Hubert Wißkirchen
Tel./Fax 02238/2192
e-mail: HWisskirchen@t-online.de
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln

Im WS 2002/2003 biete ich folgende Veranstaltung an:

Thema: Verfremdung als zentrale ästhetische und didaktische Kategorie — Didaktische Analysen für S 1 und S II

Inhalte: Seit Aristoteles gilt Verfremdung als ein wichtiges rhetorisches Mittel. Auch musikalische „Figuren" bekommen durch charakteristisches Abweichen von musiksprachlichen Standards ihre unverwechselbare Bedeutung. Musik ist immer auch „Musik über Musik", entsteht auf der Folie anderer Musik und kann nur so adäquat verstanden werden. Aufgabe des Musikunterrichts ist es deshalb, Hörhorizonte zu arrangieren, die dem Schüler ein vertieftes Verstehen musikalischer Struktur- und Ausdrucksprofile ermöglichen.

U. a. werden folgende Werke behandelt:

- Bachs Choralsatz „Es ist genug" aus der Kantate 60 im Vergleich mit Ahles Satz, mit der Einleitung aus Haydns „Schöpfung", mit Liszts Lied „Ich möchte hingehn", mit Ausschnitten aus Wagners „Tristan" und mit dem „Liebeslied" aus Weills „Dreigroschenoper"
- Beethovens Sonate op. 2, 1 (Vergleich mit den Skizzen)
- Scherzo aus der Sonate op. 2,2 von Beethoven (Vergleich mit einem Ländler)
- Walzer von Lanner, Chopin (op. 69,1), Satie, Klein, Strawinsky und Poulenc
- Der „Marsch" aus Strawinskys „Geschichte" vom Soldaten in verschiedenen Kontexten
- Liszt: Resignatione (Folie: Choral)
- Schumann: „Der Dichter spricht" (Folie: Choral, Freie Fantasie)
- Satie: "Embryons desséchés" (Vergleich mit Chopins Trauermarsch)
- Satie: „Sonatine bureaucratique" (Vergleich mit Clementi)
- Parodien (G. Hoffnung)

Studiengang Schulmusik
Proseminar (zu C 3 der StO)

Ort:	Raum 13
Zeit:	Dienstag, 17.00 - 18.30 Uhr
Beginn:	14. Oktober
Leistung für Scheinerwerb:	Klausur

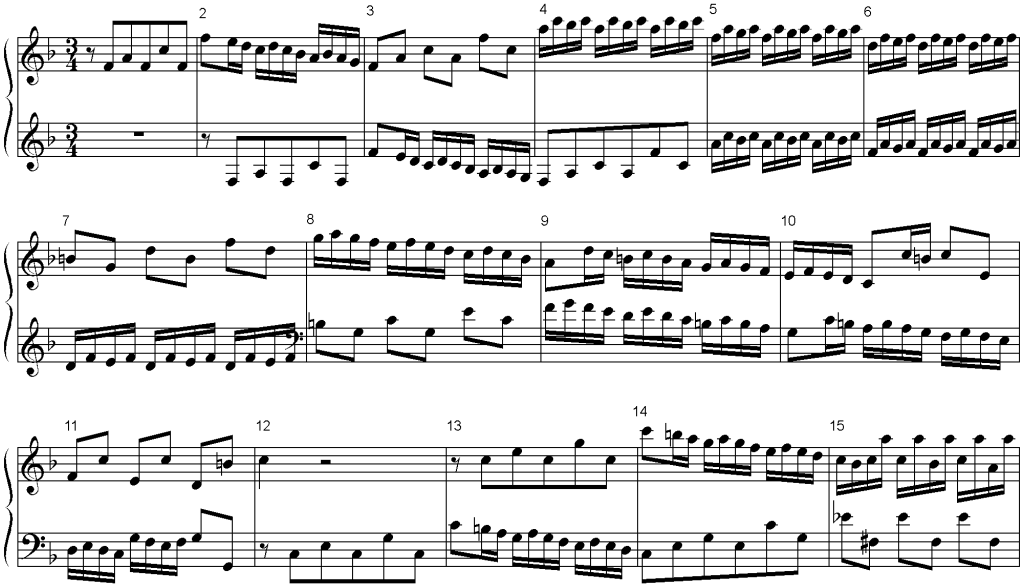
Jonathan Culler: Literaturtheorie, Stuttgart 2002, S. 52 f.**:**
Literatur als intertextuelles oder autoreflexives Konstrukt
(S. 52) In der jüngeren Theoriebildung ist verstärkt das Argument vorgebracht worden, dass Texte aus anderen Texten gemacht seien: Sie werden ermöglicht durch Vorgängertexte, welche sie wiederaufnehmen, wiederholen, in Frage stellen und verändern. Dieser Gedanke läuft zuweilen unter der ein wenig hochtrabenden Bezeichnung >Intertextualität<.[6] Ein Werk existiert zwischen und neben anderen Texten durch die Beziehungen, in denen es zu ihnen steht. Einen Text als Literatur zu lesen heißt demnach, ihn als ein sprachliches Ereignis betrachten, das seine Bedeutung in der Relation zu anderen Texten hat: z. B. als ein Gedicht, das mit den Möglichkeiten spielt, die ein Vorgängergedicht geschaffen hat, oder als ein Roman, der die politische Rhetorik seiner Zeit ausstellt und kritisiert. Shakespeares Sonett *My mistress' eyes are nothing like the sun* [>Die Sonne gleicht nicht meiner Herrin Augen<] nimmt die in der Tradition der Liebesdichtung gängigen Metaphern auf und negiert sie (»But no such roses see I in her cheeks« [>Auf ihren Wangen seh ich solche Rosen nicht<]) - negiert sie als Möglichkeit, eine Frau zu loben, von der es heißt, dass »when she walks, treads an the ground« [>Denn erdenschwer ist meiner Herrin Gang<]. Das Gedicht hat also Bedeutung in seinem Verhältnis zur Tradition, die es ermöglicht.
Wenn nun ein Gedicht als Literatur zu lesen bedeutet, es zu anderen Gedichten in Beziehung zu setzen, und wenn dies bedeutet, die Art, wie es Bedeutung gewinnt, mit den Arten, wie dies andere Gedichte tun, zu vergleichen und zu kontrastieren, dann ist es möglich, Gedichte so zu lesen, dass sie auf einer gewissen Ebene Dichtung selbst zum Gegenstand haben. Sie verweisen auf die Vorgänge dichterischer Imagination und dichterischer Interpretation. Hier stoßen wir auf einen weiteren Gedanken, der in der neueren Theoriebildung wichtig geworden ist, nämlich den der >Autoreflexivität< von Literatur. Auf einer bestimmten Ebene geht es in Romanen immer auch um den Roman, also um die Möglichkeiten und Grenzen, Erfahrung darzustellen und ihr Form oder Bedeutung zu verleihen. So lässt sich ein Roman wie *Madame Bovary* als Erkundung der Bezüge lesen zwischen Emma Bovarys >tatsächlichem Leben< und der jeweiligen Art und Weise, wie die von ihr gelesenen romantischen Romane wie auch der Roman Flauberts selbst Erfahrung zu Sinn verarbeiten. Es ist immer möglich, einen Roman (oder ein Gedicht) dahingehend zu befragen, wie sich das, was er (es) implizit über Sinnproduktion sagt, zu der von ihm selbst betriebenen Sinnproduktion verhält.
Literatur ist eine Tätigkeit, bei der Autoren versuchen, Literatur vorwärts zu bringen oder zu erneuern, und beinhaltet so immer auch implizit ein Nachdenken über Literatur selbst. Doch ergibt sich hier erneut, dass wir das Gleiche auch von anderen Phänomenen sagen könnten: Autoaufkleber können genauso wie Gedichte hinsichtlich ihrer Bedeutung von der Kenntnis anderer Autoaufkleber abhängen: »Ich bremse auch für Wale« bleibt ohne Bedeutung ohne die Kenntnis von »Ich bremse auch für Tiere«, »Ich bremse auch für Männer« und »Rettet die Wale«, und man könnte sicherlich die Behauptung aufstellen, dass es bei »Ich bremse auch für Wale« eigentlich *um* Autoaufkleber geht. Die Intertextualität und Autoreflexivität von Literatur ist also kein Definitionsmerkmal, sondern stellt Aspekte des Sprachgebrauchs und Fragen der Repräsentation in den Vordergrund, die ebensogut anderswo beobachtet werden können.
6 Vgl. Roland Barthes, S/Z, New York 1984, S. 10-12, 20-22, und: Harold Bloom, *Poetry and Repression,* New Haven 1976, S. 2 f.

(S. 81 f.) Bedeutung in der Literatur
Nehmen wir die Zeilen, die wir weiter oben als Literatur behandelt haben, ein zweizeiliges Gedicht von Robert Frost:

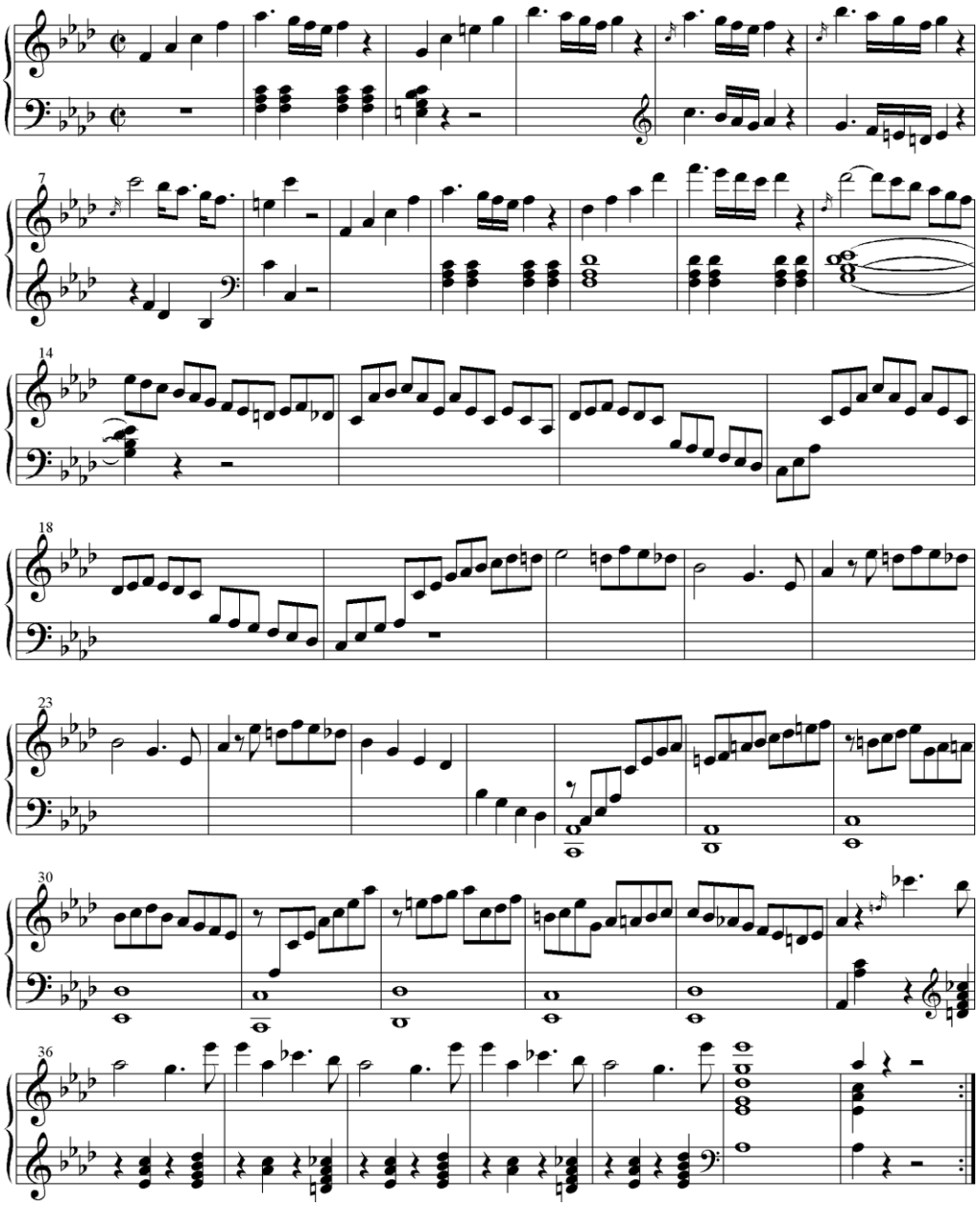
> The Secret Sits
> We dance round in a ring and suppose,
> But the Secret sits in the middle and knows.
>
> [>Das Geheimnis sitzt / / Wir tanzen herum, und vermuten, im Kreis, / Doch das GEHEIMNIS sitzt in der Mitte und weiß.<]

