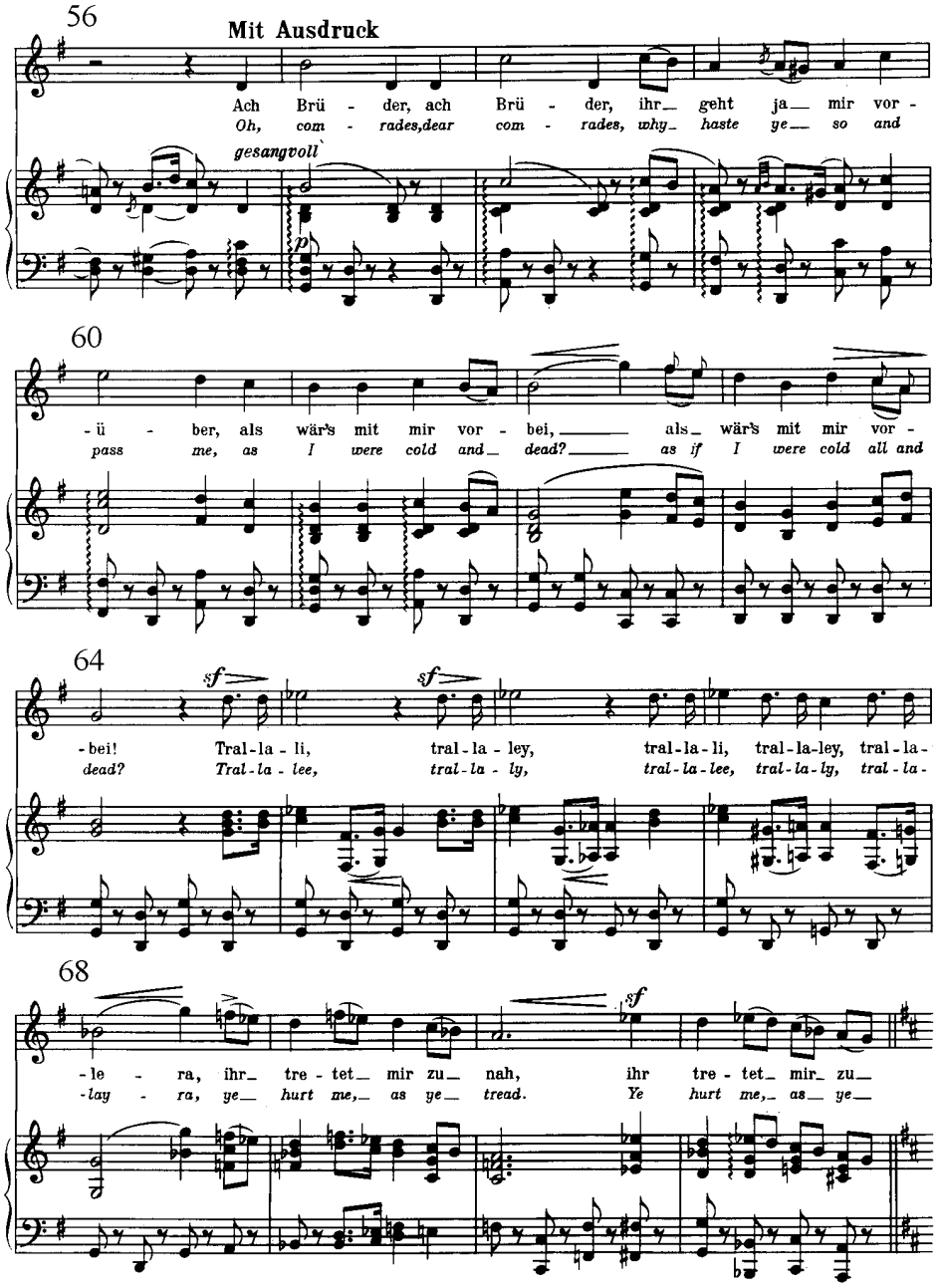
Des Knaben Wunderhorn, 1805: **Rewelge**	**Gustav Mahler.:** **Revelge**
Des Morgens zwischen drein und vieren Da müssen wir Soldaten marschieren Das Gäßlein auf und ab; Tralali, Tralalei, Tralala, Mein Schätzel sieht herab.	Des Morgens zwischen drei'n und vieren, Da müssen wir Soldaten marschieren Das Gäßlein auf und ab, Trallali, trallaley, trallalera, Mein Schätzel sieht herab!
"Ach Bruder, jetzt bin ich geschossen, Die Kugel hat mich schwer getroffen, Trag mich in mein Quartier, Tralali,Tralalei,Tralala, Es ist nicht weit von hier."	"Ach, Bruder, jetzt bin ich geschossen, Die Kugel hat mich schwere, schwer getroffen, Trag' mich in mein Quartier, Trallali, trallaley, trallalera, Es ist nicht weit von hier!"
"Ach Bruder, ich kann dich nicht tragen, Die Feinde haben uns geschlagen, Helf dir der liebe Gott; Tralali, Tralalei, Tralala, Ich muß marschieren in Tod."	"Ach, Bruder, ach Bruder, ich kann dich nicht tragen, Die Feinde haben uns geschlagen! Helf dir der liebe Gott, helf dir der liebe Gott! Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Ich muß, ich muß marschieren bis in Tod!"
"Ach Brüder, ihr geht ja vorüber, Als wär es mit mir schon vorüber, Ihr Lumpenfeind seid da; Tralali, Tralalei, Tralala, Ihr tretet mir zu nah.	"Ach, Brüder, ach Brüder, ihr geht ja mir vorüber, Als wärs mit mir vorbei, Als wär's mit mir vorbei! Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Ihr tretet mir zu nah, ihr tretet mir zu nah!
Ich muß wohl meine Trommel rühren, Sonst werde ich mich ganz verlieren; Die Brüder dick gesät, Tralali, Tralalei, Tralala, Sie liegen wie gemäht."	Ich muß wohl meine Trommel rühren, Ich muß meine Trommel wohl rühren, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, Sonst werd' ich mich verlieren, Trallali, trallaley, trallala! Die Brüder, dick gesät, die Brüder, dick gesät, Sie liegen wie gemäht."
Er schlägt die Trommel auf und nieder, Er wecket seine stillen Brüder, Sie schlagen ihren Feind, Tralali, Tralalei, Tralala, Ein Schrecken schlägt den Feind.	Er schlägt die Trommel auf und nieder, Er wecket seine stillen Brüder, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, Sie schlagen und sie schlagen ihren Feind, Feind, Feind, Trallali, trallaley, trallalerallala, Ein Schrecken schlägt den Feind,
Er schlägt die Trommel auf und nieder, Sie sind vorm Nachtquartier schon wieder, Ins Gäßlein hell hinaus, Tralali, Tralalei, Tralala, Sie ziehn vor Schätzels Haus.	Ein Schrecken schlägt den Feind! Er schlägt die Trommel auf und nieder, Da sind sie vor dem Nachtquartier schon wieder, Trarallali, trallaley, trallali, trallaley! Ins Gäßlein hell hinaus, hell hinaus, Sie zieh'n vor Schätzleins Haus, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera,
Da stehen morgens die Gebeine In Reih und Glied wie Leichensteine Die Trommel steht voran, Tralali, Tralalei, Tralala, Daß sie ihn sehen kann.	Sie ziehen vor Schätzeleins Haus, trallali! Des Morgens stehen da die Gebeine In Reih'und Glied, sie steh'n wie Leichensteine In Reih, in Reih' und Glied. Die Trommel steht voran, die Trommel steht voran, Daß sie ihn sehen kann, Trallali, trallaley, trallali, trallaley, trallalera, Daß sie ihn sehen kann!

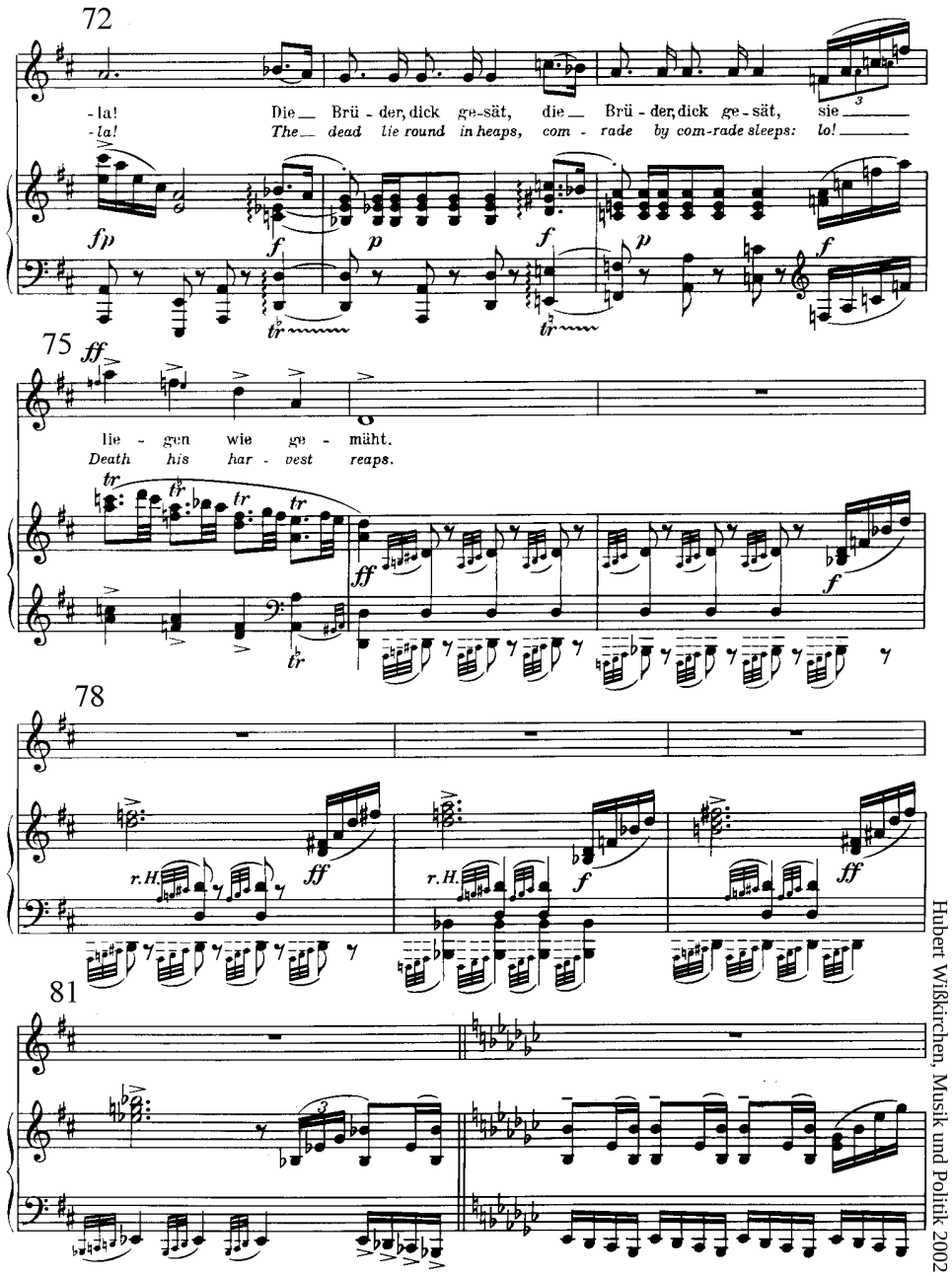
Eckart Kleßmann: Der Toten Marsch
Als dieses Lied aus dem ersten Band von "Des Knaben Wunderhorn" im Dezember 1805 veröffentlicht wurde, hatte Napoleon gerade die Schlacht von Austerlitz gewonnen, die einigen tausend französischen, österreichischen und russischen Soldaten das Leben kostete. In den Armeen jener Zeit war es die Aufgabe der Tambours, Signale zu trommeln: von der "Rewelge" (vom französischen réveiller = wecken) über das Marschtempo bis zum Angriff in der Schlacht, wo die hundertfach getrommelte rhythmische Monotonie die Soldaten, die in den Tod marschieren mußten, geradezu narkotisierte.
Dieses Lied, das Bettine Brentano aufgezeichnet hatte und das ihr Bruder Clemens überarbeitete und erweiterte, rühmte Goethe als "unschätzbar für den, dessen Phantasie folgen kann". Es waltet in dem Soldatengesang statt heroischer Gefühle das schreckliche Gesetz des dreimaligen "muß". Und dieses Muß ist nicht nur der militärische Auftrag der noch Lebenden; am Ende gilt das Muß auch den Toten, die als Wiedergänger erscheinen. Aber sie sind nicht nur dem Feind "ein Schrecken", sie sind es auch der Liebsten. Sie verlassen als Lebende die Stadt, auf dem Weg zur Schlacht sieht ihnen "mein Schätzel" vom Fenster zu. Und als Getötete beziehen sie ihr "Nachtquartier schon wieder" und präsentieren sich am anderen Morgen dem Schätzel als Skelette, auch da noch "in Reih und Glied wie Leichensteine", und der Liebste ist dem Schätzel unter allen Knochen nur noch kenntlich an seiner Trommel. Der junge Heine hat sich im "Buch Le Grand" über diese Gespensterparade "mit innerem Grauen" entsetzt, aber sich gleichwohl der Faszination, wie sie ihm der Tambour Le Grand vermittelte, nicht entziehen können. Der zurückgelassene Sterbende begegnet uns auch in seiner Ballade von den beiden Grenadieren. Auch Uhland erinnert sich im Lied vom guten Kameraden an das Motiv des "Ach Bruder, ich kann dich nicht tragen". Und Joseph Christian von Zedlitz machte aus dem Thema die biedermeierlich verharmlosende Ballade von der "Nächtlichen Heerschau".
Nein, heroisch ist hier nichts, eher phantastisch. Denn den geschlagenen Soldaten helfen, von der Trommel des tödlich verwundeten Tambours wiederbelebt, die gefallenen Kameraden, "seine stillen Brüder", die durch das Entsetzen, das sie verbreiten, den Feind zurückweichen lassen, da der über solche Alliierten offenbar nicht verfügt. Und das unausgesetzte Trommeln des Sterbenden führt die toten Soldaten schließlich zu ihrem Ausgangspunkt zurück, in eine Stadt, die wie ausgestorben wirkt. Was in dieser marche macabre befremdet, ist das so mechanische wie unfrohe "Tralali, Tralalei, Tralala", dessen fatale Juchzer Gustav Mahlers geniale Vertonung in trübe, klagende Ausrufe verwandelt, wie denn überhaupt seine Musik dem Text eine Ausdeutung gibt, deren Schaurigkeit die bieder-gefällige Originalmelodie weit hinter sich läßt.
Heute wird nicht mehr unter einpeitschenden Trommelschlägen in den Krieg marschiert, aber die Mechanik des Tötens und Sterbens ist so unverändert geblieben wie die ideologische Verklärung, die sich als moralisches Recht versteht. Die "Rewelge" ist keine literarhistorische Antiquität, sie erscheint nur so dem ersten Blick. Tatsächlich ist dieses Lied lebendig wie die Skelette in ihren uniformen Lumpen. Nur die Accessoires haben sich geändert. In allen Kriegen, damals wie heute, geht eine imaginäre Trommel voran, erst ideologisch und dann militärisch, und am Ende bleibt dann der schöne gepflegte Soldatenfriedhof, auf dem die Leichensteine in Reih und Glied wie die Gebeine ausgerichtet sind. FAZ vom 19. 2. 1994