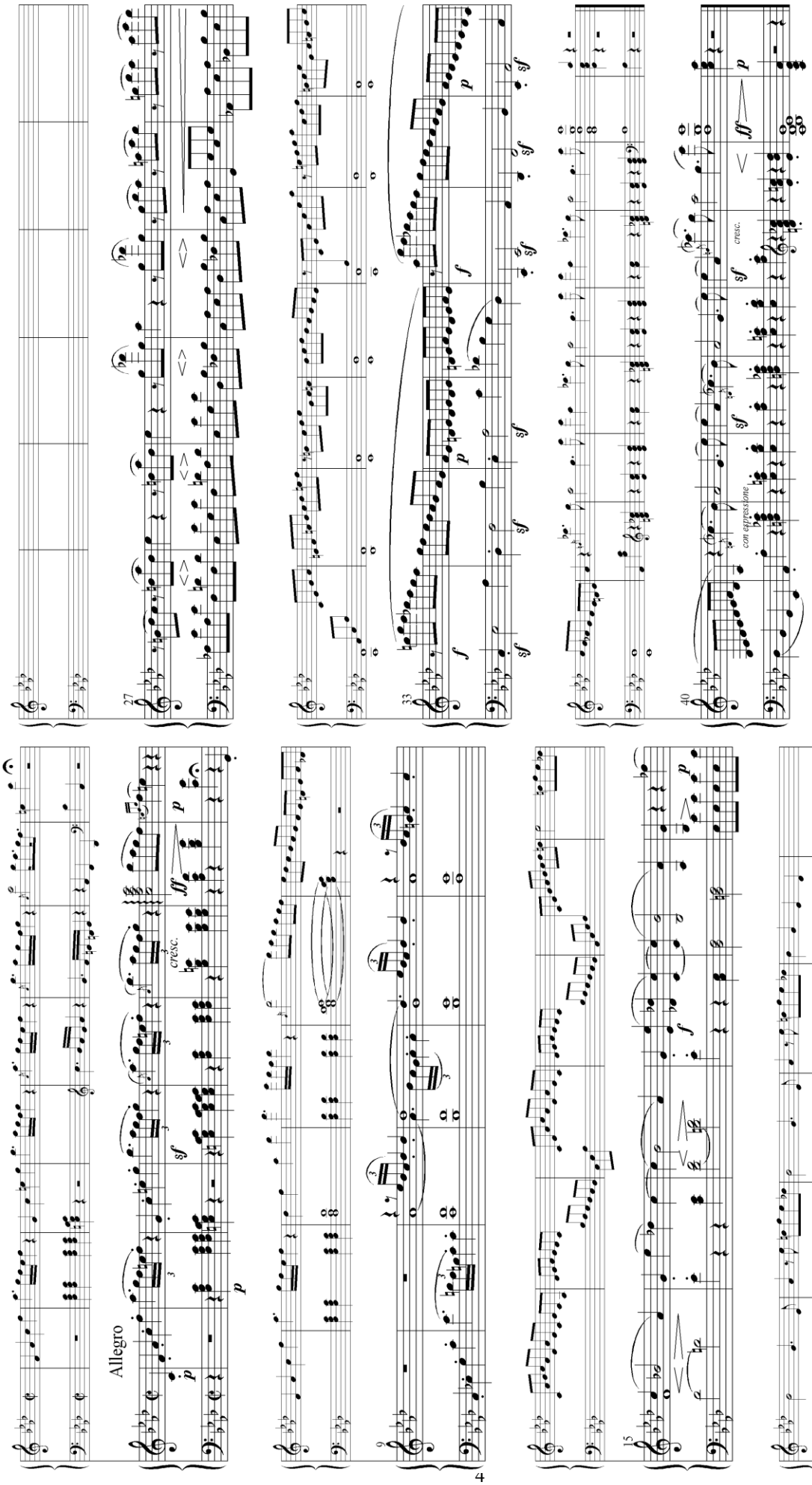
Was ist hier >Bedeutung<? Zunächst einmal besteht ein Unterschied, je nachdem, ob man nach der Bedeutung eines Texts (des Gedichts als Ganzem) oder nach der Bedeutung eines Wortes fragt. Wir können ohne weiteres sagen, dass *dance* so etwas wie »eine Folge rhythmischer und in sich strukturierter Bewegungen vollziehen« bedeutet, doch was bedeutet dieser Text? Er zielt, so könnte man vorschlagen, auf die Nichtigkeit menschlichen Tuns: Wir sind ständig in Bewegung; wir können nur Vermutungen anstellen. Durch den Reim und den Eindruck, als wüsste er, wovon er spricht, zieht der Text darüberhinaus den Leser in einen Prozess vertieften Nachdenkens über das Tanzen und das Anstellen von Vermutungen. Diese Wirkung, der Prozess, den der Text auslösen kann, ist Teil seiner Bedeutung. Wir haben also die Bedeutung eines Wortes und die Bedeutung oder Denkanstöße eines Texts. Und dann gibt es dazwischen noch etwas, das wir als die Bedeutung einer Äußerung bezeichnen könnten: die Bedeutung, die der Akt der Äußerung solcher Worte in einer bestimmten Situation haben kann. Welchen *Akt* vollzieht die Äußerung: Handelt es sich um eine *Warnung* oder ein *Zugeständnis,* um eine *Klage* oder etwa um *Prahlerei?* Wer ist hier das *wir* und was heißt eigentlich >tanzen< im Rahmen dieser Äußerung?
Es ist also nicht möglich, bloß nach der >Bedeutung< zu fragen. Es gibt mindestens drei verschiedene Dimensionen oder Ebenen von Bedeutung: die Bedeutung eines Wortes, die einer Äußerung und die eines Texts. Die möglichen Bedeutungen eines Wortes tragen zur Bedeutung einer Äußerung bei, welche einen von einem Sprecher vollzogenen Akt darstellt. (Und die Bedeutungen von Wörtern leiten sich ihrerseits wiederum davon ab, was sie in Äußerungen vielleicht bewirken.) Der Text schließlich, der hier einen unbekannten Sprecher darstellt, der eine rätselhafte Äußerung macht, ist das Produkt eines Autors, und die Bedeutung des Texts liegt nicht in einer Aussage, sondern in dem, was er *tut,* in seinem Potential, auf Leser zu wirken.
Es gibt also verschiedene Arten von Bedeutung, doch lässt sich eins ganz allgemein feststellen, nämlich dass Bedeutung auf Unterscheidung beruht. Wir wissen nicht, worauf sich das >wir< in diesem Text bezieht; nur, dass es ein >wir< im Gegensatz zu einem einzelnen >ich< ist, wie auch zu einem >er<, >sie<, >es<, >du, >ihr< und >sie<. >Wir< bezeichnet irgendeine unbestimmt bleibende Gruppe von mehreren, die, wer immer auch unserer Meinung nach der Sprecher ist, diesen miteinschließt. Ist der Leser in dem >wir< auch miteingeschlossen oder nicht? Meint das >wir< jeden, mit Ausnahme des Geheimnisses (»Secret«), oder meint es eine bestimmte Gruppe? Solche Fragen, auf die es keine einfachen Antworten gibt, ergeben sich sofort bei jedem Versuch, das Gedicht zu interpretieren. Was wir vor uns haben, sind Gegensätze, Differenzen.
Ganz Ähnliches ließe sich auch über >tanzen< / »dance« und >vermuten< / »suppose« sagen. Was »dance« hier bedeutet, hängt davon ab, wozu wir es in Opposition setzen (>herumtanzen< im Gegensatz zu >sich zielgerichtet fortbewegen< oder zu >stehen bleiben<); und >vermuten< steht im Gegensatz zu >wissen<. Über die Bedeutung des Gedichts nachzudenken, heißt also, mit Oppositionen oder Gegensätzen zu operieren, sie inhaltlich zu füllen und aus ihnen Schlussfolgerungen zu ziehen.

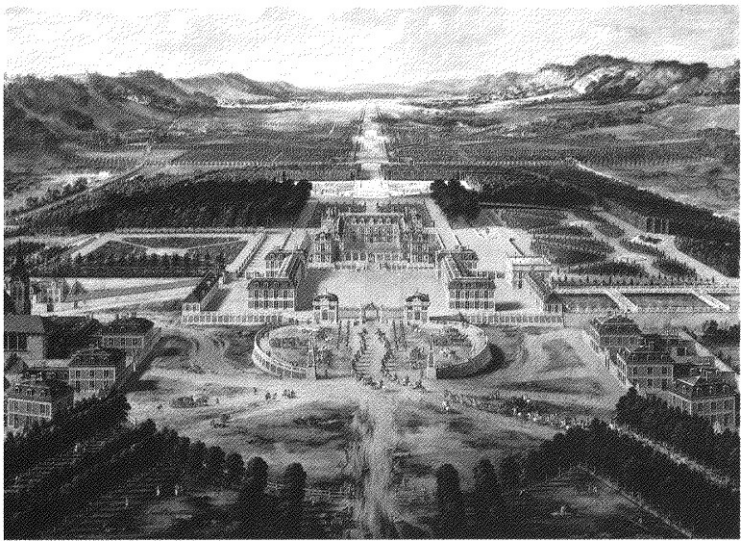
J. S. Bach: Inventio 8



Beethoven: Sonate op. 2, Nr. 1 (Skizze)

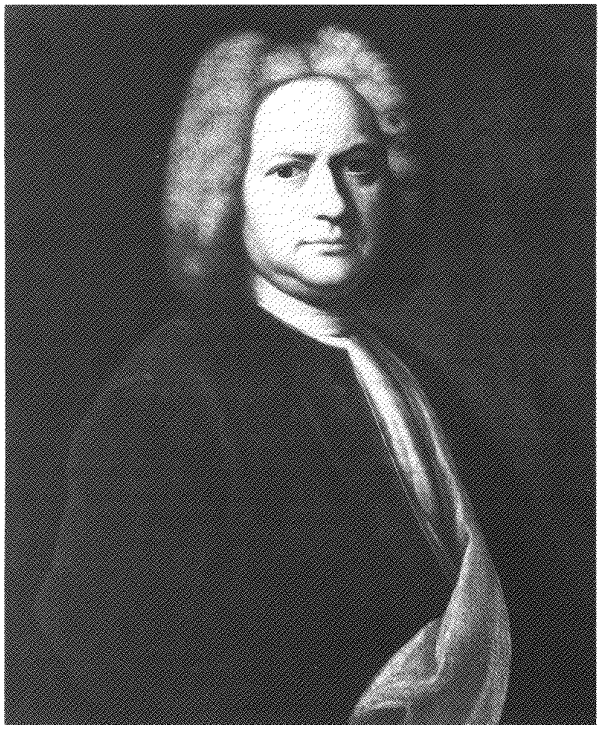



Allegro
cresc.
con espressione



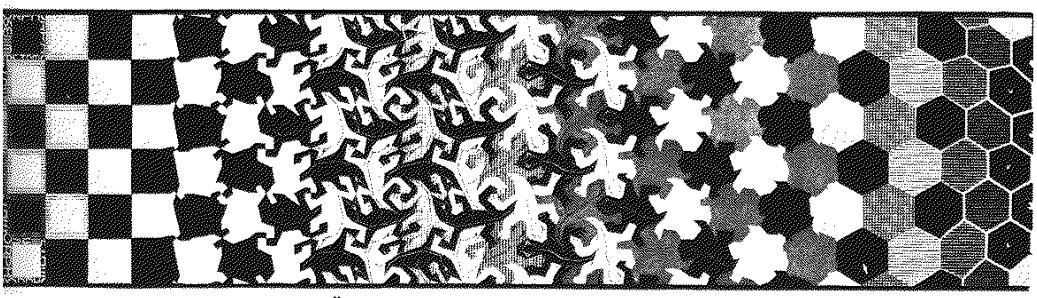
Versailles 1668, Gemälde von Pierre Patel

Park in Weimar, Ende 18. Jh.