Gustav Mahler: Revelge


Marschierend, in einem fort
Gesang
Piano
Des
At
Mor-gens zwi-schen drei'n und vie - ren, da müs - sen wir Sol-da - ten mar-
break of day, ere cocks are crow - ing, we sold - iers march to trum - pets loud
-schie - ren das Gäß - lein auf und ab, tral - la -
blow - ing, we shout, as we pass by: tral - la -


-li, tral - la - ley, tral - la - le - - ra, mein Schät - zel sieht her -
-lee, tral - la - ly, tral - la - lay - - ra, "My fair love, now Good -
-ab! Ach, Bru - der, jetzt bin ich ge - schos - sen, die
-bye!" Oh, broth - er, art deaf to my plead - ing? A
Ku - gel hat mich schwe-re, schwer ge - trof - fen, trag' mich in mein Quar -
bul - let's pierced my heart, to death I'm bleed - ing; help me, else I must
-tier! Tral - la - li, tral - la - ley, tral - la - le - - ra, es
die! Tral - la - lee, tral - la - ly, tral - la - lay - - ra, the



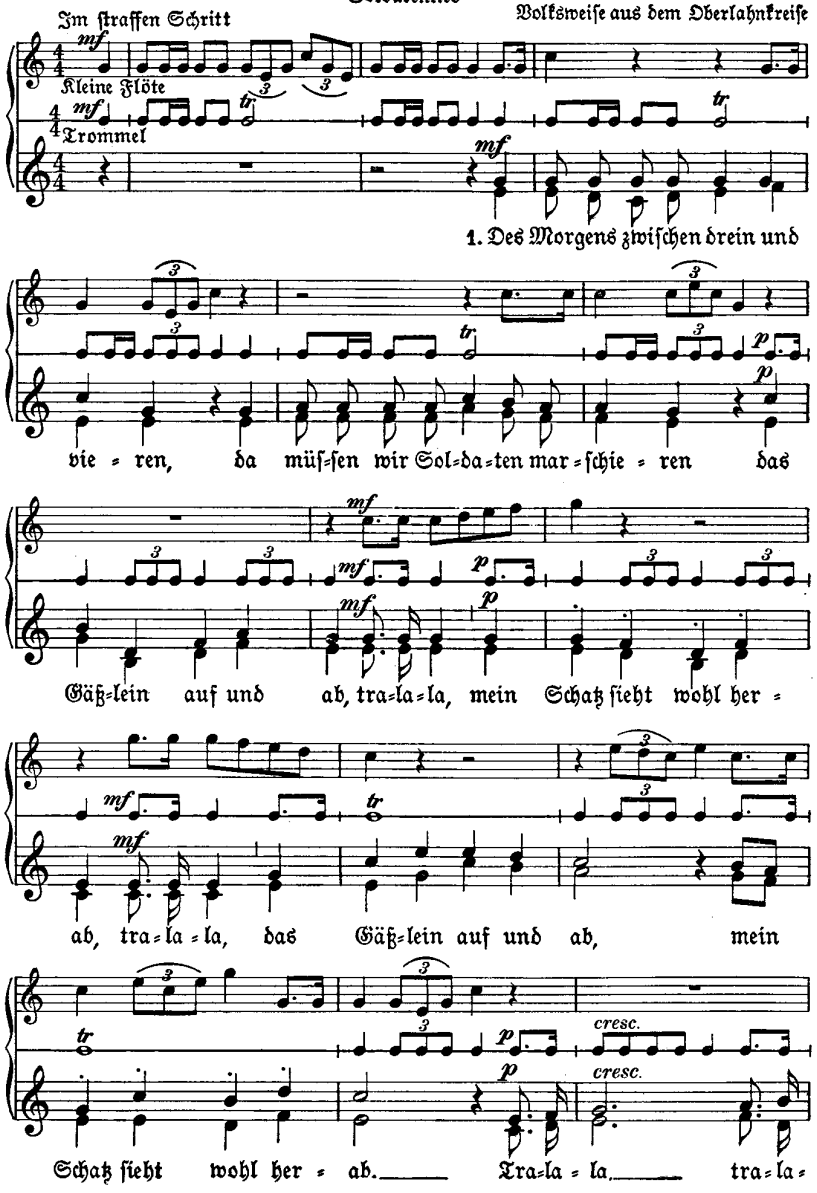


Hubert Wißkirchen, Musik und Politik 2002

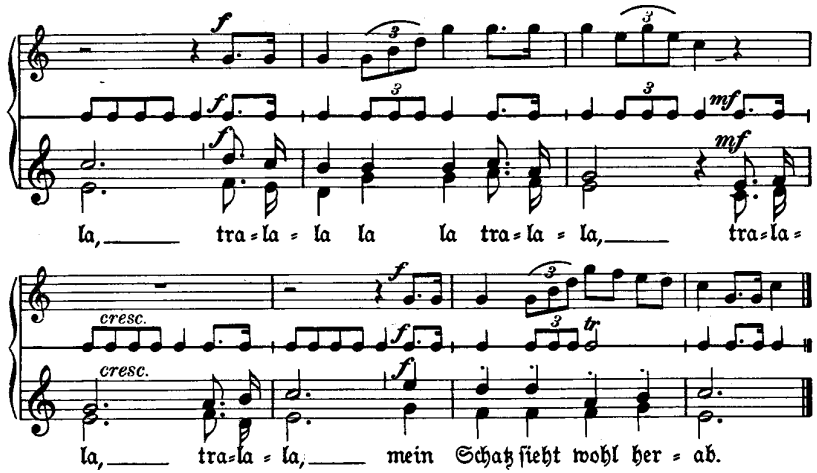
Die Wecktrommel

Soldatenlied

Im straffen Schritt — Volksweise aus dem Oberlahnkreise



Heinrichs, Pfusch, Martens, Münnich:
Frisch gesungen!
Singbuch A
für die unteren und mittleren Klassen der höheren Knabenschulen, für Knaben-Mittelschulen und verwandte Lehranstalten
Hannover 1939 S. 146/147



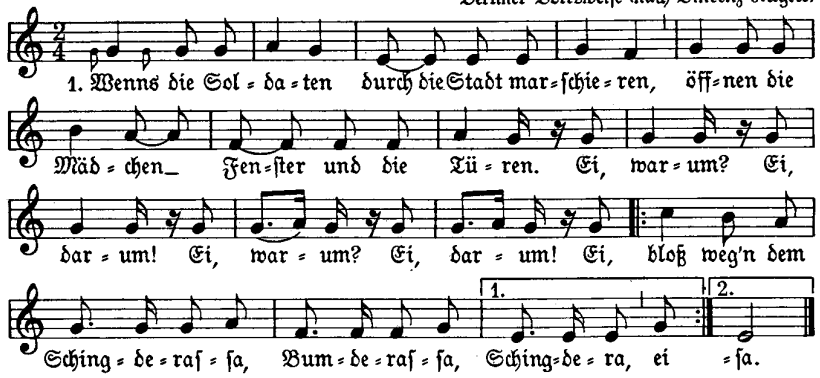
2. Mit Sack und Pack marschiern wir Leute ins Feld, in die Welt, in die Weite. |: Frisch vorwärts, Mann für Mann, der Tambour zieht voran. :| Tralala...

3. Und lustig ziehen die Soldaten, mein Schätzel hat es längst ja erraten, |: wann wieder ich marschier vom Feld in das Quartier. :| Tralala...

Wenns die Soldaten

Alexander Cosmar 1839

Berliner Volksweise (nach Vincenz Kugler)



2. Eine Flasche Rotwein und ein Stückchen Braten schenkens die Mädchen ihren Soldaten. Ei, warum usw.

3. Wenns im Felde blitzen Bomben und Granaten, weinens die Mädchen um ihren Soldaten. Ei, warum usw.

4. Kommens die Soldaten wieder in die Heimat, seins ihre Mädchen alle schon verheirat't. Ei, warum usw.

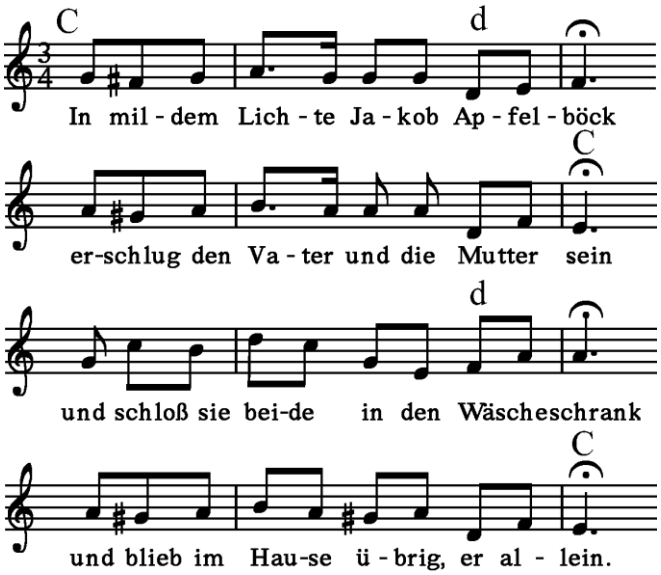
Hubert Wißkirchen, Musik und Politik 2002

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

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

1
In mildem Lichte Jakob Apfelböck
Erschlug den Vater und die Mutter sein
Und schloß sie beide in den Wäscheschrank
Und blieb im Hause übrig, er allein.
2
Es schwammen Wolken unterm Himmel hin
Und um sein Haus ging mild der Sommerwind .
Und in dem Hause saß er selber drin
Vor sieben Tagen war es noch ein Kind.
3
Die Tage gingen und die Nacht ging auch
Und nichts war anders außer mancherlei
Bei seinen Eltern Jakob Apfelböck
Wartete einfach, komme was es sei.
4
Es bringt die Milchfrau noch die Milch ins Haus
Gerahmte Buttermilch, süß, fett und kühl.
Was er nicht trinkt, das schüttet Jakob aus
Denn Jakob Apfelböck trinkt nicht mehr viel.
5
Es bringt der Zeitungsmann die Zeitung noch
Mit schwerem Tritt ins Haus beim Abendlicht
Und wirft sie scheppernd in das Kastenloch
Doch Jakob Apfelböck, der liest sie nicht.
6
Und als die Leichen rochen durch das Haus
Da weinte Jakob und ward krank davon.
Und Jakob Apfelböck zog weinend aus
Und schlief von nun an nur auf dem Balkon.
7
Es sprach der Zeitungsmann, der täglich kam.
Was riecht hier so? Ich rieche doch Gestank.
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist die Wäsche in dem Wäscheschrank.
8
Es sprach die Milchfrau einst, die täglich kam:
Was riecht hier so? Es riecht, als wenn man stirbt!
In mildem Licht sprach Jakob Apfelböck:
Es ist das Kalbfleisch, das im Schrank verdirbt.
9
Und als sie einstens in den Schrank ihm sahn
Stand Jakob Apfelböck in mildem Licht
Und als sie fragten, warum er's getan
Sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht.
10
Die Milchfrau aber sprach am Tag danach:
Ob wohl das Kind einmal, früh oder spät
Ob Jakob Apfelböck wohl einmal noch
Zum Grabe seiner armen Eltern geht?

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



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

Bei aller Lust am Vulgären imitiert Brecht den Bänkelsang aber nicht nur, sondern verfremdet ihn in artifizieller Weise, indem er das (für den Bänkelsang kennzeichnende) starre Taktschema verschleiert: durch den gelegentlichen Wechsel der Harmonie auf unbetonte Zählzeiten und durch "falsch" plazierte Wortakzente läßt sich das Lied auch im 2/4-Takt hören.

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

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

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 sechse einen Sarg
mit Helm und Eichenlaub.

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

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

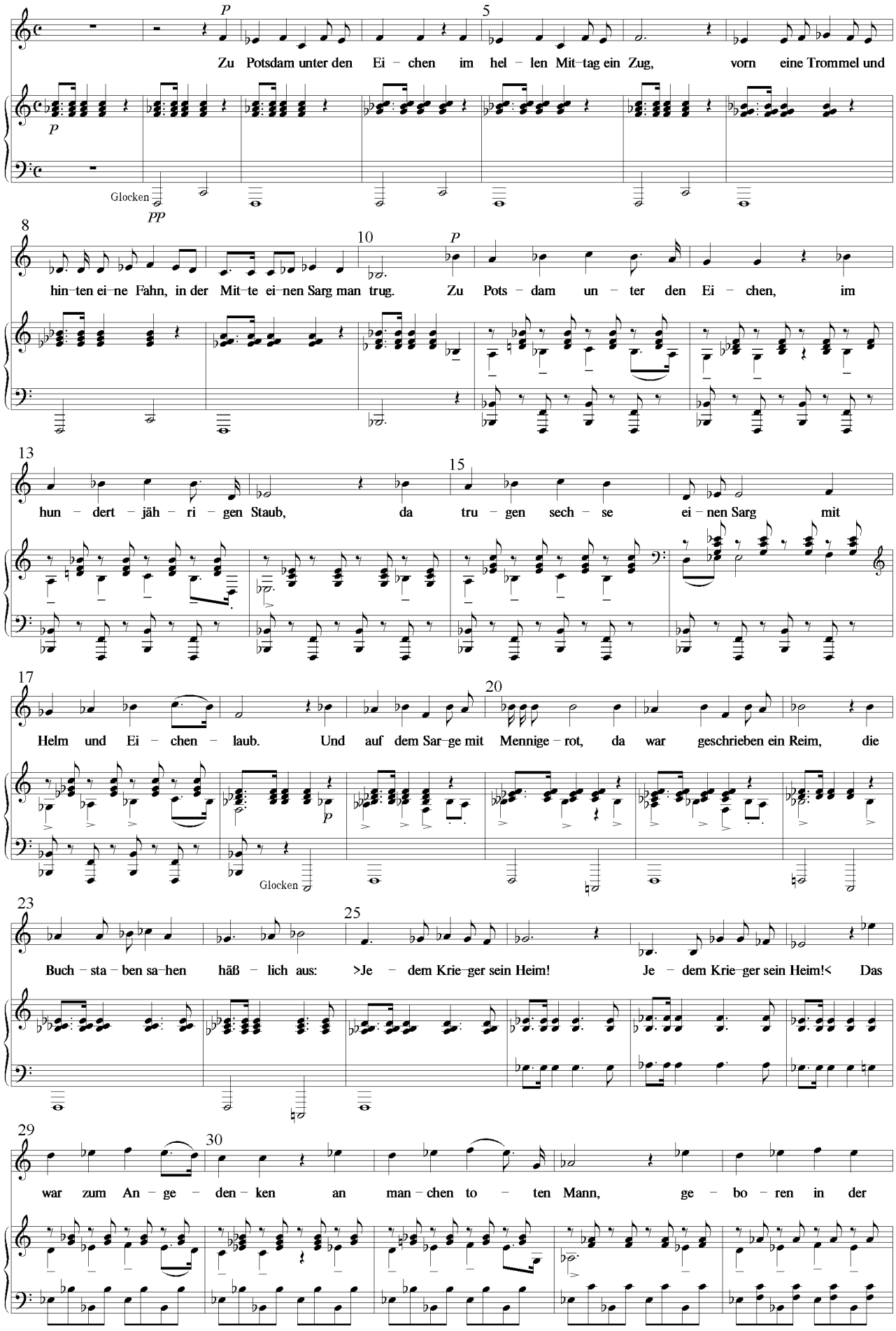
Gekrochen einst mit Herz und Hand
dem Vaterland auf den Leim,
belohnt mit dem Sarge vom Vaterland:
Jedem Krieger sein Heim!

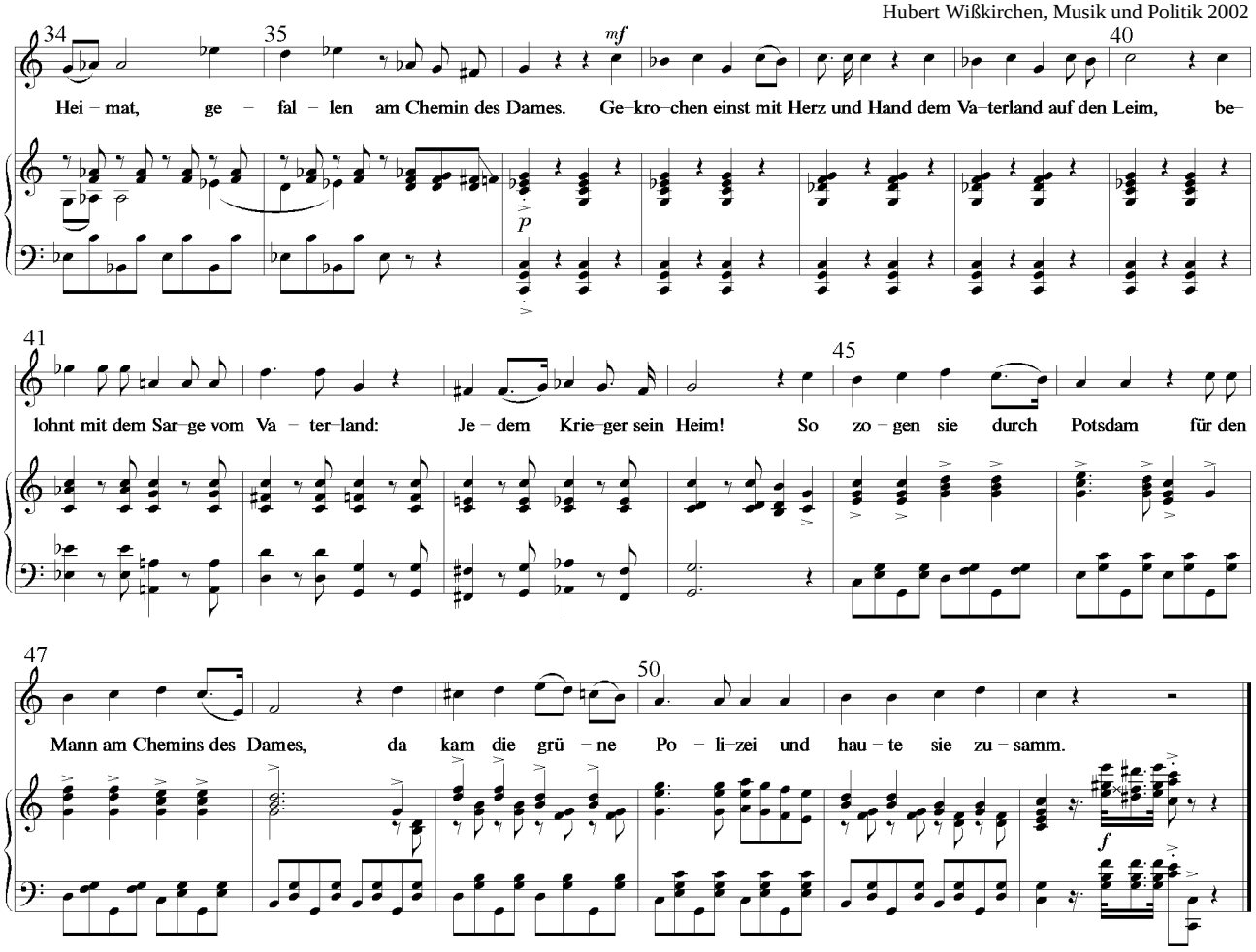
So zogen sie durch Potsdam
für den Mann am Chemin des Dames,
da kam die grüne Polizei
und haute sie zusamm.

Potsdam, Lange Brücke, 1 August 1926
Antikriegsdemonstration des Roten-Frontkämpfer-Bundes, die den Anlaß zu Brechts und Weills Stück bildete.
In der Bildmitte der Sarg mit der Aufschrift *Jedem Krieger sein eigen Heim!*

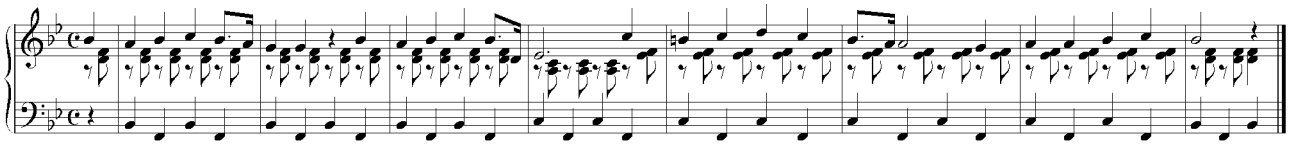
Am 1. August 1926 fand in Potsdam eine genehmigte Antikriegsdemonstration des Roten Frontkämpferbundes mit 6000-7000 Teilnehmern statt. Sie verlief friedlich bis auf einen Zwischenfall, der im Polizeibericht so beschrieben wird: "Das Verbot des Mitführens des Sarges, der mit den Aufschriften >Jedem Krieger sein eigenes Heim< und >Des Vaterlandes Dank ist Euch gewiß< versehen war, wurde aber unbeachtet gelassen und es mußte daher auf dem Alten Markt hiergegen eingeschritten werden. Da die Kommunisten sich der Wegnahme des Sarges widersetzten 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. Kampfwaffen 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 Knüppel unter dem Titel Die Ballade vom Kriegerheim veröffentlicht wurde.

Bert Brecht/ Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

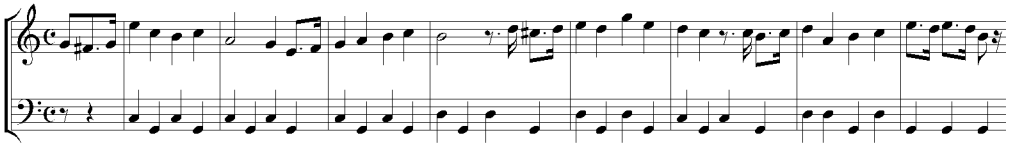




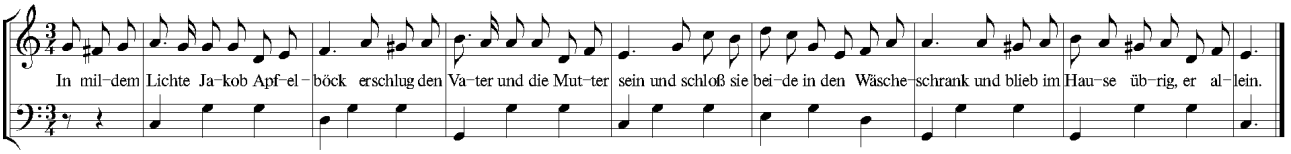
Fiktive Moritatenfassung der Weillschen Melodie



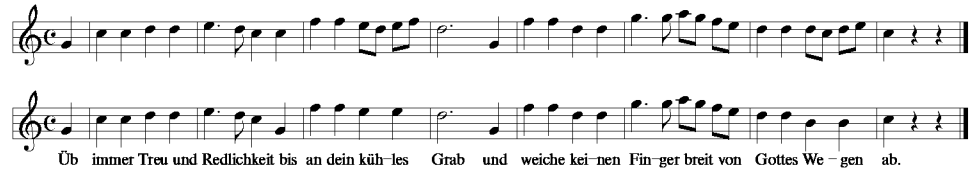
Berliner Drehorgel ("Musikautomaten unserer Großeltern", EMI C 053.28 934 (1973))



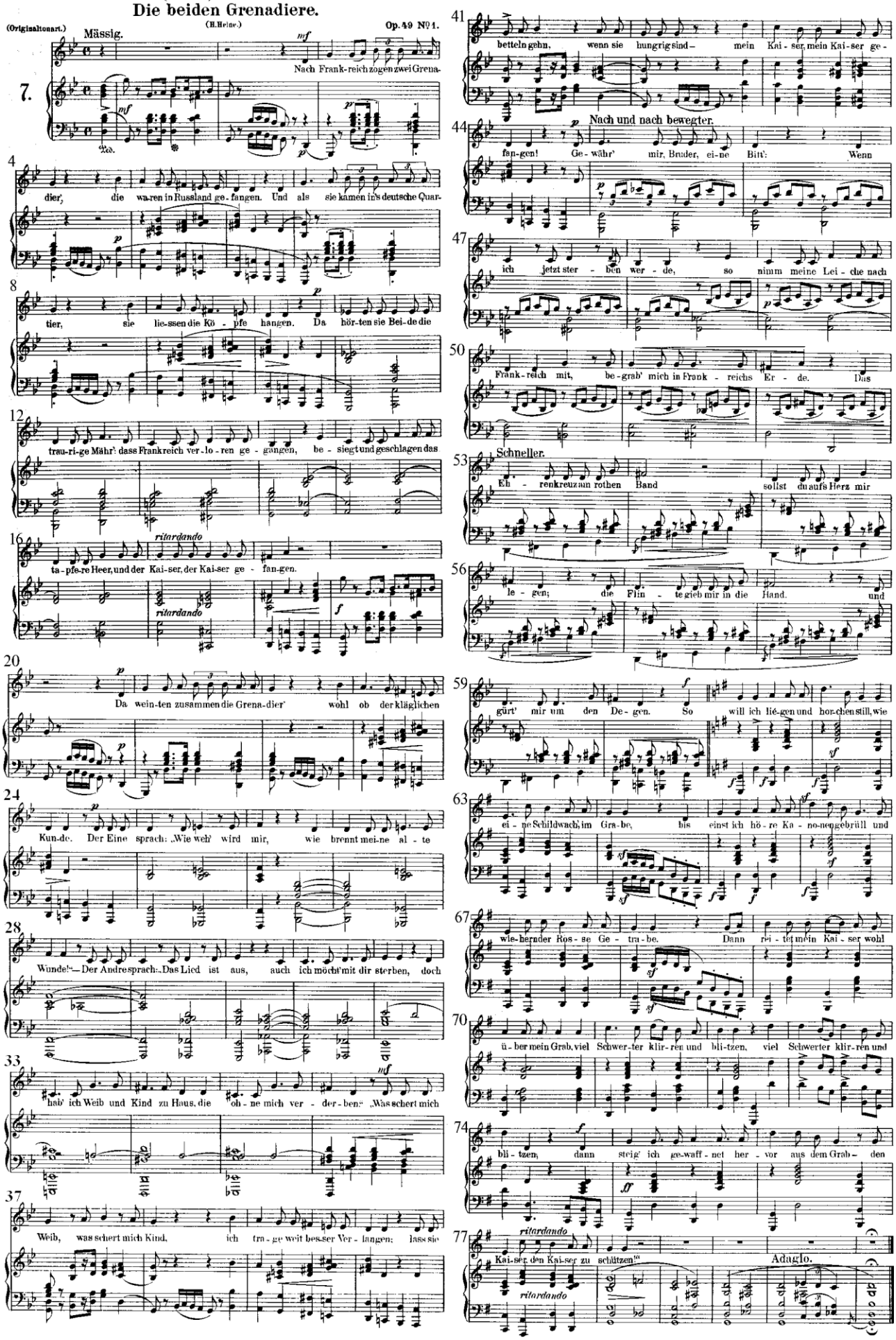
Bert Brecht: Apfelböck (mit simulierter Drehorgelbegleitung)

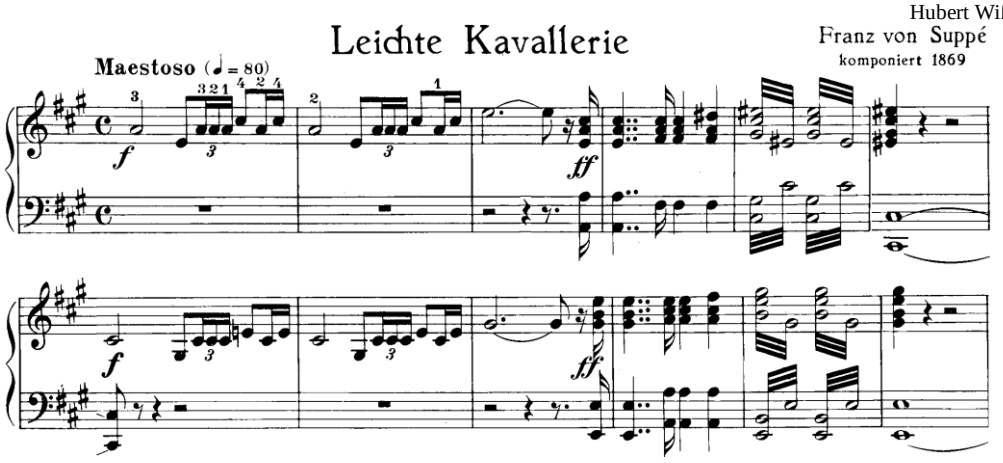


Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche. Schallplatte "Üb' immer Treu und Redlichkeit"; Documentary Series Nr. 378, 1. + 2. Teil, Excelsior Schallplatten E. Hocheder + Co. KG, Düsseldorf