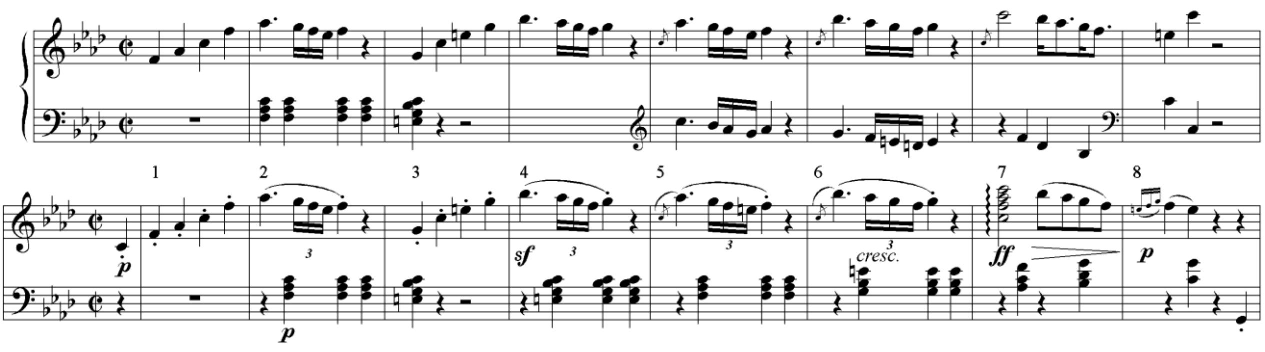


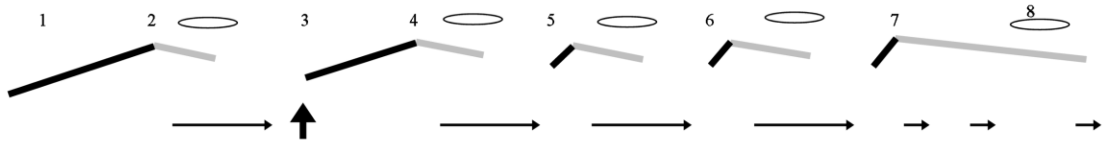
Bach als Köthener Kapellmeister, Ölbild von Johann Jakob Ihle

Beethoven, Kreidezeichnung von August von Kloeber (1817/18)



M. C. Escher: Der überraschende Übergang aus Metamorphose II





Vergleich Original / Skizze:
Schärfung der Charakteristik in Artikulation und Dynamik. Der in der Tonhöhenstruktur angelegte Spannungsbogen wird dadurch intensiviert. Wichtig ist der Auftakt, der die auffahrende Geste verlängert und ihr mehr Schwung gibt.
Schärfung des vorwärtsdrängenden Gestus durch die Aussparung der 1 in T. 2, 4, 5, 6, 7. Dadurch entsteht ein auftaktartiges Drängen auf die 1 der nächsten Phrase (T. 3, 4 usw.). Daß die auftaktige Dreiergruppe ab T. 5 nicht mehr in die 1 mündet, sondern in eine weitere auftaktige Dreiergruppe, und daß diese in Takt 7 sogar selbst noch durch die Pause auf 3 zerhackt wird, verleiht auch der rhythmischen Ebene eine ähnliche Stringenz und Zielgerichtetheit wie der Tonhöhenstruktur.
Überhaupt ist der einheitliche Zug des fertigen Werks der Hauptunterschied zur lockeren Skizze. Die Begleitung hat nur noch die repetierten Akkorde als Material (Prinzip der Ökonomie) und diese werden zwingend auch hinsichtlich der Tonhöhenordnung geführt: Der melodischen Zuspitzung auf den Höhepunkt in T. 7 hin entspricht der – nach kurzem Ausholen nach unten –unbeirrt Stufe um Stufe nach oben geführte Baßgang, der diesen Bewegungszug sogar bis zum Schluß der Periode (T. 8) fortsetzt, während die Oberstimme bereits kraftlos zurückfällt.
Der sechtönige Baßgang aufwärts (e f g as b c) ist die Umkehrung des Abwärtsgangs in T. 7-8 (c b as g f e).

Vergleich mit Bach:
Beethovens Stück ist strukturell viel ´zerklüfteter´, uneinheitlicher als Bachs einheitlich ablaufende Invention.
An die Stelle der Affekteinheit tritt ein wechselnder Gefühlsablauf, was sich auch äußerlich in der Schwelldynamik und der extremen Dynamikentwicklung auf engstem Raum (1. Thema) zeigt.
Beide Stücke gehen von der durchaus vergleichbaren Motivkonstellation a-b aus. Während bei Bach aber bei allen wechselnden Konstellationen und Veränderungen die Motive im wesentlichen ihre Identität (in Struktur und Ausdruck) wahren, durchlaufen sie bei Beethoven verschiedene Zustände (s.o.).
Die Polyphonie Bachs unterstützt das gleichbleibende Kreisen, weil ja das Material in den Imitationen vertikal vervielfältigt (wiederholt) wird. Beethovens Satztechnik ist im Kern homophon und dadurch für ein horizontal-entwickelndes Komponieren geeigneter. Gleichzeitig ist sie sehr abwechslungsreich: die Skala reicht vom einfachen (galanten) Klangteppich (2. Thema) bis zur durchbrochenen Arbeit (Überleitung).
Das Verhältnis von Einzelnem und Ganzem hat sich (analog der Wandlung vom Obrigkeitsstaat zur Demokratie) geändert: Bei Bach ordnen sich alle Details dem ‚Gesamtinteresse' unter, keine Stelle fällt aus dem Rahmen. Bei Beethoven hebt sich jedes Teilstück charakteristisch von seiner Umgebung ab. Oberflächlich betrachtet folgt immer wieder Neues, Anderes.
Bei genauerem Hinhören/Hinsehen zeigt sich allerdings, daß Beethoven sich ähnlich wie Bach um den Zusammenhang des Ganzen bemüht, indem er die charakteristischen Einzelzüge des Werks durch die Metamorphosentechnik miteinander in eine quasi logische Abfolge bringt. Nicht nur die gegensätzlichen Themen, sondern auch die ‚Verbindungsstücke' beruhen auf dem gleichen Material.

Beethoven:
"Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange, bis ich damit zufrieden bin; dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrunde liegende Idee niemals. Sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Gusse vor meinem Geist stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren."
1823 im Gespräch mit Louis Schlösser. (Dahlhaus: Beethoven, S. 183)

Berndt. W. Wessling:
Es war mehr als Bewunderung, was die ersten Hörer der drei Sonaten von 1795 (Opus 2) erfüllte. Sie waren erstaunt, erschüttert, hingerissen. Das Motorisch-Drängende in manchen Abläufen der »kleinen f-Moll-Sonate« ließ Moritz Lichnowsky »den Nerv aller Dinge« spüren. Die Musik machte ihn so nervös, daß er auf^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^^sprang und den Saal verließ. So erging es ihm später auch bei anderen Beethoven-Sonaten.

> Ich ertrage es nicht, diese übermenschlichen Werke durchzuhören. Sie haben etwas Tödliches in sich, das Gift der Wahrheit. Die Ideen Beethovens gehen auf die Entlarvung menschlicher Eigenschaften und Schwächen aus. Die Ideen sind wie seine Technik - und die ist die eines Dämons!

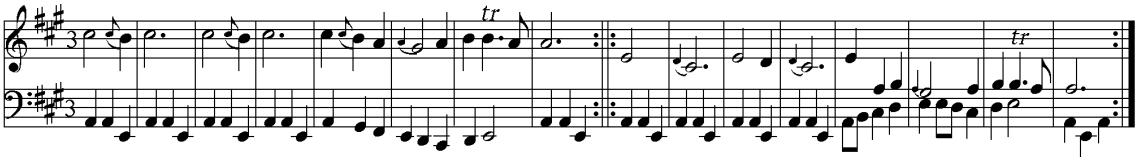
So Lichnowsky wörtlich zu Ignaz Moscheles. Der Fürst erkannte in den Klaviersonaten seines Schützlings damals etwas, das wir heute als das Numinose bezeichnen. Er fährt fort:

> Es gibt nichts in der Musik unserer Zeit, welches ihnen gleicht. Gewiß, hier waltet nichts Menschliches mehr. Die Kunst Beethovens auf dem Klaviere ist so erschütternd, das sie an die Grenzen des Erträglichen rührt. Hier waltet Göttliches. Jede Kritik muß kapitulieren. Das ist der Schritt zur heiligen Vollkommenheit!