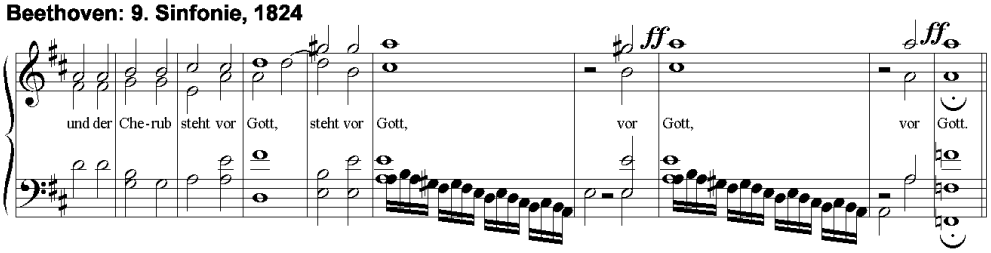


Robert Schumann (1840):

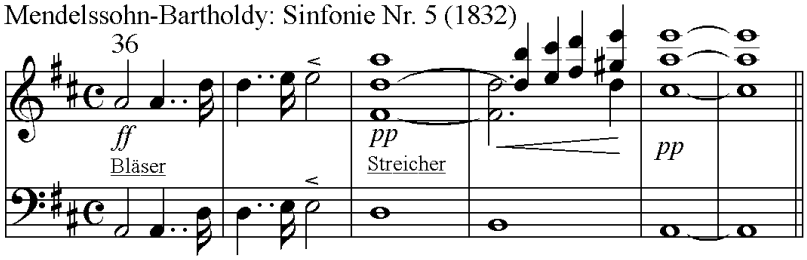




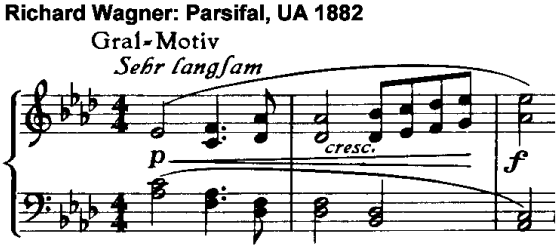
Beethoven: 9. Sinfonie, 1824

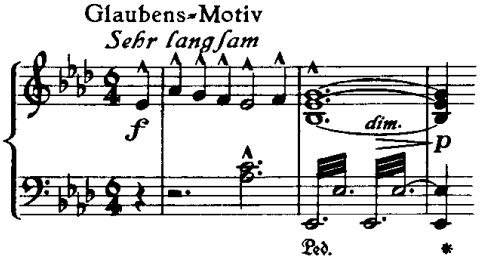


Mendelssohn-Bartholdy: Sinfonie Nr. 5 (1832)



Richard Wagner: Parsifal, UA 1882



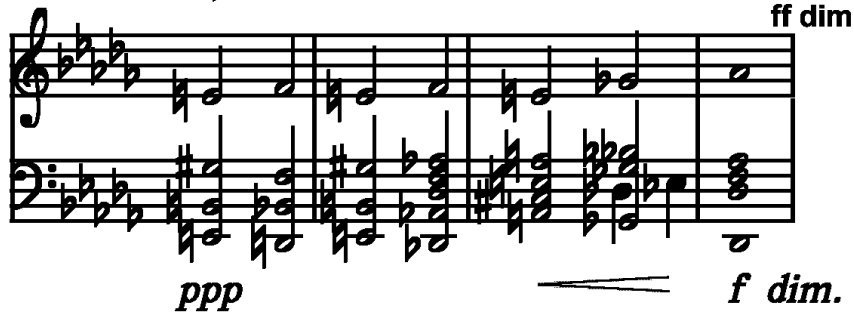


authentische Kadenz: V-I (D-T)
plagale Kadenz: IV-I (S-T)
von griechisch "plagios" = seitlich
Sie wirkt "offener", weniger zielgerichtet als die authentische Kadenz.
Sie wurde häufig in der alten Kirchenmusik verwendet. Man spricht deshalb auch vom "Kirchenschluß" (= Kirchenkadenz).

In der Romantik entwickelte sich als besonderes Ausdrucksmittel die Verbindung terzverwandter Akkorde an Stelle quintverwandter Akkorde (D, S).
Man nennt einen terzverwandten Akkord Mediante (z.B.: C-a, C-e) . Im engeren Sinne meint man damit terzverwandte Akkorde, die leiterfremd sind (z.B.: C-A, C-As, C-Es, C-E).

Dvorák: 9. Sinf., 2. Satz

+ Paukenwirbel ff dim.



Tag von Potsdam

Als der gerade erst im Dezember des Vorjahres zum Reichskanzler ernannte General von Schleicher sich bei Reichspräsident Hindenburg für die Auflösung des Parlaments und ein Verbot von KPD und NSDAP ausspricht (was der verfassungstreue Hindenburg ablehnt), und der wieder zur Macht strebende Franz von Papen sowie konservative Militärkreise Hindenburg davon überzeugen können, Hitler mit Hilfe der Reichswehr in Schach halten zu können, entschließt sich Hindenburg, Adolf Hitler mit der Bildung der Regierung zu beauftragen. Hitler wird am 30.1. Reichskanzler. Die SA feiert mit einem großen Fackelzug durch das Brandenburger Tor. Der Hitler-Regierung gehören nur 3 NSDAP-Mitglieder an, von denen Hermann Göring allerdings kommissarisch der Polizei des wichtigsten Reichslandes Preußen vorsteht. Er richtet dort die Geheime Staatspolizei GESTAPO ein.
Am Abend des 27.2. wird das Reichstagsgebäude in Brand gesteckt (Man verhaftet den Holländer Marinus van der Lubbe als angeblichen Brandstifter und wird ihn wenig später zum Tode verurteilen) . Einen Tag später erläßt Hindenburg die von Hitler eingebrachte Notverordnung "Zum Schutz von Volk und Staat", die den Anfang vom Ende der Weimarer Republik darstellt und mit dem ergänzenden "Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich", kurz Ermächtigungsgesetz, in die Geschichte eingeht. In ihr werden fast alle Artikel der Weimarer Verfassung außer Kraft gesetzt und unter ihnen auch diejenigen, welche die persönlichen Freiheiten garantieren.
Am 5.3. wird der Reichstag neu gewählt, ohne daß die NSDAP die absolute Mehrheit gewinnen konnte. Am 13.3. besetzt Hitler das neu geschaffene "Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda" mit Joseph Goebbels. Dieser organisiert die Eröffnung des Reichstages am 21.3. als Großdemonstration nationaler Staatstreue beim "Tag von Potsdam" in der dortigen Garnisonskirche mit einem gegenüber dem Reichspräsidenten und dem Staatswesen scheinbar loyalen Hitler. Der Reichstag nimmt das Ermächtigungsgesetz am 23.3. mit großer Mehrheit (441 gegen 94 Stimmen ausschließlich von der durch Verhaftungen dezimierten SPD) an.
In der Folge werden überall KZ Konzentrationslager der SA eingerichtet und auch gefüllt, so z.B. mit dem kritischen Journalisten Carl von Ossietzky (das KZ Dachau ist schon seit dem 20.3. in Betrieb), alle Parteien (außer natürlich der NSDAP) und unter Leitung von Robert Ley die Gewerkschaften aufgelöst und abgeschafft, die katholische Kirche mit dem Reichskonkordat und die evangelische Kirche scheinbar mit dem Reichsbischof Ludwig Müller auf die Linie der Nazis eingeschworen (Pastor Niemöller führt zusammen mit seinem engen Mitarbeiter Dietrich Bonhoeffer über den Pfarrernotbund den intellektuellen Kern der Evangelischen in die Opposition der "Bekennenden Kirche"). Die Juden werden ab dem 1.4. mit Schikanen, Boykotts und Berufsverbot und die Intelligenz mit öffentlicher Verbrennung von Büchern verfolgt.
Deutschland tritt aus dem Völkerbund aus.
Das Deutsche Volk wird gleichgeschaltet und in einer Vielzahl von Organisationen bei Laune gehalten (u.a. HJ Hitlerjugend, KdF "Kraft durch Freude"). Eine Zahl von Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen wird zunächst bei der Industrie subventioniert, dann im Arbeitsdienst als Pflichtprogramm staatlich zentralisiert.
Goebbels sorgt insbesondere über den Rundfunk dafür, daß jetzt alle stets mitbekommen, welche Erfolge die Nazis haben.
Am 12.11. läßt sich das NS-Regime per Einheitsliste in einer als Wahl getarnten Veranstaltung bestätigen.

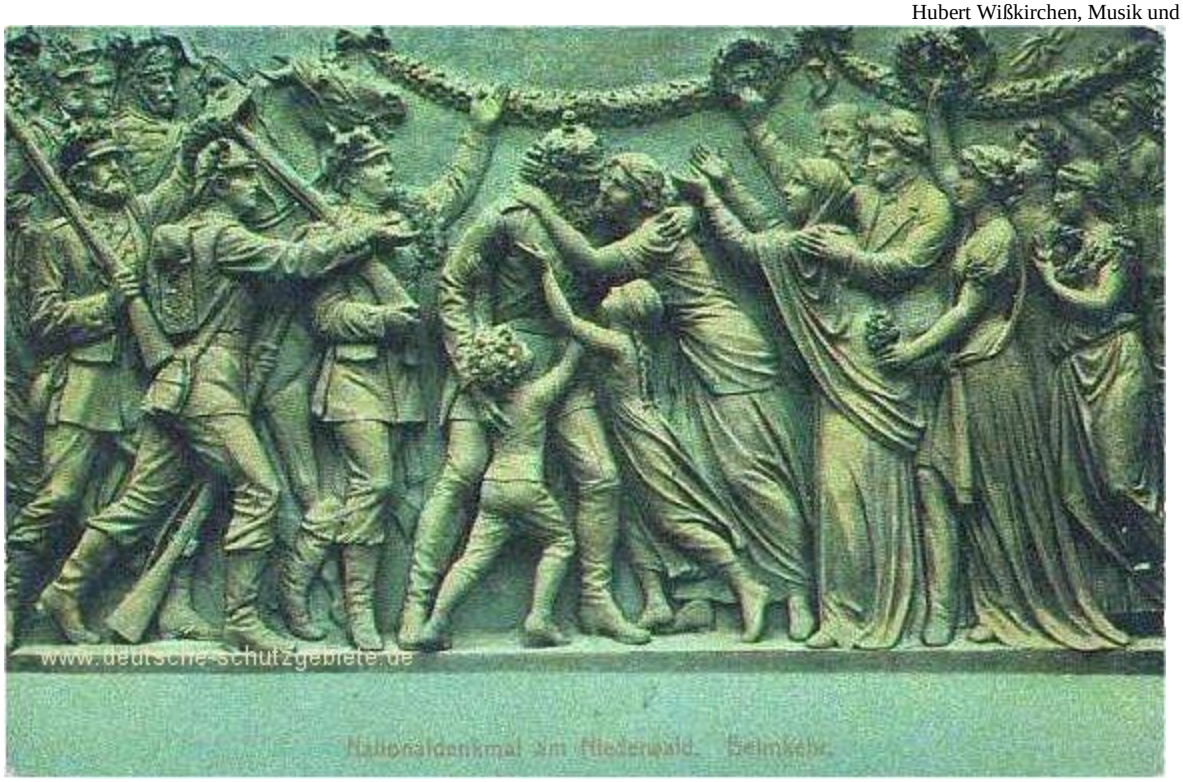
Unter dem Einfluss dieser intriganten "Kamarilla" wurden immer rechtskonservativere Regierungen eingesetzt, so lange, bis es weiter rechts nichts mehr gab und Hitler ins Reichskanzleramt einzog.
Wenige Wochen später inszenierten die Nazis so geschickt, wie nur sie es konnten, den "Tag von Potsdam". Anlässlich der Wiedereröffnung des Reichstags wollte man öffentlich den Schulterschluss der konservativen Elite mit der Straßenpartei der Nazis demonstrieren. Hindenburg erschien, zum ersten Mal seit dem Weltkrieg, in der kaiserlichen Uniform, und alle Zeitungen zeigten das Bild eines offensichtlich gezähmten, sich tief vor dem greisen Feldmarschall verneigenden Hitler im Frack. SA und Reichswehr standen Seit' an Seit' - das "alte" und das "junge" Deutschland, zumindest das junge Deutschland der Nazis, hatten sich offensichtlich gefunden - über dem Grab der Weimarer Republik. Die Begleiterscheinungen des neuen Regimes - Verhaftungen, Folterungen, Erschießungen - bekam Hindenburg kaum mehr mit: Zu sorgfältig wurde er gegen außen abgeschirmt, zu sehr auch schritt der altersbedingte Abbauprozess fort.

21. März 1933

Mit einem Staatsakt zur Wiedereröffnung des Reichstags in der Garnisonskirche in Potsdam blendete Hitler das Volk. Hindenburg besuchte, zusammen mit den evangelischen Abgeordneten, zuvor den Gottesdienst des Berliner Superintendenten Otto Dibelius. Hitler und Goebbels wählten zur "Andacht" die Gräber der Gefallenen der Partei. Dibelius: "*Wenn der Staat seines Amtes waltet gegen die, die die Grundlagen der staatlichen Ordnung untergraben, gegen die vor allem, die mit ätzendem und gemeinem Wort die Ehe zerstören, den Glauben verächtlich machen, den Tod für das Vaterland begeifern - dann walte er seines Amtes in Gottes Namen.*"
Bevor er jedoch so den staatliche Terror rechtfertigte, beruhigte der das evangelische Gewissen:
"*Wenn es um Leben oder Sterben der Nation geht, dann muß die staatliche Macht durchgreifend und kraftvoll eingesetzt werden, es sei nach außen oder nach innen. Wir haben von Dr. Martin Luther gelernt, daß die Kirche der rechtmäßigen staatlichen Gewalt nicht in den Arm fallen darf, wenn sie tut, wozu sie berufen ist. Auch dann nicht, wenn sie hart und rücksichtslos schaltet.*"

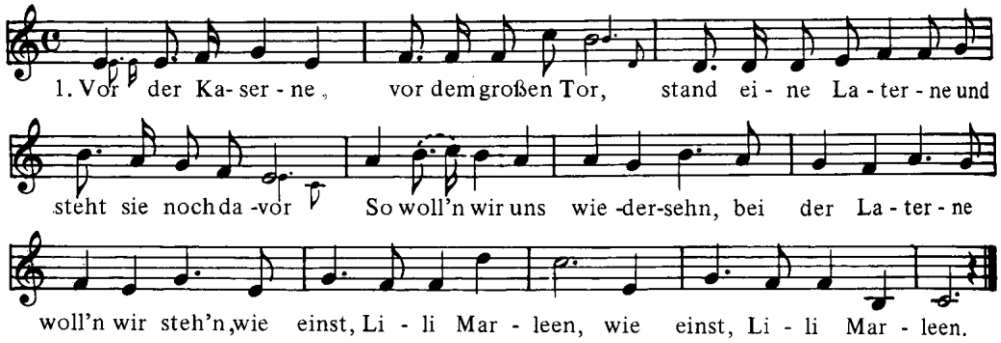
Tag von Potsdamm . . !
Potsdam 21. März 1933.

1
In grösster Not
Adolf Hitler zum
wählt auch
wählte Hindenburg
Reichskanzler,
Ihr Liste 1.



Nationaldenkmal am Niederwald. Germania.

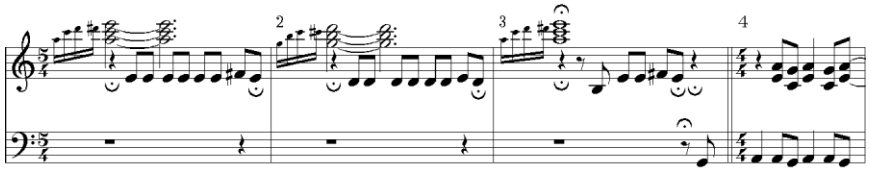
Deutſche Sänger vor dem Niederwald-Denkmal



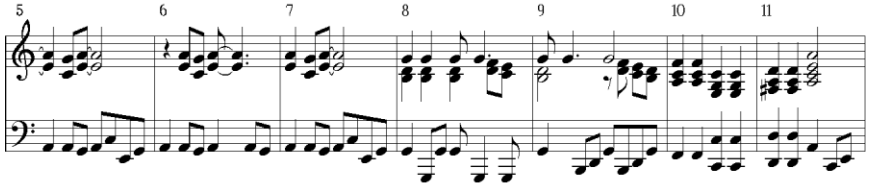
The Doors:
The Unkown Soldier (1968)

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

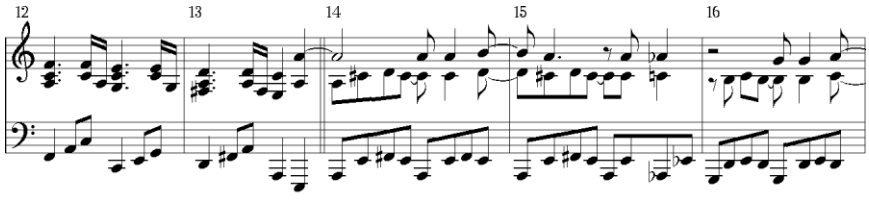
The unknown soldier

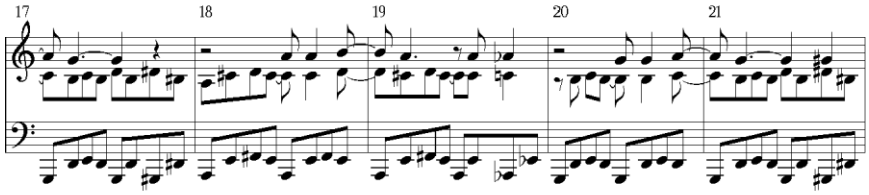


Breakfast where the news is read
Television children fed
Unborn, living,
Living, dead,
Bullet strikes the helmet's head.

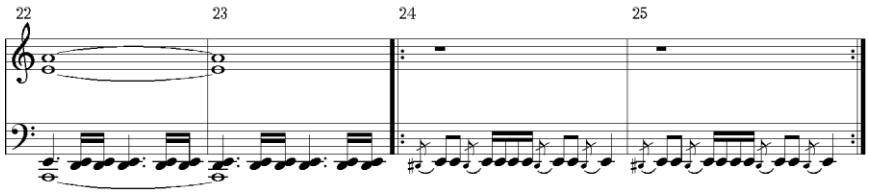


And it's all over
For the unknown soldier,
It's all over
For the unknown soldier uh uh.



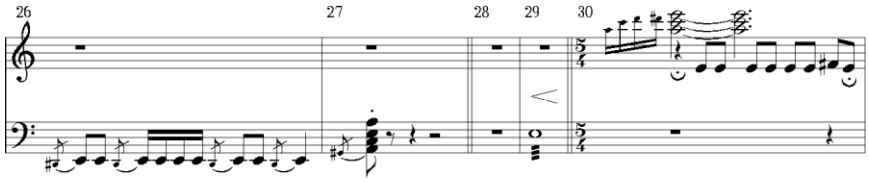


chant over military drum
Hut / Hut / Hut / ho hee up / Hut /Hut /Hut ho hee up /Hut /Hut /Hut ho hee up
Comp'nee Halt
Preeee-zent! Arms!
(Military Drum Roll)
(Gun Shot)

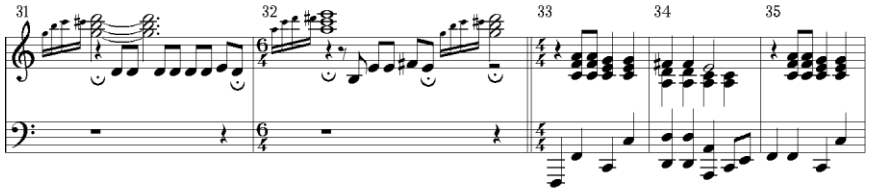


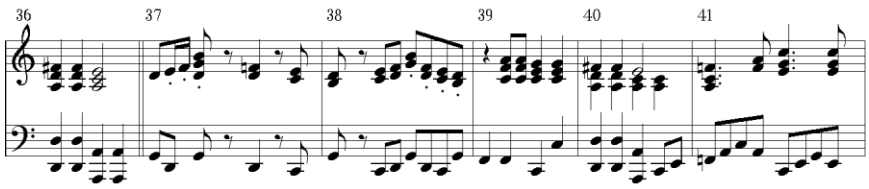
Make a grave for the unknown soldier
Nestled in your hollow shoulder.

The unkown soldier

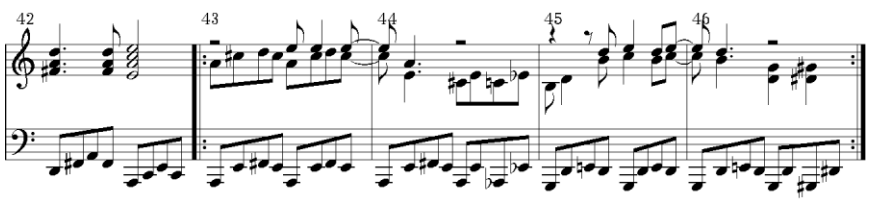


Breakfast where the news is read
Television children fed
Bullet strikes the helmet's head





It's all over
The war is over.
It's all over
War is over
Well, all over, baby /All over, baby / Oh, over, yeah /All over, baby /Wooooo, hah-hah /All over /All over, baby /Oh, woa-yeah /All over /All over
Heeeeyyyy
Video (1968): VHS "The doors dance on fire", Universal U 400277, 1985



Thomas Collmer: Pfeile gegen die Sonne. Der Dichter Jim Morrison und seine Vorbilder, Augsburg 1997

(S. 245):
Da kann Pamela ihm (nach dem Miami-Konzert) noch so sehr zurufen: "Poor pretentious soldier, come home - Jim wäre niemals damit zufrieden gewesen, einer von jenen *unbekannten* Soldaten zu sein, wie sie das "revered national monument" feierte und ehrte, nach dem er seinen Theater-Song THE UNKNOWN SOLDIER benannte. Er mußte, Täter und Opfer zugleich, seine eigene Exekution in aller Öffentlichkeit inszenieren und sie und sich selbst davon überzeugen, daß er, eben noch niedergestürzt, triumphierend wieder aufstand, um wie ein siegreicher Feldherr das Ende des Krieges zu verkünden: "It's all over!" Und er fand unter den 'fernsehgefütterten Kindern' genug dankbare Zuhörer, die mitspielten und seine programmatische "quality of ignorance, self-deception" which "may be necessary to the poet's survival" teilten.
(Anm. 74: Dabei delegiert er gewissermaßen die Befehlsgewalt am Ray Manzarek: Im Konzert wurde die 'Exekution' so inszeniert, daß Manzarek von der Orgel aufstand und den Arm hob, John Densmore einen Trommelwirbel spielte, und Robby Krieger, langsam den Lauf der Gitarre senkend, auf Jim 'zielte'; wenn dann Manzarek den Arm herunterriß, 'erschoß' Krieger (der dafür auch den richtigen Namen trug) Morrison. Jim verstand es, durch besonders heftiges Zu-Boden-Krachen Befürchtungen und möglichst gar Schuldgefühle zu wecken.

(S. 313-315):
Alle Rollen zugleich spielen: diese Konstellation war bereits bei der Analyse von ODE TO LA WHILE THINKING OF BRIAN JONES, DECEASED deutlich geworden, wo Jim sich sowohl mit dem Mörder (Hamlet) als auch mit dem Opfer identifiziert (Ophelia bzw. Hamlets Onkel, der Mörder des Vaters, des Königs). Nicht anders, wenn Jim sich im Elektra-Presse-Info sowohl mit dem "Archer" Herakles als auch mit dem von ihm erschlagenen und an den Himmel versetzten "Centaur" identifiziert (der tödlich getroffene Kentaur rächte sich, indem er über eine Frau Herakles' Tod verursachte). Und in THE HITCHHIKER läßt er Billy mehrere stellvertretende Vatermorde begehen, während der Vater einige Züge von Jim selbst aufweist. Damit längst nicht genug. In THE UNKNOWN SOLDIER ist es Jim Morrison, der zunächst militärische Kommandos brüllt ("To left! To left! To left! Two! Three! Four! To left! To left! To left! Two! Three! Four! Company halt! Present arms!") und sich dann von seinen drei Mitstreitern hinrichten läßt. Albert Goldman und Michael Horowitz sind zwei weitere Aspekte aufgefallen, die fatal gut zur obigen Interpretation von THE END passen:

> "'I worty about the militarism in THE UNKNOWN SOLDIER,' Goldman complains. 'Morrison has an authoritarian personality. When The Doors sit down to dinner, he sits at the head of the table. I think he's more like his father than he realizes. In UNKNOWN SOLDIER there is an inversion. Instead of the officer he's the deserter. But it's the same thing.´"

Horowitz notiert zusätzlich zu Morrisons Doppelrolle:

> "Morrison attains a bizarre duality in THE UNKNOWN SOLDIER. He is killed on the screen but survives triumphantly in sound. He is both victim and victor, martyr and apostle. Unfortunately, this is a dangerous combination. It implies that for every part ecstasy, we must have one part death. You wanna end the war, boys and girls? Kill your favorite rock singer first."

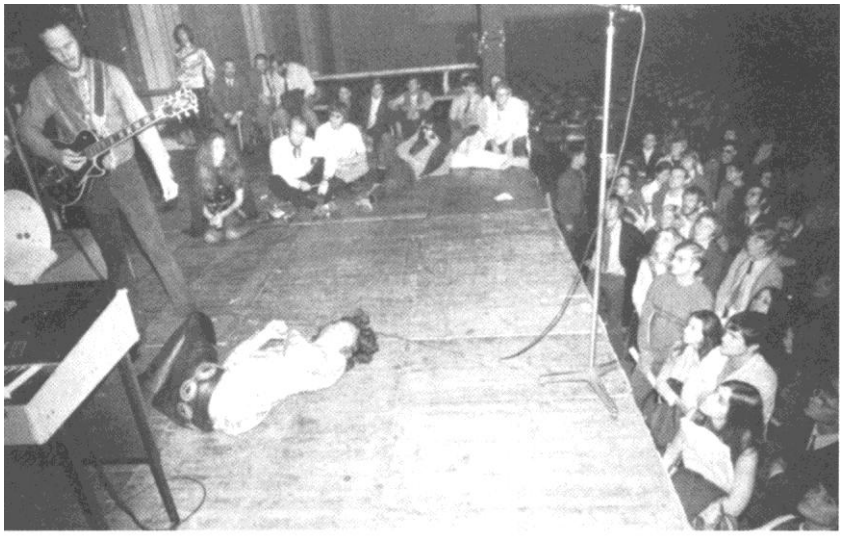
Das entspricht dem Konzept von der "role of the artist as shaman and scapegoat". Er läßt sich stellvertretend exekutieren, doch nicht ohne am Ende zu deklarieren, daß der Krieg nun vorüber sei. Das gibt der Vorführung einen Stich ins Groteske: Morrison nimmt den Krieg gleichsam auf sich wie Christus die Sünden der Welt, stürzt 'tot' zu Boden, singt dann weiter, indem er seine Grablegung anordnet („Make a grave for the unknown soldier"), steht wieder auf und hält nun quasi das Jüngste Gericht ab, indem er die Friedensglocken läuten laßt. Rituelles Zu-Boden-Stürzen war häufig Teil der schamanischen Seance. Folgender Bericht über die Vorbereitung eines Schamanen auf die Heilung eines Kranken zeigt deutlich Ähnlichkeiten zu Morrisons Adaption:

> "Endlich übergab er die Trommel seinem Assistenten, der sie weiter schlug, und begann zu tanzen. Dazu vollführte er Luftsprünge, wirbelte an Riemen umher, die man vorher im Zeltinnern angebracht hatte, und stellte die Unterweltsfahrt mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln dar. Die Zuschauer verfielen ebenfalls in einen tranceähnlichen Zustand und erlebten das jenseitige Geschehen mit. Schließlich stürzte der Schamane, mit Schaum vor dem Mund, zu Boden. Seine Seele befand sich nun im Land der Toten, und zwar in Gestalt des Alter ego, der eigene Körper lag steif und leblos im Zelt. Der Gehilfe entfachte von neuem das Feuer und begann, den Schamanen bzw. seine Seele zurückzurufen. Nach und nach gab dieser wieder Lebenszeichen von sich und berichtete—zuerst flüsternd—von seinen Erlebnissen, die der Helfer der Zuhörerschaft mitteilte. Allmählich wurde er lauter, erhob sich und stellte unter ständiger Trommelbegleitung seine Rückreise pantomimisch dar. Feuerschein und Trommelschläge dienten der zurückkehrenden Seele als Wegweiser."