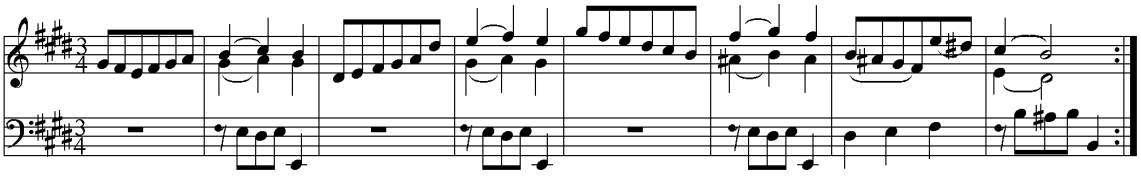
Beethoven. Das entfesselte Genie, München 1977, S. 71

Menuett- (Scherzo-)Beispiele

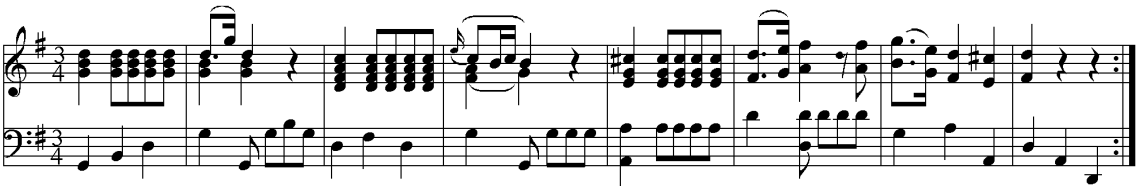
Jacques de Saint-Luc, Menuett des baskischen Trommlers (vor 1700)



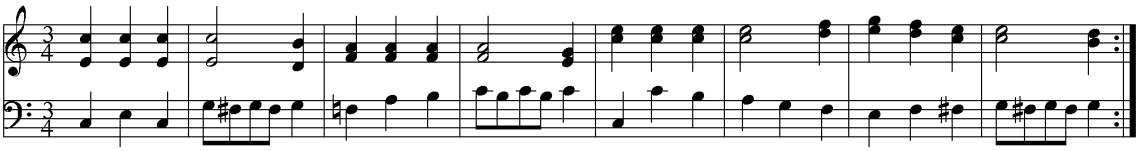
Johann Sebastian Bach: Menuett aus der Französischen Suite Nr. 6



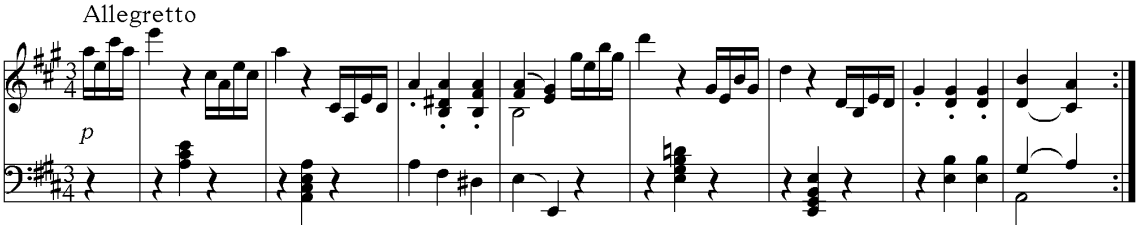
Wolfgang Amadeus Mozart: Menuett aus "Don Giovanni"



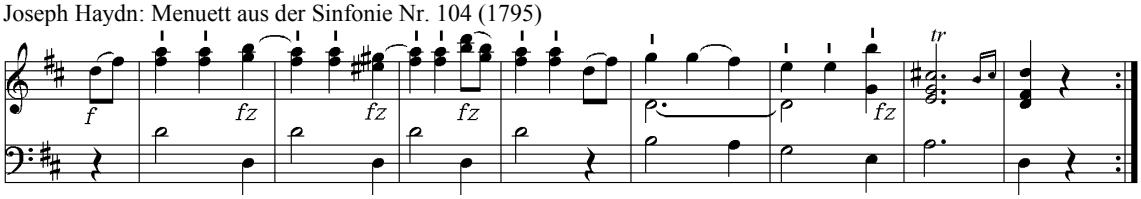
Ignatz Joseph Pleyel (1757-1831): Menuett



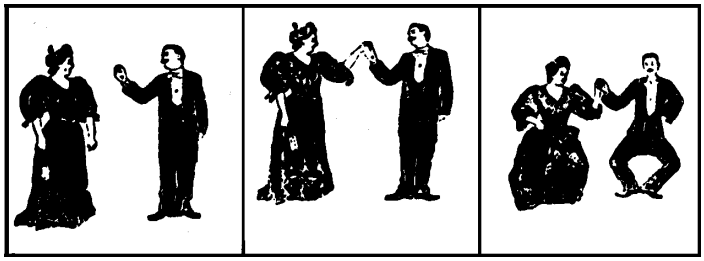
Ludwig van Beethoven: Scherzo aus der Klaviersonate op. 2 Nr. 2 (1795)



Joseph Haydn: Menuett aus der Sinfonie Nr. 104 (1795)



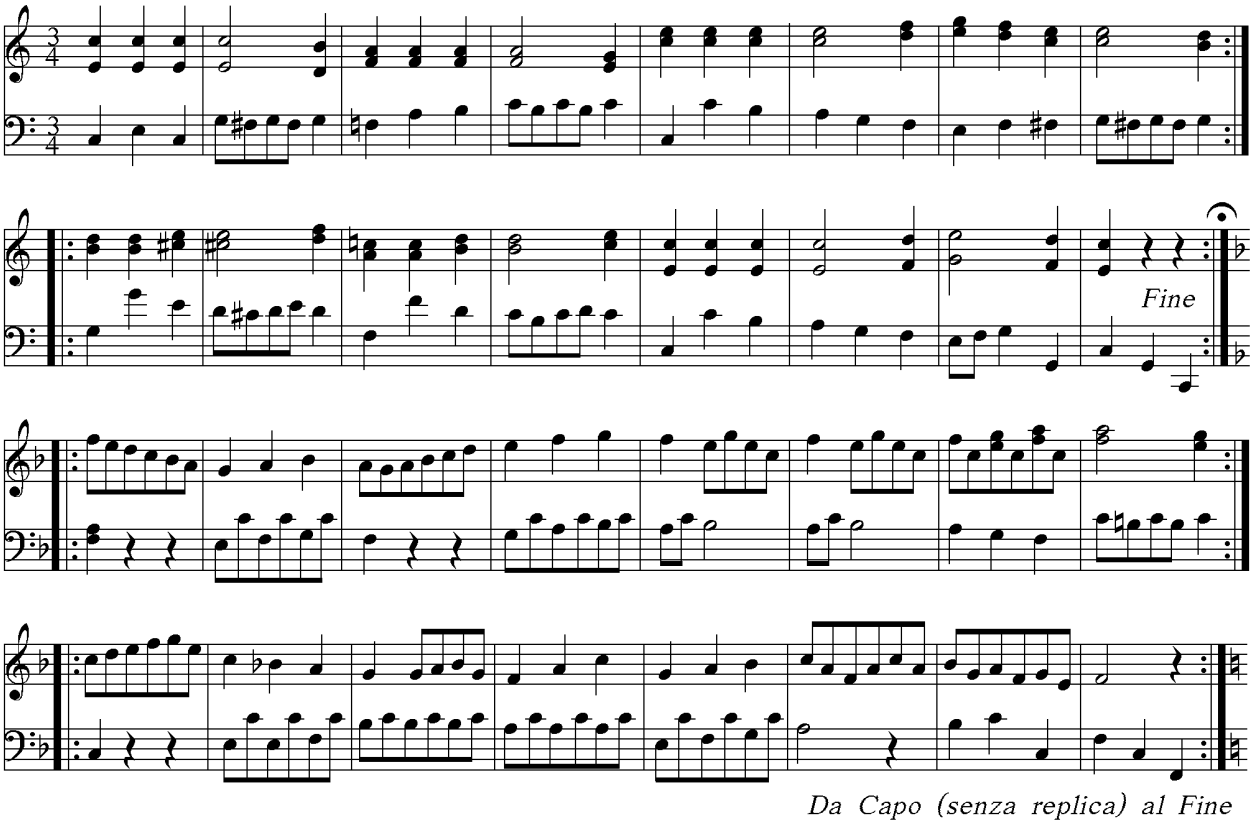
Menuett tanzendes Paar.Illustration aus Rossi. "Il Minuetto", Rom 1896



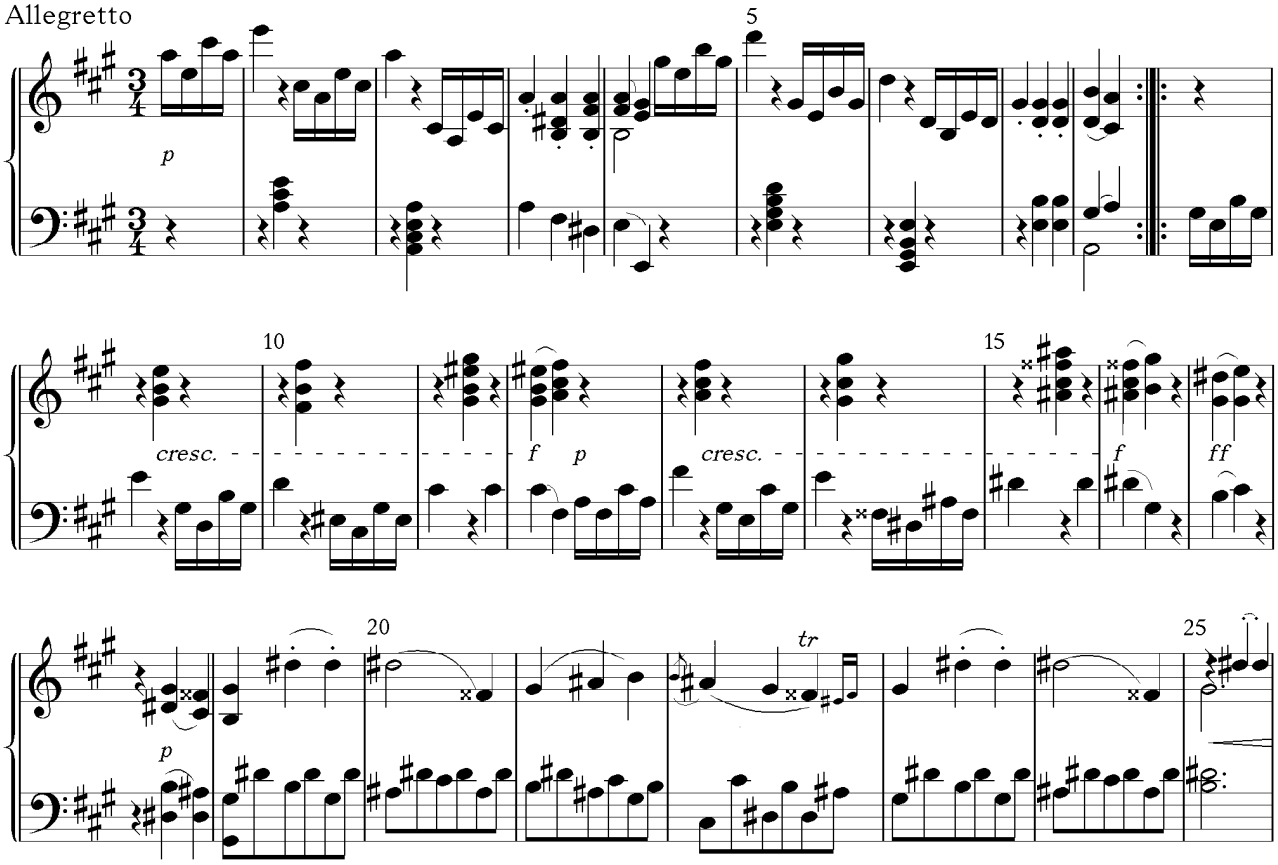
Johann Joachim Quantz (1752):
"Ein Menuet spiele man behend, und markiere die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche; auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag... Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur."
Aus: J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau '1789, S. 271 und 267. Faksimile-Nachdruck, Kassel 1974.