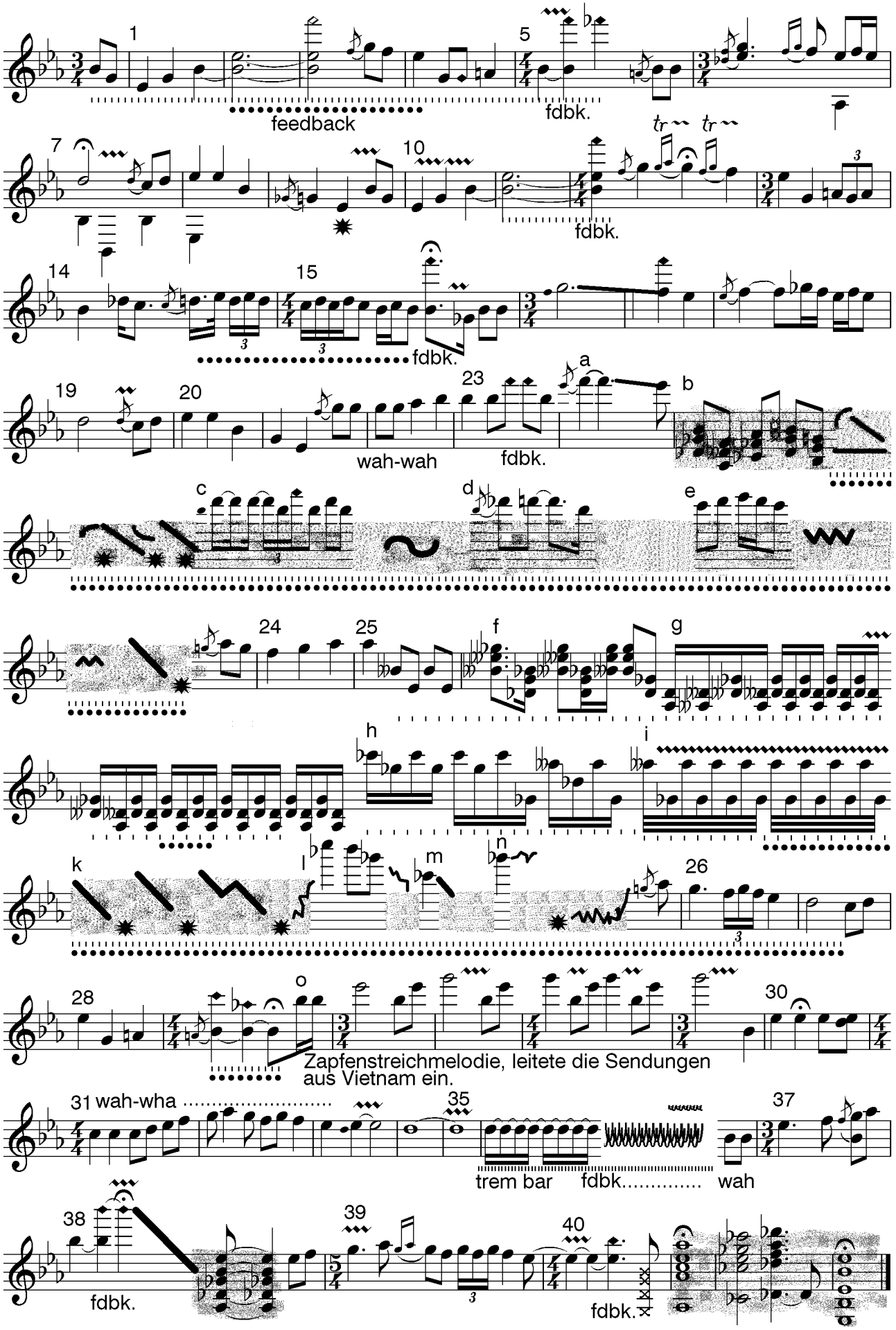
Entsprechend pflegten Jims Gehilfen, Feuerentfacher Krieger, Trommelwegweiser Densmore und Zeremonienminister Manzarek, auch in THE END zu agieren. Schamanensänger/ -schauspieler Morrison, autoritärer Märtyrer und dichtender Stellvertreter, versucht klarzustellen: Indem er sich vom väterlichen Exekutionskommando töten läßt, exekutiert er

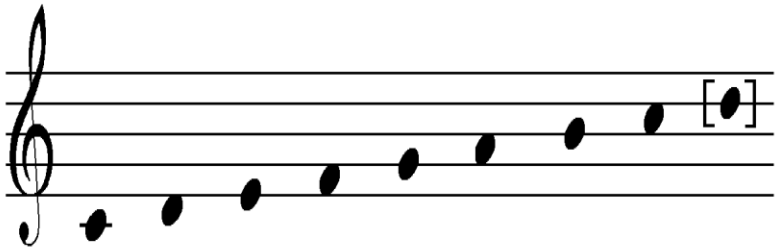
den Vater. Aber diese Seite der Darbietung wird nicht dadurch überzeugender, daß sie wie ein zyklischer Ritus ständig wiederholt wird. Der eigentliche Funke ist der Gegenaspekt, der jener leeren Wiederholung zugrundeliegt und sie allein auch sprengen könnte: Indem er den Vater tötet, exekutiert er sich selbst. Dabei wäre reale Selbsttötung jedoch wieder nur ein Wegtauchen, ein Kurzschluß, der zugunsten 'langsamer Kapitulation' vermieden werden kann. So fatale Maelström-Oualitäten dieser Zirkel auch bereit hält, so klar erscheint zumindest, daß *'leere* Wiederholung' eine erbärmliche Form 'langsamer Kapitulation' darstellt, soweit sie auf Gelingen von Selbstverschleierung bauen muß.

Morrisons Einsicht in das Scheitern des Auswechslungsmythos, dessen reale Grundlage er auf den Kindheitseindruck vom Highway nach Ensenada datiert, zeigen seine diversen Bearbeitungen der HlTCHHIKER-Story. Die 'Sündenbock'-Metapher meint nun ganz biblisch-wörtlich, daß er sich nach dem Miami-Fiasko zurück in die Wüste zu Azazel (Satan) getrieben sah. Das Wechselbalg-Konzept des Alle-Rollen-zugleich-Spielens erreicht seinen dramatischen Höhepunkt im vergeblichen Versuch einer Auflösung: In einer Wüstengegend ähnlich derjenigen, wo er einst von den Geistern der Indianer angehalten und überfallen wurde, hält Jim nun selber ein Auto an und tötet den Fahrer! Der jugendliche Held hatte den 'Wagenlenker', so wie Ödipus seinen Vater Laios, getötet und ausgewechselt, hatte Thron und Prunkwagen bestiegen, sich selbst ans Steuer gesetzt. Doch der im Leerlauf häufiger THE END-Auffuhrungen reproduzierte Vatermord war fehlgeschlagen, Wunschdenken geblieben; Jim hat mittlerweile die verbliebene Identifikation mit dem 'Fahrer' erkannt. *So holt er jetzt die mißlungene Vatertötung als das nach, was sie im Kern schon immer war: mißlungener Selbstmord.*
(S. 719):
Überblickt man Morrisons politische Äußerungen/Darbietungen als Performer, so erzeugte THE UNKNOWN SOLDIER—"Jims first obviously political statement" (John Densmore) - wohl das nachhaltigste Feedback. Die im März 1968 veröffentlichte Single wurde im Radio erwartungsgemäß kaum gespielt, was aber den Erfolg des Songs nur unbedeutend schmälerte. Der illustrierende kurze Videofilm erlebte im selben Monat im New Yorker Fillmore East eine geradezu euphorische Aufnahme: '"The war is over!' cried teenyboppers in the aisles. 'The Doors ended the fucking war!´" Hier ergab sich ein Komplott zwischen Morrisons symbolischer Inszenierung und der Bereitschaft des Publikums, das laute Wunschdenken als triumphalen Eingriff in die Realität zu akzeptieren (im Juli in der Hollywood Bowl und im November in Chicago hatte THE UNKNOWN SOLDIER bei vielen Zuschauern schon mehr nur einen Lacherfolg, während im September das europäische Publikum für jede politische Nuance offen war). Der Videoclip schließt mit Dokumentaraufnahmen vom Ende des Zweiten Weltkriegs, das jubelnde Menschenmengen mit 'War is over'-Transparenten begrüßen (als fast unscheinbare und doch besonders beißende Spitze gegen den Vietnam-Krieg sieht man dabei einen kleinen Asiaten eine US-Flagge schwenken!).



Symbolische Exekution: The unknown soldier (Jim Morrison)


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



Gk Musik 11/I Probeklausur 9. 11. 1996

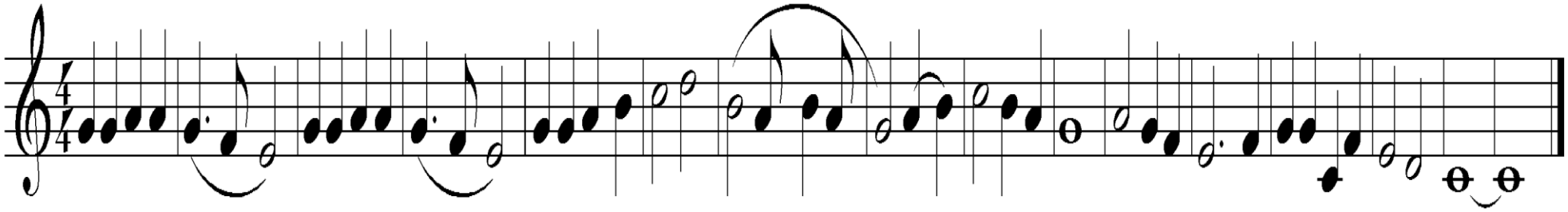
Thema: Analyse und Interpretation von "We shall overcome"

Aufgaben:
1. Trage in den Notentext die motivische Struktur ein.
2. Veranschauliche den Tonhöhenverlauf in dem Raster mit den Kerntönen c’ -g’ -c”.
3. Beschreibe zusammenfassend die Gliederung (Periodik) der Melodie, ihre motivische Struktur und ihren energetischen Verlauf.
4. Welche Wirkung soll mit dieser Melodie erzielt werden bzw. welche Beziehung hat die Melodie zum Text? (Handelt es sich um ein Protestlied, wie es gelegentlich heißt?)

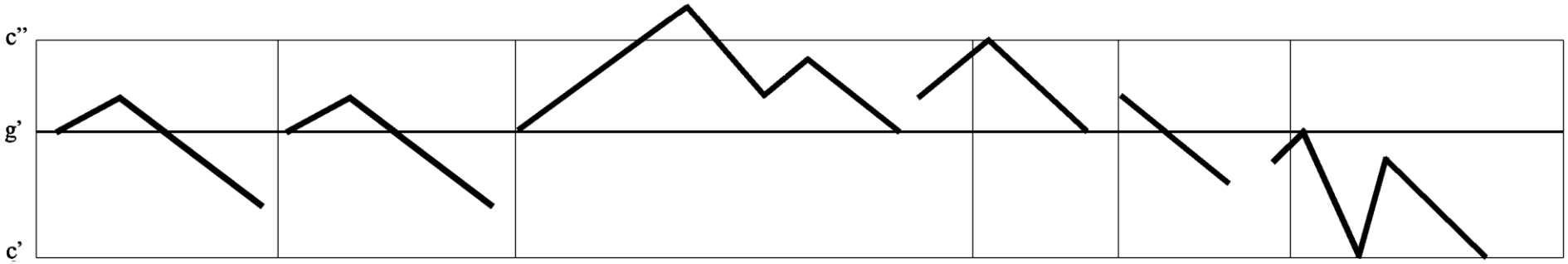
Arbeitsmaterial: Cassetteneinspielung mit Joan Baez

Zeit: 2 Stunden

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



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.



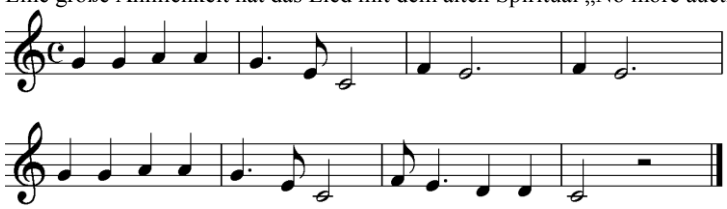
2. We’ll walk hand in hand ... some day.
3. We are not afraid . . . today.
4. Black and white together ... some day.
5 We shall live in peace ... some day.

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

Der Folksong "We shall overcome" ist eine moderne Version eines alten Kirchenliedes ("I'll overcome someday") der Schwarzen in den USA. Es hat seinen Ursprung im Freiheitskampf der Schwarzen in den amerikanischen Südstaaten: Während eines Streiks der Schwarzengewerkschaft „Nahrungsmittel und Tabak“ in Charleston, South Carolina, sangen Arbeiter dieses Lied und brachten es in die Highlander-Folk-School nach Tennessee, wo es 1947 von Zilphia Horten aufgezeichnet wurde. Dem dort unterrichtenden Lehrer Guy Carawan gefiel dieses Lied so gut, dass er es weiter verbreitete - auch außerhalb der Schule: Der Song wurde zur „inoffiziellen Hymne“ der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre. Im Zuge des sich ausbreitenden Interesses an amerikanischer Sprache und an modernen amerikanischen Songs hat auch die Beliebtheit dieses Liedes in Deutschland stark zugenommen: Hier war es die Jugendprotestbewegung der späten 60er Jahre, die das Lied populär machte.

Im Textinhalt des Liedes spiegelt sich die Lage der Neger in den amerikanischen Südstaaten in den 50er und frühen 60er Jahren wider: Vor dem Hintergrund anhaltender Rassendiskriminierung und zahlreicher Ungerechtigkeit gegenüber dem schwarzen Bevölkerungsanteil geht es um einen Weg, Verständigung (zwischen den Menschen, insbesondere den Schwarzen und Weißen) herbeizuführen.