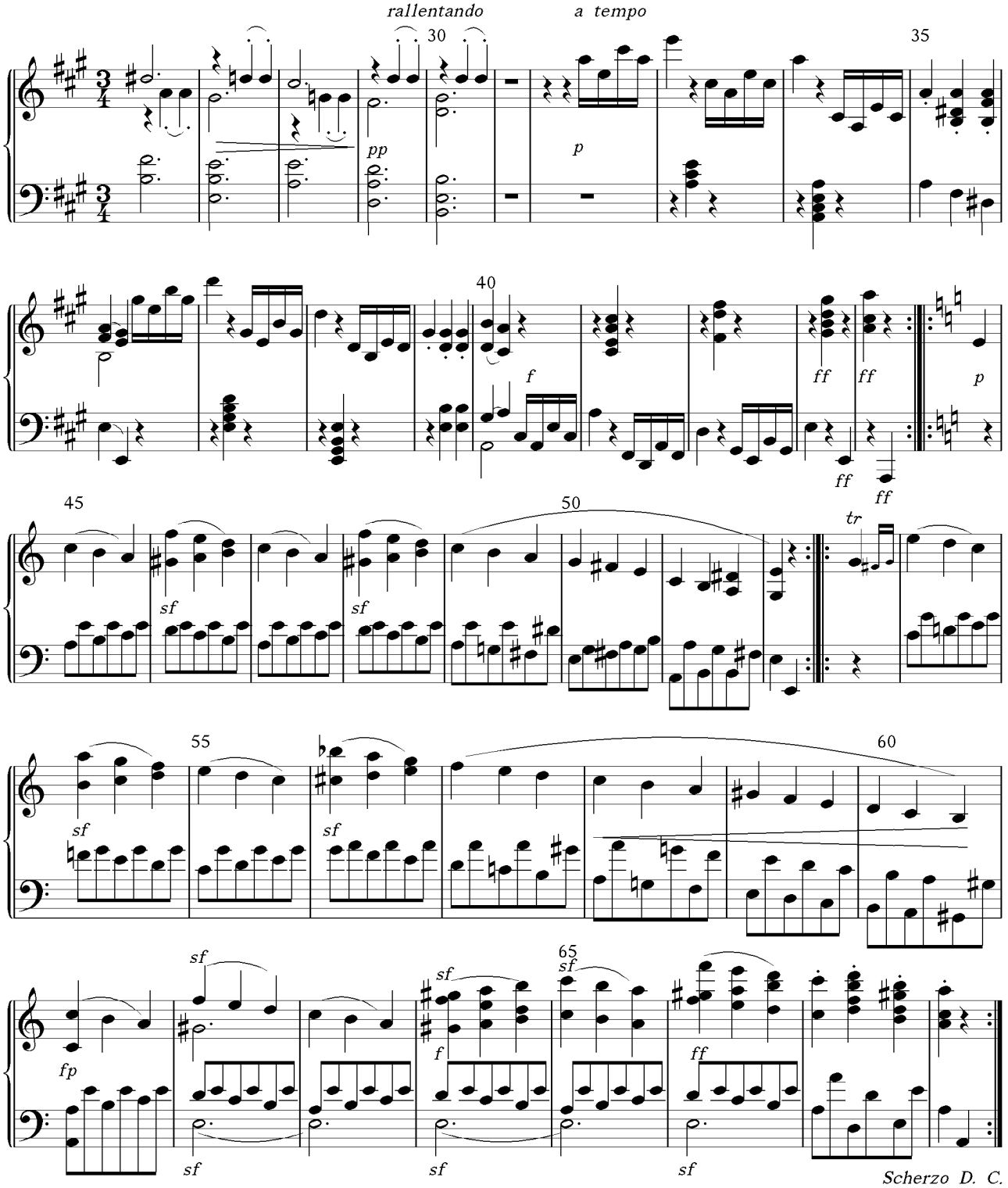
Nikolaus Harnoncourt:
"Es wurde von der Musikwissenschaft gelegentlich gesagt, die Herkunft des Scherzos sei unbekannt. Für mich ist die Vaterschaft eindeutig: der wilde Tanz aus dem Poitou wird als »Menuet« hoffähig. Er wird vom Hof domestiziert und nach und nach zum steifen und zeremoniellen Tanz der Barockzeit schlechthin. Daneben erhalten sich aber stets rasche und vitale Nebenformen. Gegen Ende seines abwechslungsreichen und langen Lebens erweist das Menuett sich als höchst aufnahmefähig für die verschiedensten Anregungen aus der englischen, deutschen und besonders aus der österreichischen Folklore. Es gelingt ihm, auch nach dem Tod im Scherzo und Walzer fortzuleben." Aus: N. Harnoncourt: Der musikalische Dialog, Salzburg 1984, S. 148.

Ignatz Joseph Pleyel (1757 -1831): Menuett



Ludwig van Beethoven: Scherzo (1795)





Ueber Modekomponisten (1793)

"... Das träge, frivole Publikum - und warlich das heutige Publikum ist recht frivol! - mag sich lieber etwas süß vorschmeicheln und vorgaukeln, als vorarbeiten und vordenken lassen, mag lieber leichte Sachen, die den Ohren wohlthun, behaglich genießen, als mitdenken und richtig mitempfinden. Es ist entweder zu verwöhnt, um das einfache, durch wahre Kunst hervorgebrachte Schöne zu fühlen, und will lieber durch Bizarrerien, Instrumentalgeräusch, seltsame Modulationen erschüttert werden, wie der verwöhnte Gaumen durch Assa fötida; oder es ist zu unwissend, zu ungebildet, zu sehr an Klimpereien gewöhnt, um die höhere Bestrebungen des wahren Künstlers, dessen gezähmtes Genie nach den Regeln der Einheit arbeitet und dessen Zwecke bis an die Unsterblichkeit reichen, zu verstehen und zu würdigen...

Und wie wird nicht erst *Gepleyelt!* Pleyel heute, Pleyel morgen; das ist das ewige Lyrum larum. Und doch wie matt und trivial, oder mitunter, wie seltsam bisarr sind viele der neuen Pleyelschen Sachen! Aber das hilft nichts; er wird gespielt und - verschlungen in allerhand Gestalten."

Aus: Berlinische Musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts, hg. von Johann Gottlieb Carl Spazier, Berlin 1793. Zit. nach: Der Critische Musicus an der Spree, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1984, S. 327f.

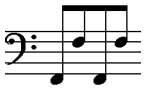
Assa fötida: 'verdorbenes' (=stark abgehangenes) Fleisch;

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:
"Es ist nicht zu leugnen, daß in neuerer Zeit - dem Himmel sei's gedankt! - der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so daß es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet...
Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann.
Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allemeuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt - dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, daß man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreuung entgegen...
Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme - von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welten anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an...
Euch ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer-Marsch und 'Blühe liebes Veilchen' einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, daß der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? ...
Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstem. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig...
Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder anderer Kunst ist es auch, daß sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluß auf die zarte Jugend ist... Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, daß sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen.
Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das miscere utili dulce in Ausübung bringen... Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man an ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der - Bäume, Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!
Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren: der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen."

Salon in der Wohnung Julius Schoppes in der Leipziger Straße 45 in Berlin
Tuschzeichnung eines unbekannten Künstlers, um 1816
30 × 38 cm Stadtmuseum Berlin,Inv.-Nr. VII 60/189 W

Aus: Gedanken über den hohen Wert der Musik, AmZ 1812. Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 50ff.

Assa fötida: 'verdorbenes' (=stark abgehangenes) Fleisch;
miscere utili dulce: das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden;

Murki. Baßfigur: 

Sanskrita (indisch): die in Regeln gefaßte (Kunst-)Sprache

Christoph Martin Wieland:
"Aber damit solche moralische Individual-Gemälde wirklich nützlich werden, muss man sich nicht begnügen, uns zu erzählen, was diese merkwürdigen Menschen gethan haben, oder was sie gewesen sind; man muß uns begreiflich machen, wie sie das, was sie waren, geworden sind; ... - Gleichgültig kann es uns dann seyn, ob eine solche Person einen historischen oder gefabelten Namen führt ... : Wenn er nur wahres Leben athmet, nur durchaus wirklicher Mensch ist, uns nur immer aufrichtig entdeckt, wie und wodurch er ein solcher Mann war, und wie es zuging, dass er durch eine Reihe natürlicher Verwandlungen und Entwicklungen endlich der wurde und werden musste, der er am Ende ist. Dieses ist alles, was wir verlangen können, damit die Abschilderung eines Individual-Charakters für das Menschen-Studium wichtig sey."

Aus: Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx, 1775. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 466.

Johann Jakob Engel:
"Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk - sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll - muß die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von außen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreyhen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreyhe keine andere als die lyrische seyn muß.."

Aus: Ueber die musikalische Malerey, Berlin 1780. Zit. nach: Rainer Fanselau: Musik und Bedeutung, Frankfurt am Main, 1984, S. 139f.

Georg August Griesinger:
"Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, sowie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüte vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, daß er in seinen Sinfonien öfters moralische Charaktere geschildert habe."

Aus: Biographische Notizen über J. Haydn, Leipzig 1810. Zit. nach: C. Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 178.

Christian Gottfried Körner:
'Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüt und die Gemütsbewegungen, den Charakter - Ethos - und den leidenschaftlichen Zustand - Pathos... aber bei dem Musiker kann der Wahn leicht entstehen, daß es ihm möglich sei, Gemütsbewegungen als etwas Selbständiges zu versinnlichen. Begnügt er sich dann, ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt, so hat er freilich ein leichtes Spiel, aber auf den Namen eines Künstlers darf er nicht Anspruch machen. Erkennt er hingegen das Bedürfnis der Einheit, so sucht er sie vergebens in einer Reihe von leidenschaftlichen Zuständen. Hier ist nichts als Mannigfaltigkeit, stete Veränderung, Wachsen und Abnehmen. Will er einen einzigen Zustand festhalten, so wird er einförmig, matt und schleppend. Will er Veränderung darstellen, so setzt diese irgend etwas Beharrliches voraus, in welchem sie erscheint."

Aus: Über Charakterdarstellung in der Musik, 1795, S. 148. Zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 57f.

Johann Nicolaus Forkel:
"Sie haben vielleicht diejenige Stelle im zweyten Theil des ersten Allegro (von Ph. E. Bachs Sonate in f-Moll, 3. Sammlung, Nr. 3, Leipzig 1781) nicht schön gefunden, wo die Modulation in As moll, Fes dur, und von da auf eine etwas harte Art wieder zurück ins F moll geht. Ich muss gestehen, dass ich sie, ausser ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, eben so wenig schön gefunden habe. Aber wer findet wohl auch die harten, rauhen und heftigen Aeusserungen eines zornigen und unwilligen Menschen schön? Ich bin sehr geneigt, zu glauben, dass Bach, dessen Gefühl sonst überall so ausserordentlich richtig ist, auch hier von keinem unrichtigen Gefühl geleitet sey, und dass unter solchen Umständen die erwähnte harte Modulation nichts anderes ist, als ein getreuer Ausdruck dessen, was hier ausgedrückt werden sollte und musste."

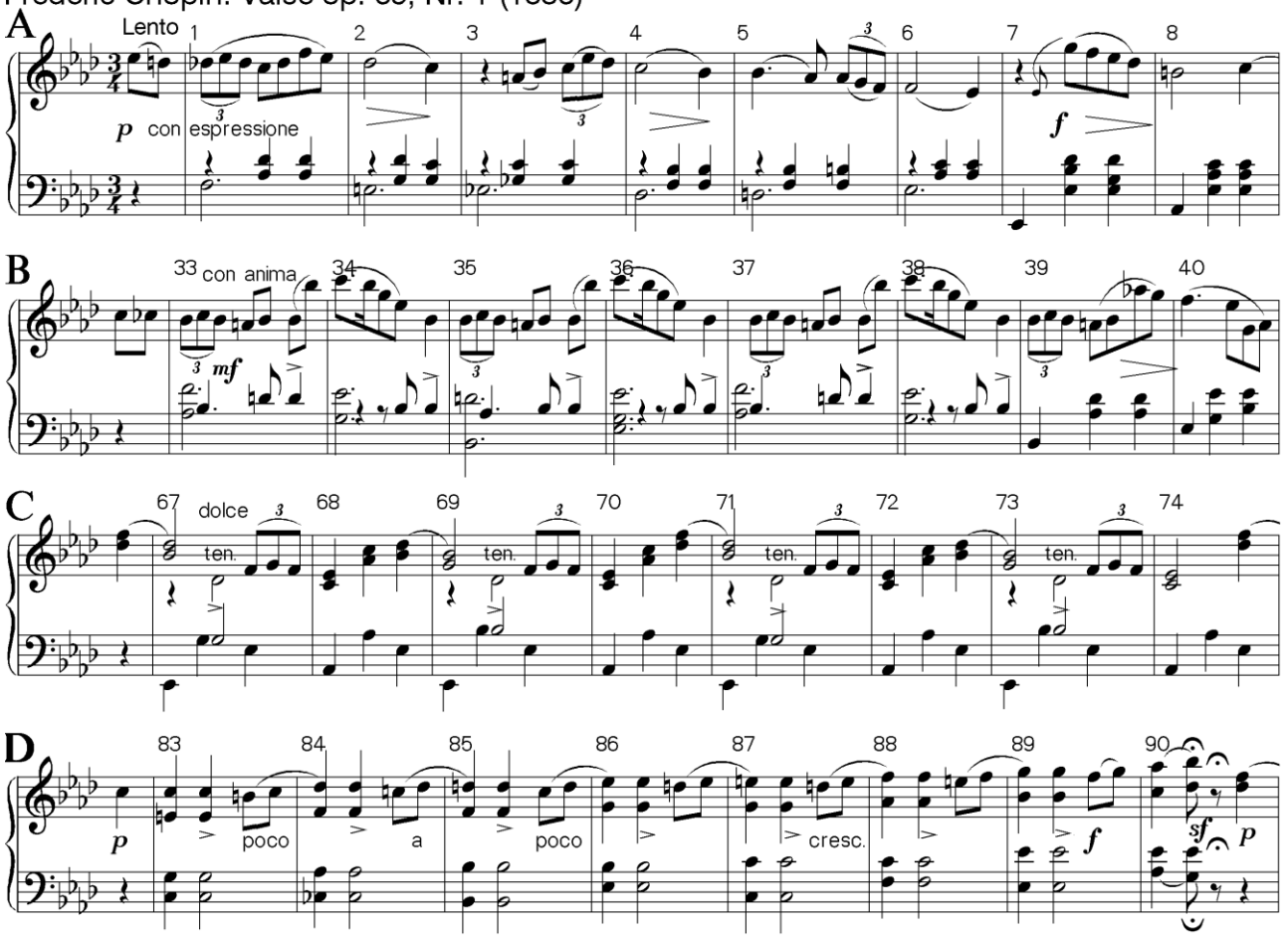
Aus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783, Leipzig 1784. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 478.

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

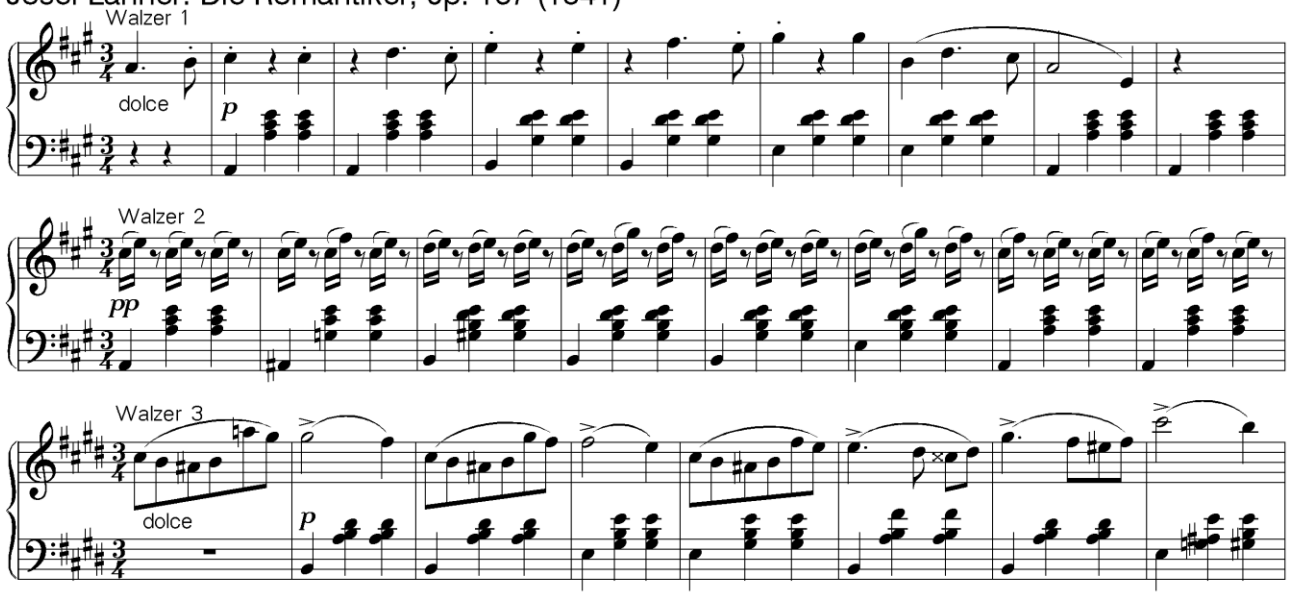
Aus: Memoiren oder Essays über die Musik, Lüttich 1796-97. Zit. nach der Neuausgabe und Ubersetzung von Peter Gülke, Wilhelmshaven 1978, S. 246, 257 und 259f.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel:
"Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen oder das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, daß dem melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestreute charakteristische Züge... Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen."
Aus: Hegel: Ästhetik, hg. von F. Bassenge, Frankfurt am Main o. J., Band II, S. 316.

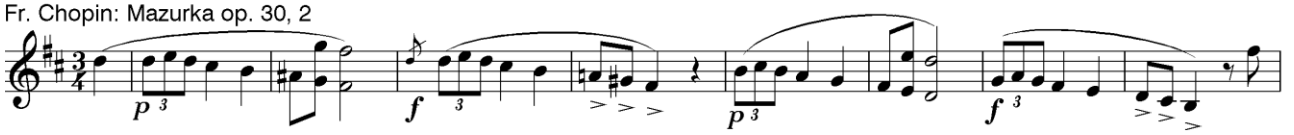
Frédéric Chopin: Valse op. 69, Nr. 1 (1836)



Josef Lanner: Die Romantiker, 0p. 167 (1841)