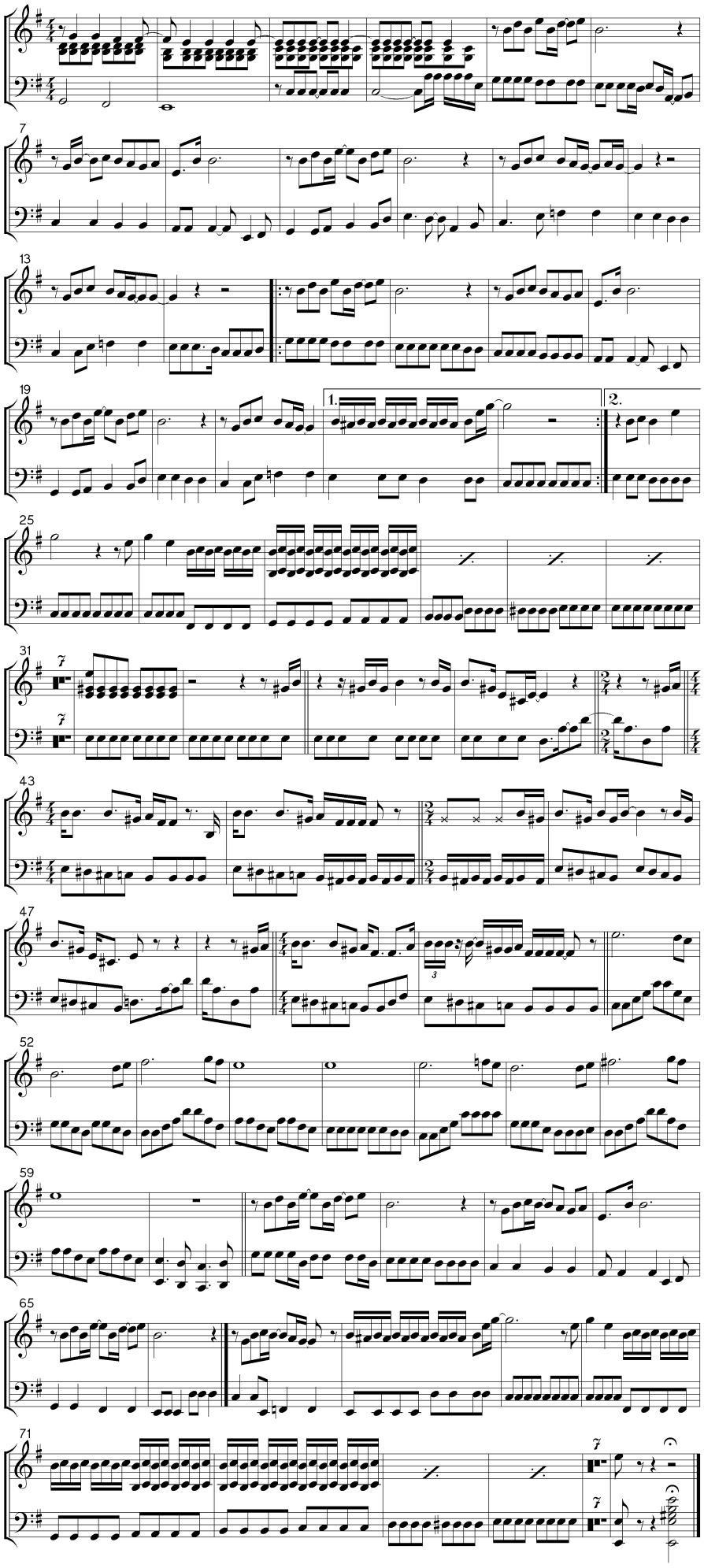
Eine große Ähnlichkeit hat das Lied mit dem alten Spiritual „No more auction block“



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

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

Manfred Sievritts:
"Die wohl am weitesten verbreiteten Gefangenenlieder sind die >Slave Songs<, die Lieder amerikanischer Negersklaven, deren Ahnen seit dem beginnenden 16. Jahrhundert gewaltsam aus Afrika verschleppt worden waren und die wie >Haustiere< verkauft wurden. Man brannte den Negern, so wie es bei der Tierhaltung üblich war, mit Brandeisen Zeichen in die Haut, um nach einer mißlungenen Flucht das Eigentum nachweisen zu können. Die weitaus meisten Neger waren Arbeitssklaven, die unter teilweise grauenhaften Bedingungen und drastischen Strafen bei kleinsten Vergehen zur Arbeit auf den Feldern oder im Haus gezwungen wurden. Es war seit dem 18. Jahrhundert üblich, daß Neger christlich getauft wurden und ihnen die Religion ihrer Herren anerzogen wurde. Die christliche Lehre von einem besseren Leben nach dem Tode war in ihrer hoffnungslosen Lage der oftmals einzige Trost, den sie hatten. Aus diesem Grunde, aber auch, weil die Geschichten aus der Bibel beim Nacherzählen reichlich Gelegenheit boten, Wünsche und Hoffnungen zu verschlüsseln, hatten die meisten >Slave Songs< religiösen Charakter (Negro-Spirituals). Sie zu singen, war ihnen in der Regel ebenso erlaubt, wie Lieder, die die Arbeitsleistung erhöhten (z. B. Plantation Songs). Kaum im Beisein von Weißen dürften Lieder wie das nebenstehende gesungen worden sein, in dem die Forderung nach Abschaffung der Sklaverei zum Ausdruck kommt.
Die Schlußzeile >Many thousend gone< ist mehrdeutig. Sie ist einmal zu verstehen als Hinweis auf die vielen Leidensgenossen, die bereits in der Sklaverei gestorben sind, zum anderen möglicherweise als Andeutung, daß es vielen bereits geglückt ist, in benachbarte Staaten zu fliehen, in denen die Sklaverei bereits abgeschafft war. Aber es ist auch möglich, daß sich der Text auf die von dem amerikanischen Präsidenten Abraham Lincoln 1862 durchgesetzte ‚Emancipation Proclamation’ bezieht, die den Sklaven der Südstaaten Amerikas die Freiheit verlieh. Negro Spirituals wurden ursprünglich vermutlich einstimmig oder mit einfacher, improvisierter Mehrstimmigkeit gesungen. Der Gesang wird durch Händeklatschen auf den leichten Taktteilen 2 und 4 sowie durch Aufstampfen mit den Füßen auf den Schwerpunkten 1 und 3 begleitet.“
"Politisch Lied, ein garstig Lied?", Wiesbaden 1984, S. 101ff.



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 Verkehrsopfer, 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, Stuttgart1991, 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 müßten. 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 Aufputschmittel 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 herauszufinden, es ging nicht um das verdammte Hasch!« Die Beatles standen dem Vietnamkrieg und dem kleinlichen 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 starrten 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.« ...

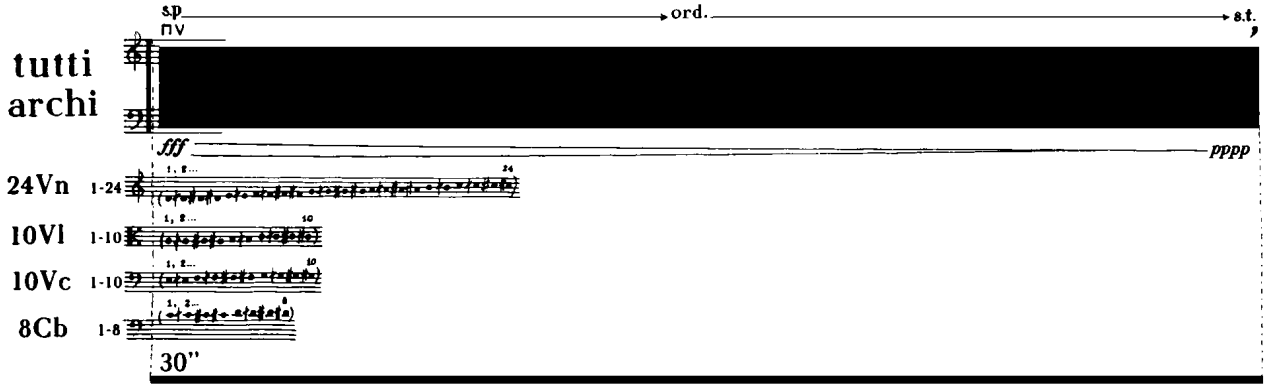
Als das Orchester sein Crescendo beendete, fielen alle im Studio spontan in einen großen Applaus ein. »Als wir mit dem Orchesterteil fertig waren, sagte ein Teil von mir: >Jetzt haben wir aber ordentlich dick aufgetragen<«, erinnerte sich George Martin. »Der andere Teil in mir sagte: >Es ist verdammt 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, verrücktgewordenen 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 Orchestercrescendo 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 prätentiös 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 vonHiroshima" (1961)



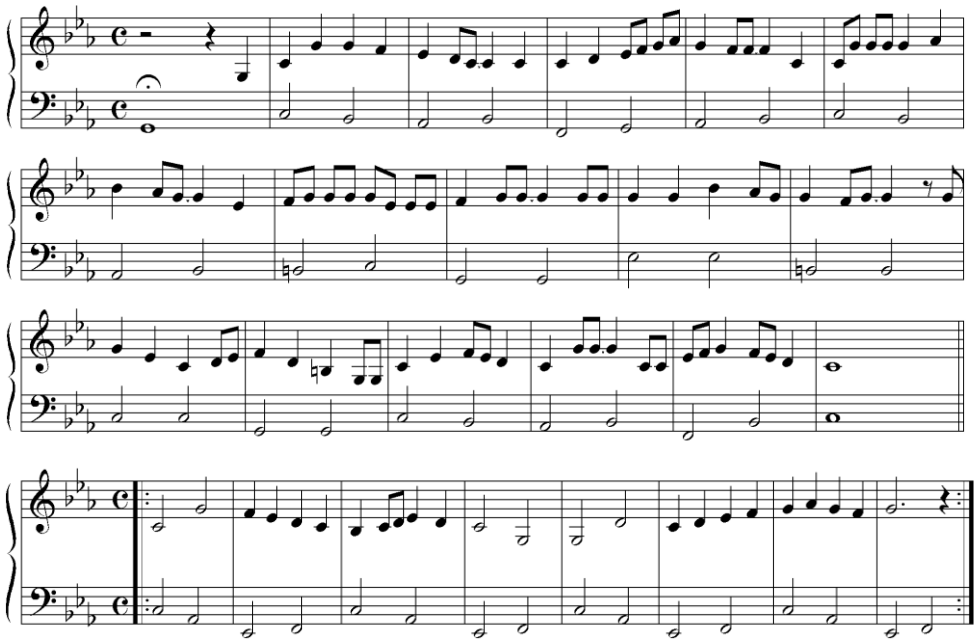
Andreas Rossmann:
Vettern. Biermann, Heine, Utopie
"Keine Verlegenheiten und keine Verrenkungen diesmal. Zuletzt war der Heinrich-Heine-Preis der Stadt Düsseldorf, verbunden mit 25 000 Mark, 1991 an Richard von Weizsäcker verliehen worden, während im Jahr darauf Sarah Kirsch, unsere erste Poetin, mit 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 herausgekriegt< 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. Uberall 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 erlösungssüchtige >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

Emil Rumpf: Militärkapelle in altpreußischen Uniformen, um 1910 CD Berühmte deutsche Märsche 1 INT 815.200

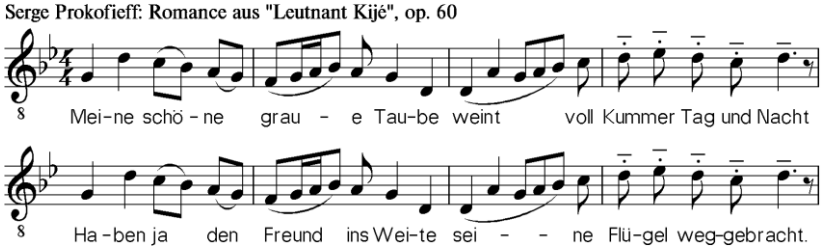
Schanze in der Stadt Sewastopol, die im Krimkrieg durch die Alliierten zerstört wird (James Robertson, 1855)

Sting: Russians (1985) Video	
In Europe and America, there's a growing feeling of hysteria	In Europa und Amerika gibt es ein ein Gefühl wachsender Hysterie,
Conditioned to respond to all the threats	gewohnt, auf all die Drohungen zu reagieren
In the rhetorical speeches of the Soviets	in den rhetorischen Reden der Sowjets.
Mr. Krushchev said we will bury you	Herr Chruschtschow sagte: "Wir werden euch beerdigen."
I don't subscribe to this point of view	Ich stimme seiner Ansicht nicht zu.
It would be such an ignorant thing to do	Es wäre so dumm, dies zu tun,
If the Russains love their children too	wenn auch die Russen ihre Kinder lieben.
How can I save my little boy from Oppenheimer's deadly toy	Wie kann ich meinen kleinen Jungen vor Oppenheimers tödlichem Spielzeug
There is no monopoly of common sense	retten? Es gibt kein Monopol der Vernunft
On either side of the political fence	beiderseits des politischen Zaunes.
We share the same biology	Wir haben dieselben biologischen Anlagen,
Regardless of ideology	ohne Rücksicht auf Ideologie.
Believe me when I say to you	Glaube mir, wenn ich dir sage:
I hope the Russians love their children too	Ich hoffe, auch die Russen lieben ihre Kinder.
There is no historical precedent	Es gibt keinen historischen Präzedenzfall,
To put words in the mouth of the president	- um Worte eines Präsidenten in den Mund zu nehmen -
There's no such thing as a winnable war	es gibt nicht so etwas wie einen gewinnbaren Krieg,
It's a lie we don't believe anymore	das ist eine Lüge, die wir nicht mehr glauben.
Mr. Reagan says we will protect you	Herr Reagan sagt: "Wir werden euch beschützen."
I don't subscribe to this point of view	Ich stimme seiner Ansicht nicht zu.
Believe me when I say to you	Glaube mir, wenn ich dir sage:
I hope the Russians love their children too	Ich hoffe auch die Russen lieben ihre Kinder.
We share the same biology	Wir haben dieselben biologischen Anlagen,
Regardless of ideology	ohne Rücksicht auf die Ideologie.
What might save us me and you	Was mich und dich retten kann,
Is if the Russians love their children too	ist, daß auch die Russen ihre Kinder lieben.

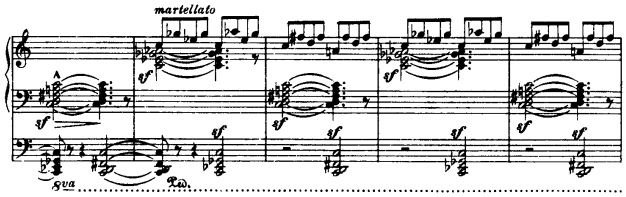
Nikita Chrutschow: Staats-und Parteisekretär der U.d.S.S.R. von 1954-1964; J. R. Oppenheimer: Physiker, gilt als "Vater der Atombombe"; Präzedenzfall: d. h.: auf jede Aufrüstung folgte bisher immer ein Krieg; Ronald Reagan: Präsident der U.S.A. in den 80er Jahren



Serge Prokofieff: Romance aus "Leutnant Kijé", op. 60



1933/34, Suite nach der Musik zum gleichnamigen Lustspiel, in dem Bürokratie und Zarismus im Petersburg des beginnenden 19. Jahrhunderts karikiert werden. Leutnant Kijé existiert nur in den Büchern des Regiments)

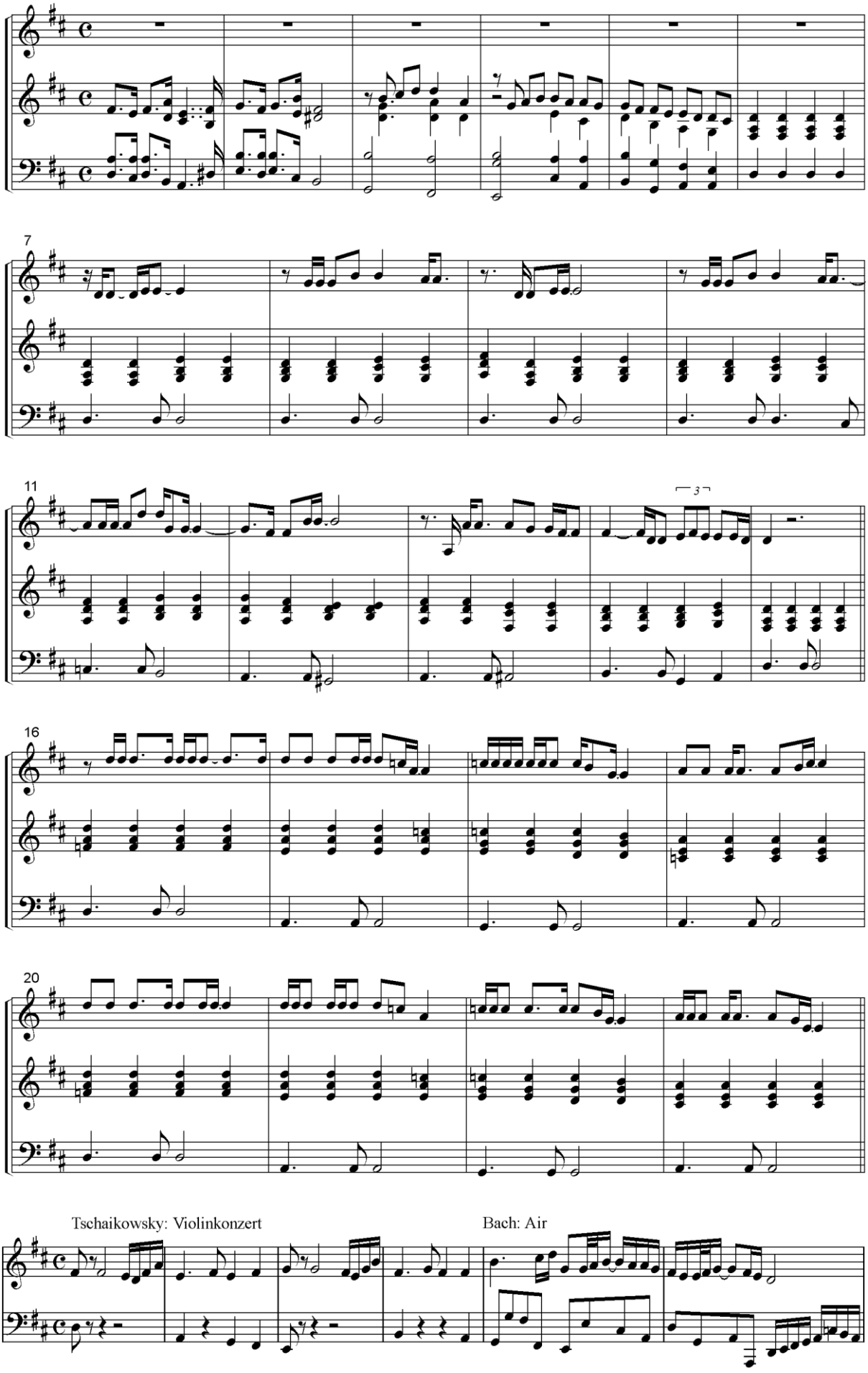


Mussorgsky: Boris Godunow, Glocken (Krönungsszene)

Leningrad, Text und Melodie: Billy Joel	
Victor was born in the spring of forty four And never saw his father anymore. A child of sacrifice, a child of war. Another son who never had a father after Leningrad	***Victor wurde im Frühling '44 geboren*** *und sah niemals seinen Vater.* *Ein Kind, das Opfer bringen mußte, ein Kriegskind.* *Noch ein Sohn, der nach L.. niemals einen Vater hatte.*
Went off to school and learned to serve the state. Followed the rules and drank his vodka straight. The only way to live was drown the hate. Russian life was very sad, and such was life in Leningrad.	*Er ging zur Schule und lernte dem Staat zu dienen.* *Er befolgte die Regeln und trank seinen Wodka.* *Die einzige Art zu überleben war, den Haß zu ertränken.* *Leben in Rußland, wie auch in Leningrad, war sehr trüb.*
I was born in forty nine, a cold war kid in McCarthy time. Stop 'em at the thirtyeighth parallel. Blast those yellow reds to hell.	*Ich wurde 1949 geboren,* *ein Kind des kalten Krieges während der McCarthy-Zeit.* *Stoppt sie am 38. Breitengrad.* *Schickt diese feigen Roten zur Hölle.*
Cold war kids were hard to kill under their desk in an air raid drill. Haven't they heard we won the war? What do they keep on fighting for?	*Kinder des kalten Krieges ließen sich schwer töten* *unter ihren Bänken bei Übungen für den Luftangriff.* *Haben sie nicht gehört, daß wir den Krieg gewonnen haben?* *Wofür kämpfen sie noch?*
Viktor was sent to some Red Army town. Served out his time, became a circus clown. The greatest happiness he'd ever found, was making Russian children glad. And children lived in L.	*Victor wurde in die Rote Armee eingezogen.* *Diente die vorgeschriebene Zeit, wurde Zirkusclown.* Das größte Glück bedeutete für ihn, russische Kinder glücklich zu machen. Und es gab Kinder in Leningrad
But children lived in Levittown and hid in the shelters underground till the Soviets turned their ships around and tore the Cuban missiles down.	*Aber es lebten auch Kinder in den Levittowns* *und versteckten sich in den Luftschutzbunkern* *bis die Sowjets mit ihren Schiffen umkehrten* *und die Waffen in Kuba abbauten.*
And in that bright October sun we knew our childhood days were done. And I watched my friends go off to war. What do they keep on fighting for?	*Und bei strahlendem Oktoberwetter* *wußten wir, daß unsere Kindheitstage vorbei waren.* *Und ich sah meine Freunde in den Krieg ziehen.* *Wofür kämpfen sie noch?*
And so my child and I came to this place To meet him eye to eye and face to face. He made my daughter laugh, then we embraced. We never knew what friends we had until we came to L.	*Und so kamen mein Kind und ich dorthin,* *ihm Auge in Auge gegenüberzustehen.* *Er brachte meine Tochter zum Lachen, dann umarmten wir uns.* *Wir wußten vorher nicht, wie gute Freunde wir hatten, bis wir nach Leningrad kamen.*

Leningrad: Im 2. Weltkrieg 900 Tage (Ende 1941 - Frühjahr 1944) belagert.
Kubakrise: Den Weltfrieden bedrohende Konfrontation zwischen USA und UdSSR wegen Stationierung von Raketen auf Kuba. Kennedy verhängte eine Seeblockade und erreichte Okt. 1962 das Einlenken Chruschtschows.
McCarthy: am. Politiker (Republ.); 1950 -1954 Vorsitzender des Senatsausschusses zur Untersuchung amerikanischer ´Umtriebe´: Suche nach angeblichen Kommunisten in der Verwaltung und im öffentlichen Leben; im Zuge des kalten Krieges zur Verfolgungswelle ausgeweitet; förderte antikommunistische Vorurteile.
Levittowns: In den Außenzonen amerikanischer Großstädte errichtete Wohnsiedlungen aus einheitlichen Fertighäusern (Klangbeispiel: CD 111 Lieder, Songbook, Klett)

Billy Joel: Leningrad



Tschaikowsky: Violinkonzert

Bach: Air

Klangbeispiele Musik und Politik

1. Borodin: Steppenskizze, Vl. Fedoseev, 1981, VDC 513
2. Händel: Halleluja, The Scholars Baroque Ensemble 1992 (Naxos)
3. dto. Thomas Beecham, 1959
4. Werbung für Kienzle-Uhren, 1933
5. Schluß einer Hitlerrede in Anknüpfung an das „Vater unser“
6. Amerikanische Nationalhymne: Hymnes nationaux, Accord 400032 (1988)
7. dto. ältere Aufnahme
8. dto. National Anthems, Laserlight 15155
9. Die Wacht am Rhein 1896 (Klavierlied) Alfred Doria
10. Die Wacht am Rhein (Historische Lieder, Klett; LP „Das Vaterland ruft“)
11. Marseillaise (Historische Lieder, Klett)
12. Deutsche Nationalhymne: Haydn: Gott erhalte Franz, den Kaiser, Original
13. dto. Streichquartettfassung, Carmina Quartet (1994)
14. dto. Orchesterfassung Hartmann (Sequenzen)
15. dto. Aufnahme aus dem 3. Reich
16. Horst-Wessellied (verfaßt 1927, nach seinem Tod 1930 zur zweiten Nationalhymne hochstilisiert)
17. Deutschlandlied (Rundfunkreportage 30. 1. 33, zur Ernennung Hitlers zum Reichskanzler)
18. Deutschlandlied in der Hörspielszene „Preußische Hochzeit“ von Hans Rehberg (30. 1. 33)
19. Deutschlandlied: Hymnes nationaux (s.o.)
20. dto. National Anthems (s.o.)
21. Peter Kreuder: 75 Millionen, CD "Entartete Musik"
22. Jimi Hendrix: Star Spangled Banner, CD "Woodstock"
23. Jimi Hendrix: Star Spangled Banner (live, andere Version), CD Jimi Hendrix, The golden Collection 40, 1997 BIEM MCPS
24. Stockhausen: Hymnen, Ausschnitt “Deutschlandlied”
25. The Doors: The Unknown Soldier
26. We shall overcome, Joan Baez (1963), CD "Joan Baez in Concert 2", VMD 2123
27. dto., The Johnny Thomson Singers (1990), CD "The Best of Gospel", LC 7224
28. Uriah Heep: Lady in black
29. Enya: Only Time Remix nach dem 11. September 2001
30. Beatles: A Day in the Life, CD "Sergeant Pepper's..."
31. Degenhardt: Tonio Schiavo
32. Die Toten Hosen: Sascha
33. Wolf Biermann: Soldat, Soldat
34. dto. 1980 Berlin (Live, CBS 88 502)
35. Die Moorsoldaten, Peter Rohland (aus: Banjo)
36. dto. Paul Robeson (Entartete Musik IV 4)
37. Herbert Zipper / Jura Soyfer: Das Dachau-Lied (Eisler-Chor)
38. dto. Erich-Weinert-Ensembles (Entartete Musik IV 5)
39. Marlene Dietrich: Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren („Super Best“ TOCP-9194)
40. Mauricio Kagel: Marsch 4 aus. „Der Tribun. Zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen“, 1979
41. Silcher: Ich hatt einen Kameraden: http://www.jastaboelcke.de/aces/m_v_richthofen/ich_hatt_einen_kameraden.htm - Internetseite der Königlich Preussischen Jagdstaffel 2 „Boelcke“, zum Gedenken an den brühmten Jagdflieger aus dem 1. Weltkrieg Manfred von Richthoven, den „Roten Baron“ - 17.6.01)
42. dto. http://www.afrika-korps.de/musik.htm (17.6.01), gekürzt, 1. Str.
43. dto. bearb. Wilh. F. Schmidt) CD Ich hatt´ einen Kameraden INT 815.209, 1988 (rec. 1979), Wiederholungen weggeschnitten
44. Gustav Mahler: Revelge: Thomas Hampson / G. Parsons 1993
45. dto. Fischer-Dieskau / Barenboim (Orch.), 1990
46. Weill: Zu Potsdam, Gisela May, Klavierfassung, Bergen-Festival 1971, wdr 3, 19. 8. 71
47. Weill: Zu Potsdam, orchestrierte Fassung, LP "Bert Brecht. Gisela May Songs, DG 144035
48. dto.: Ute Lemper 1988
49. B. Brecht: Jakob Apfelböck
50. Robert Schumann: Die beiden Grenadiere, Fischer-Dieskau/Eschenbach (1979)

Videos Musik und Politik

0:00: Feier am 21. 3. 33 in Potsdam: VHS "Das tausendjährige Potsdam", polyband Nr. 70236, Am Moosfeld 37, München (22:54 - 25:00)
2:22: Feier des 1. Mai 1933 in Berlin: VHS "Berlin unterm Hakenkreuz" UV 7057, 27:35 - 29:35 ('Überwältigung' durch Aufmärsche, Musik ...)
5:28: Film: "Die Blechtrommel" (nach Grass): VHS 12233 Eurovideo, 52:00 - 56:00 (Oskar bringt mit seiner Trommel den Aufmarsch durcheinander)
12:15: Loriot: "Familie Hoppensted" (27:00 "Weihnacht"), 1984), Warner Home Video 1989
15:53: Film "Casablanca", 1942, Musik: Max Steiner: 1:09: Quodlibet "Die Wacht am Rhein"/"Marseillaise"
18:23: Jimi Hendrix: Star Spangled Banner II (Live-Version, Woodstock-Festival, Sept. 1969)
23:18 The Doors: The Unknown Soldier (1968)
27:20 Jura Soyfer / Herbert Zipper: Dachau-Lied. Film: Musik unterm Hakenkreuz, 1990
33:00: Länderspiel Deutschland-England in München am 1. 9. 01 (5:1): Einmarsch + Hymnen (gesungen)
36:30: Englische Nationalhymne (Spielminute 27:50), dann Englandrufe mit dem Soccer-Rhythmus v v aav aaav av
37:30: God bless America: Kurz vor Mitternacht deutscher Zeit versammelten sich [nach der Katastrophe am 11. Sept. 01] an die zweihundert Kongreßmitglieder vor den Stufen zum Kapitol, hörten den kurzen Ansprachen der Mehrheitsführer in Repräsentantenhaus und Senat zu und sangen dann „God Bless America".
38:12: Glory, glory hallelujah, Trauergottesdienst am 14. 09. 01 in der National Cathedral in Washington
43:55: We shall overcome, Trauerfeier in New York 23. 9. 01
47:55: The Doors: The Unknowns Soldier, Live in Europa 1968
52:00-55:40: Enya: Only Time, 2001