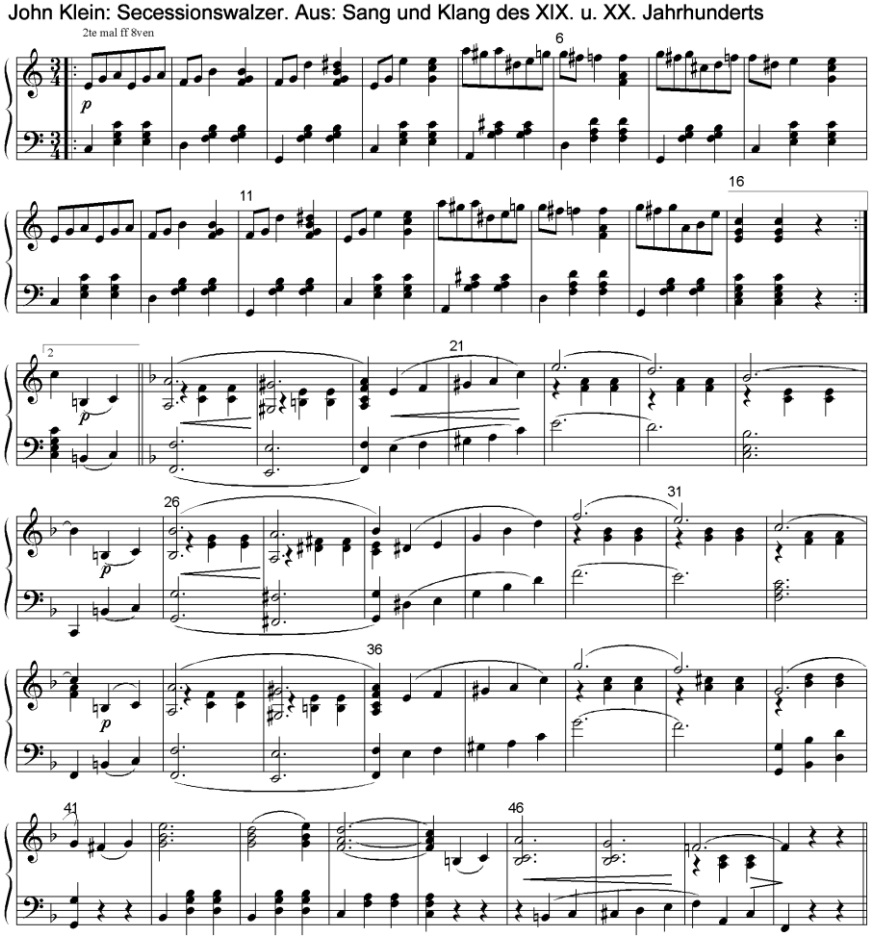


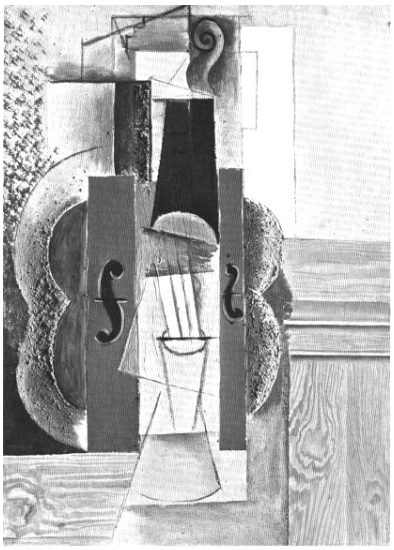
Fr. Chopin: Mazurka op. 30, 2



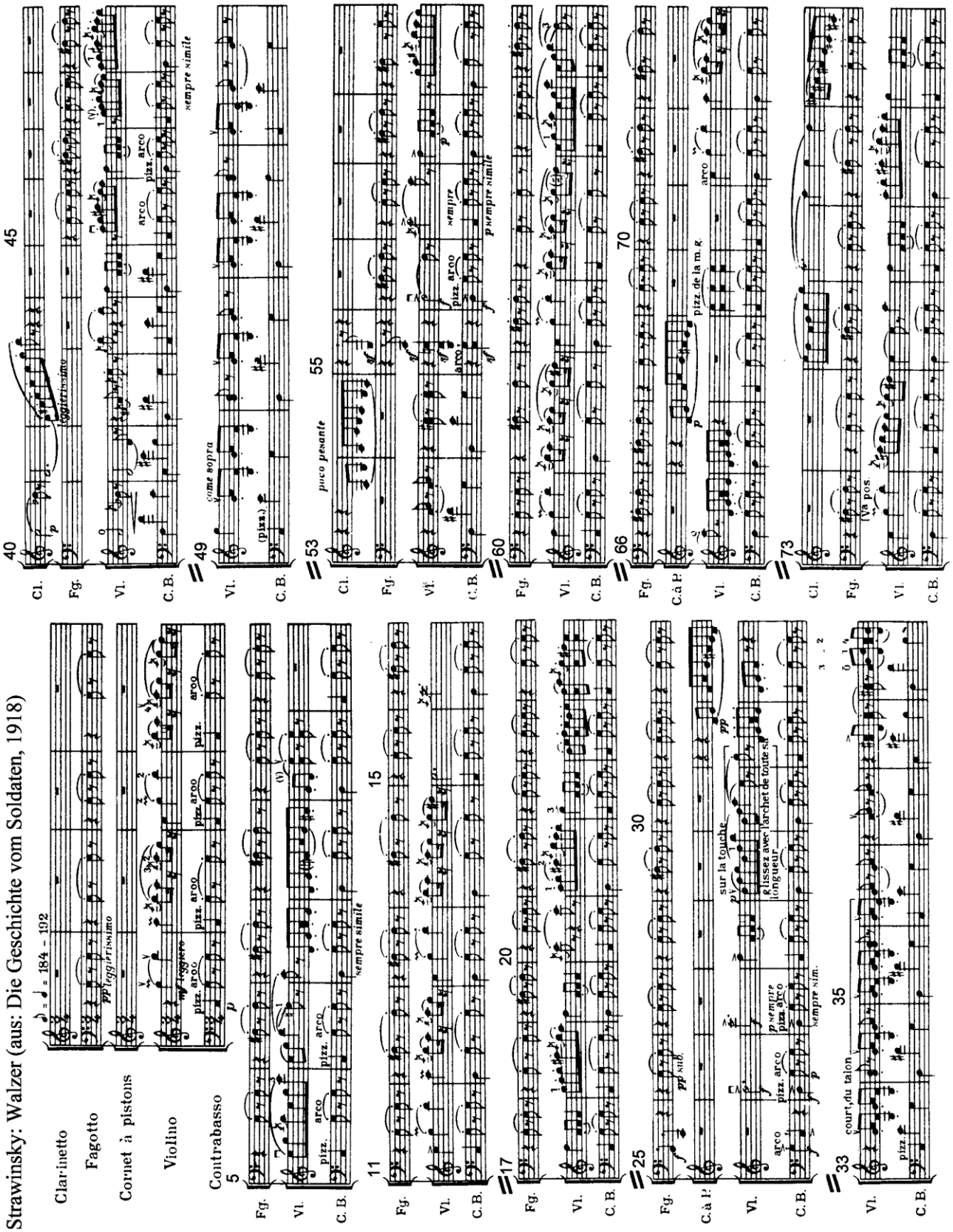
Barbara Zuber:
(Syndrom des Salon und Autonomie. In: Musikkonzepte 45, Fryderyk Chopin, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1985, edition text + kritik, S. 17ff.)
(S. 25f.) "Aus dem wirtschaftlich rückständigen und von der Kapitalisierung des europäischen Musikmarktes abgeschnittenen Polen reiste Chopin 1830 zum zweiten Mal nach Wien, wo zum ersten Mal der Musikmarkt für seine Karriere als Komponist und Pianist Bedeutung erlangte. Die Briefe, die er während seines Wien-Aufenthaltes nach Hause schrieb, schildern seine Anpassungsschwierigkeiten, die Tyrannei des Musikmarktes sehr anschaulich. Anfangs eher belustigt, dann schärfer formuliert, zeigte Chopin zunehmende Verachtung für den Musikmarkt, neigte dazu, sich abzuschließen, als er vom Aufstand der Polen gegen das zaristische Rußland erfuhr, und mokierte sich über den >verdorbenen Geschmack des Wiener Publikums<, das in Gasthäusern und auf Tanzböden seine Walzerkönige Lanner und Strauß feierte. Chopins Kritik am Wiener Publikum richtete sich zugleich gegen das Wiener Verlagsgewerbe, das dem jungen Mann höflich die kalte Schulter zeigte und seine Produktionen lieber mit den Konsumbedürfnissen des Massenpublikums abstimmte... Nicht so sehr dem Walzer als Genre galt seine Kritik - Chopin hatte bereits vor seinem und während des zweiten Wiener Aufenthaltes eine Reihe von Klavierwalzern komponiert -, sondern einem ganz bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhang, in welchem die Tanzbelustigungen eines Massenpublikums und eine dem Markttrend angepaßte Tanzmusik miteinander konvergieren.
(S. 27) ... Hier dirigierte man in riesigen Ballsälen ebenso riesige Menschenmassen im Dreiviertel-Takt, und ebenso ins Riesige steigerten sich Opuszahlen der Walzerkönige, eine einzige Riesenkette von Walzern, deren massenhafte Verbreitung die Walzerunternehmer Lanner und Strauß mit den vielen Orchestern, die sie unterhielten, gleich mitorganisierten. Alles, was Chopin seitdem an Walzern komponierte, deutete auf Distanzierung von diesem Milieu. Das bedeutete auch eine immer stärkere >Sublimierung des Wiener Elements<, d. h. dessen expressive und pianistische Stilisierung. Chopin >strebte eine Verselbständigung des Walzers im Sinne einer funktionell ausschließlichen Kunstform an, was ein Zusammendrängen der losen suitenartigen Tanzzykluskonstruktion erforderte. Er beseitigte also all die inneren Ein- und Überleitungen und beschränkte weitgehend die Introduktion, die in den Wiener Gebrauchswalzern zum Tanz vorbereitete< (Andrej Koszewski). Chopin komponierte nun Walzer mit bewußt durchgestalteter Artistik.
(S 30) ... Verlangten die Musikverleger vor allem nach Kompositionen, die sie schnell, billig und massenhaft auf den Markt werfen können, so legte Chopin gerade auf die Ausarbeitung und sorgfältige Prüfung seiner Kompositionen größten Wert. >Ich kann nicht genug daran feilen<, wiederholte er immer wieder in seinen Briefen. . . Der Vermarktung seines Virtuosentums in den großen Konzertsälen von Paris widerstrebte er ebenso. Ihr setzte er die Exklusivität und das ausgewählte Publikum der halböffentlichen Salons (von Pleyel) und der privaten Salons der Pariser feinen Gesellschaft entgegen. Chopin, der aus dem feudalständischen Polen in die Großstadt Paris kam, wählte den Salon, eine aristokratisch-bürgerliche Erscheinungsform verblichener musikalischer Produktions- und Reproduktionsverhältnisse, Überbleibsel der absolutistischen Epoche, das bei der Finanzaristokratie nach den Revolutionswirren von 1830 zu neuen bürgerlichen Ehren kam, ...
(S. 33) . . . >Unter den Bürgerlichen<, schrieb er aus England, >muß man etwas Verblüffendes, Mechaniches aufweisen, was ich nicht kann; die höhere Gesellschaft, die reist, ist sehr stolz, aber gebildet und gerecht, wenn sie hinzuschauen geruht, doch sie ist durch tausenderlei Dinge so zerstreut, so von der Langeweile der Konvenance umgeben, daß ihr alles einerlei ist, ob die Musik gut oder schlecht ist, wenn sie vom frühen Morgen bis in die Nacht hören muß. Denn hier gibt es Blumenausstellungen mit Musik, Diners mit Musik, Verkaufsbasare mit Musik; Savoyarden, Tschechen, meine Kollegen, alles wird wie Hunde durcheinander gemischt.<

John Klein: Secessionswalzer. Aus: Sang und Klang des XIX. u. XX. Jahrhunderts




Pablo Picasso: Die aufgehängte Violine (1913)

Strawinsky: Walzer (aus: Die Geschichte vom Soldaten, 1918)



Leo Schrade:
"Strawinsky wird zum Erfinder der Parodie. Der Historiker weiß um diese Technik der Parodie. Sie ist alt genug, um den Anspruch auf eine ehrwürdige Tradition erheben zu können... Man stellt sich heute freilich meist unter einer Parodie etwas Negatives vor, dem die Absicht des Verspottens, des Lächerlichen, der Komik zugeschrieben wird. Nichts dergleichen trifft für die musikalische Parodie zu, wie sie das Mittelalter, die Renaissance und selbst noch Bach verstanden. Sie ist nämlich in dem ursprünglichen Sinne des Wortes verstanden worden, und der ursprüngliche Sinn ist durchaus positiv. P a r o d i e ist ein 'Nebengesang' und heißt soviel wie ein Lied verändert singen. Das Parodieverfahren, das die Komponisten des Mittelalters und vor allem des 16. Jahrhunderts als Kompositionstechnik höchsten Ranges ausgeprägt haben, ist in der Tat ein Verändern, ein Erneuern einer schon bestehenden Komposition. Ein Komponist wählt sich für seine geplante Komposition eine Vorlage, ein ... Werk von ihm selbst oder irgendeines andern Komponisten. Das Modell aber wird verändert in allen seinen Teilen, und die Wandlung erfaßt den vollständigen, geschlossenen Komplex des Modells. In solcher Wandlung entsteht die neue Komposition, das neue gültige Kunstwerk, das bisweilen das Modell kaum erkennen oder nur noch ahnen läßt... Und genauso sehen wir das Werk Strawinskys... Er schafft das Neue, indem er dem gewählten Modell die Verwandlung in das Eigene aufzwingt..." In : Otto Tomek: Igor Strawinsky, Köln 1963, S. 13f.

Viktor Sklovskij (1916):
"... Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klarwerden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen; wenn jemand sich an die Empfindung erinnert, die er hatte, als er zum ersten Mal eine Feder in der Hand hielt oder zum ersten Mal in einer fremden Sprache redete, und wenn er diese Empfindung mit der vergleicht, die er beim zehntausendsten Mal hat, dann wird er uns zustimmen. Das ist ein Prozeß, dessen ideale Ausprägung die Algebra darstellt, wo die Dinge durch Symbole ersetzt sind... So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge... Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der >Verfremdung< der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig..."
Kunst als Verfahren. Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977 Fischer Taschenbuch Verlag, S. 214f.

Jonathan Culler:
Den Russischen Formalisten des beginnenden 20. Jahrhunderts ging es vor allem darum, dass sich Literaturwissenschaftler um die Literarizität der Literatur kümmern: also um die sprachlichen Strategien, die Literatur zu Literatur machen, um den aktualisierenden Sprachgebrauch *(foregrounding)* und um die daraus resultierende >Verfremdung< von Erfahrung. Sie lenkten die Aufmerksamkeit weg von den Autoren hin zu den sprachlichen Verfahren und vertraten die Ansicht, »der einzige Held der Literatur [sei] das Verfahren«. Statt Fragen zu stellen wie: »Was sagt der Autor an dieser Stelle?«, sollten wir lieber fragen: »Was geschieht hier mit dem Sonett?« oder: »Welche Abenteuer besteht der Roman in diesem Buch von Dickens?« Roman Jakobson, Boris Eichenbaum und Viktor Sklovskij sind die drei Hauptvertreter dieser Gruppe, die das literaturwissenschaftliche Erkenntnisinteresse auf Probleme der Form und des Verfahrens umgelenkt hat. In: Literaturtheorie, Stuttgart 2002, S. 176)

Carl Dahlhaus:
"Im Funktionalismus der Zwanziger Jahre ist der polemische Zug... besonders kraß ausgeprägt. Der schnöde Ton, den die Neue Sachlichkeit anschlug, war als Herausforderung des traditionellen Kunstbegriffs gemeint. Die Ästhetik, gegen die man sich auflehnte, war die Schopenhauersche, in der die Musik mit metaphysischer Würde ausgestattet worden war. Und die >eigentliche< Realität, die Substanz der Wirklichkeit... entdeckte man nunmehr in banaler Alltäglichkeit. Eine neue Stoffschicht, zu der man sich hingezogen fühlte, war die triviale des Zirkus und des Jahrmarkts; ... Wollte also die Musik >realistisch< und >sachlich< erscheinen, so mußte sie sich trivial gebärden, sei es auch im Konjunktiv des Stilzitats. Die Zerstörung kompositionstechnischer Traditionen... wurde abgelöst durch eine Wiederherstellung von Konventionen, und zwar gerade der verschlissensten. Durch Ironie legitimierte man die >Wonnen der Gewöhnlichkeit< und umgekehrt. Die Banalität war immer zugleich ästhetische Provokation: ein ungewohnter Reiz in durchaus artifiziellem Kontext." Musikalischer Funktionalismus. In: Carl Dahlhaus: Schönberg und andere, Mainz 1978, Schott, S. 66/67:

Francis Picabia: Startänzerin und ihre Tanzschule, 1913 (Vom Klang der Bilder 87)

FRANCIS PICABIA
1879-1953
Startänzerin und ihre Tanzschule (Danseuse étoile et son ècole de danse) 1913
»Wir, die modernen Maler, wir drücken den modernen Zeitgeist des XX. Jahrhunderts aus. Und wir bringen ihn auf der Leinwand in der gleichen Weise zum Ausdruck wie die großen Komponisten in ihrer Musik ... Ich male nicht, was ich mit den Augen sehe. Ich male, was mein Geist, meine Seele sieht ... Mein Geist tränkt sich mit jeder Bewegung ... Ich absorbiere diese Eindrücke ... Ich lasse sie in meinem Gehirn reifen und dann, wenn der Schöpfergeist mich übermannt, improvisiere ich meine Bilder wie ein Musiker seine Musik. Die Harmonien meiner Studien keimen und nehmen unter meinem Pinsel Form an, genau wie die Harmonien des Musikers aus seinen Händen hervorgehen. Seine Musik entspringt seinem Gehirn und seiner Seele ebenso wie meine Studien aus meinem Gehirn und meiner Seele.« (Picabia, >Comme je vois New York<, Wie ich New York sehe, 1913). In: Vom Klang der Bilder, Stuttgart 1985, S. 87

Edgar Degas: Ballettänzerin

Wolfgang Jansen: Glanzrevuen der zwanziger Jahre, Berlin 1987, S. 123ff.:

Die Kommentare der Zeitgenossen, die versuchten, die Wirkung des Girltanzes zu beschreiben, zeichneten sich besonders durch technisches Vokabular aus. Die technische Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche im Zuge der zweiten industriellen Revolution schien im synchronisierten Tanz der Mädchen aufs prägnanteste widergespiegelt. Einige Beiträge, die gleichzeitig inhaltliche Komponenten der Rezeption aufgreifen, mögen dies verdeutlichen:

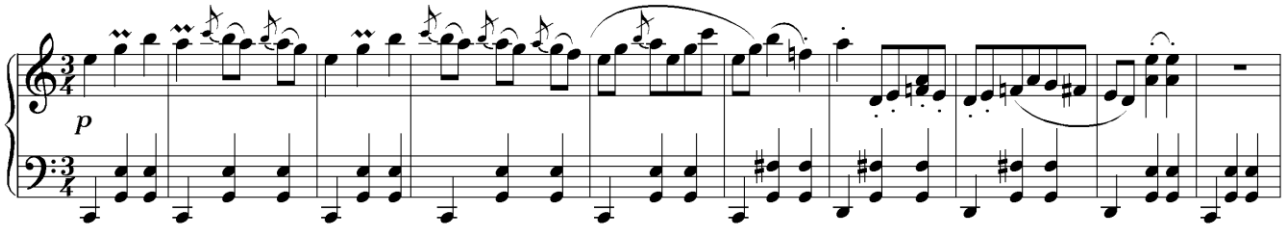
»Die Tiller-Girls und andere Girltrupps waren Tanzmaschinen. Nicht der Zwang des Gehorchens, sondern die Idee des Technischen und des Kollektiven aller Technik war Leitgedanke.« (Fritz Giese: Girlkultur, München 1925, S. 83)

»Sie waren nicht nur amerikanische Produkte, sie demonstrierten zugleich die Größe amerikanischer Produktion. (...) Wenn Sie eine Schlange bildeten, die sich auf und nieder bewegte, veranschaulichten sie strahlend die Vorzüge des laufenden Bandes; wenn sie im Geschwindtempo steppten, klang es wie: >Business, Business<; wenn sie die Beine mathematisch genau in die Höhe schmetterten, bejahten sie freudig die Fortschritte der Rationalisierung: und wenn sie stets wieder dasselbe taten, ohne daß ihre Reihe je abriß, sah man innerlich eine ununterbrochene Kette von Autos aus den Fabrikhöfen in die Weit gleiten und glaubte zu wissen, daß der Segen kein Ende nehme.« (Siegfried Kracauer: Girls und Krise. Frankfurter Zeitung, 27. 5. 1931)

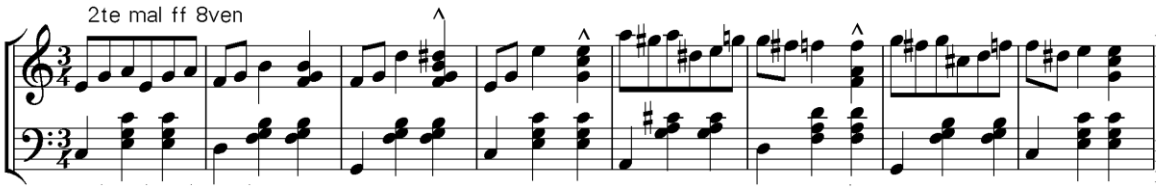
Im Jubel über die Tillergirls drückte sich offenkundig die allgemeine Technikbegeisterung der zwanziger Jahre stellvertretend aus.

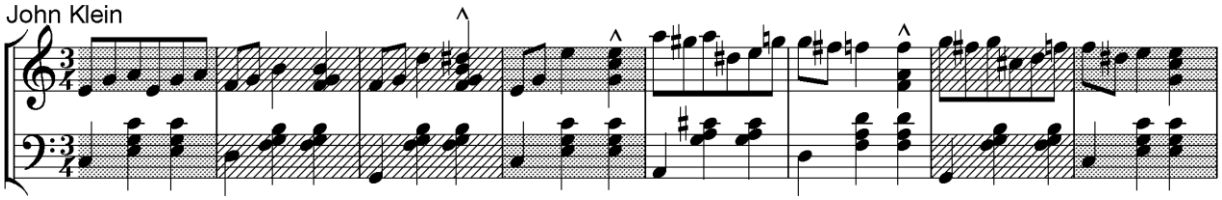
Der Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Fließbandes (der Chorus-Line der Produkte und Arbeiter) und des Girltanzes bestand nicht einzig in der scheinbar zufälligen zeitlichen Identität. Girltanz und Fließband, dieses Synonym technischer Rationalität, beruhten vielmehr auf gleichen gesellschaftlichen Wandlungen, die sich in den unterschiedlichsten Bereichen zeigten. Am Typus des Girls manifestierte sich der Umbruch vom 19. ins 20. Jahrhundert sinnfällig.

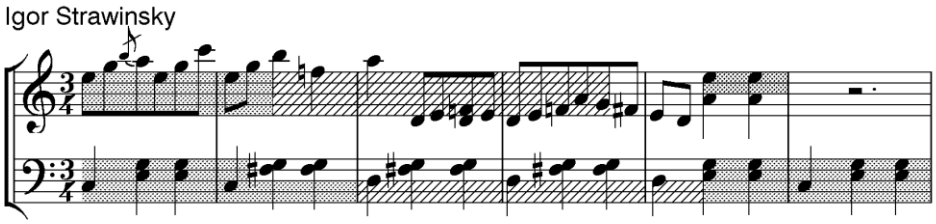
Igor Strawinsky: Walzer (für Klavier, nach dem Walzer aus "Die Geschichte vom Soldaten")



John Klein: "Secessionswalzer" Aus: "Sang und Klang im XIX./XX. Jahrhundert, Bd. 7, Leipzig o. J.







Robert Gernhardt
Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs (Veröffentlicht 1981 in dem Band „Wörtersee“)

Sonette find ich sowas von beschissen,
so eng, rigide, irgendwie nicht gut;
es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,
daß wer Sonette schreibt. Daß wer den Mut

hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen;
allein der Fakt, daß so ein Typ das tut,
kann mir in echt den ganzen Tag versauen.
Ich hab da eine Sperre. Und die Wut

darüber, daß so'n abgefuckter Kacker
mich mittels seiner Wichserein blockiert,
schafft in mir Aggressionen auf den Macker.

Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert.
Ich tick es echt nicht. Und wills echt nicht wissen:
Ich find Sonette unheimlich beschissen.

Johann Wolfgang von Goethe:
Das Sonett (1807), 2. Teil

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemeßnen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Igor Strawinsky:
"Verständigen wir uns über dieses Wort Phantasie. Wir nehmen dieses Wort nicht als Begriff für eine bestimmte musikalische Form, sondern im Sinne einer Hingabe an die Launen der Einbildungskraft. Dies setzt voraus, daß der Wille des Autors willentlich lahmgelegt ist. Denn die Einbildungskraft ist nicht nur die Mutter der Laune, sondern auch die Dienerin und Kupplerin des schöpferischen Willens.
Die Funktion des Schöpfers besteht darin, daß er die Elemente, die ihm die Einbildungskraft zuträgt, aussiebt, denn die menschliche Aktivität muß sich selbst ihre Grenzen auferlegen. Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, um so freier ist sie.
Was mich betrifft, so überläuft mich eine Art von Schrecken, wenn ich im Augenblick, wo ich mich an die Arbeit begebe, die unendliche Zahl der mir sich bietenden Möglichkeiten erkenne und fühle, daß mir alles erlaubt ist. Wenn mir alles erlaubt ist, das Beste und das Schlimmste, wenn nichts mir Widerstand bietet, dann ist jede Anstrengung undenkbar, ich kann auf nichts bauen, und jede Bemühung ist demzufolge vergebens...
Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe.
Ich gehe noch weiter: meine Freiheit wird um so größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und [je] mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. Wer mich meines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, um so mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.
... »Die Kraft«, sagte Leonardo da Vinci, »entsteht aus dem Zwang und stirbt an der Freiheit.«"
Aus: Igor Strawinsky: Musikalische Poetik, übersetzt von Heinrich Strobel, Mainz 1949, S. 41, 42 und 47.

Wolfgang Schneider: **Lob der Form** (zu Gernhardt, s. o.)

Funktionierende Komik arbeitet immer mit dem Mittel des Kontrasts. Hier kollidiert die strenge Form des Gedichts mit dem Jargon der Formlosigkeit. Wie von Zauberhand wird das wüste Geschwätz in eine schöne Form gebannt, die des vermeintlich kritisierten Sonetts. Ohne daß der Sonettfeind auch nur mit einer Silbe aus dem übelgelaunten Ton fallen müßte, schleicht sich der fünfhebige Jambus in seine Suada aus Szenevokabeln, Fäkalausdrücken und Psycho-Deutsch („Ich hab da eine Sperre") ein.

Den geläufigen Definitionen des Sonetts spricht dieses auf hinreißende Weise hohn. Hoher Ton? Nein, so niedrig wie möglich. Grundzug der Sonettdichtung ist die reflektierende Klärung subjektiven Erlebens, die Objektivierung der Leidenschaft. Hier aber brechen ungute Gefühle mächtig durch. Erst recht vom gedanklichen Aufbau des prototypischen Sonetts - Antithesen mit einer Wendung zu Beginn des ersten Terzetts - kann keine Rede sein. Die Logik droht sich zu verheddern: Wut ist ja schon die innere Aggression, die sie hier erst in einem albern gewundenen Satz hervorbringt. Die letzte Zeile ist die Parodie einer abrundenden Synthese. Das lyrische Ich ist nicht weitergekommen.

Wenn man um die Bestimmung der altitalienischen Gattung weiß, steigert sich die Komik des Gedichts erheblich. Gernhardt hat es übrigens auf einer Terrasse in Italien geschrieben, nachdem ihn der Anblick einer im Großstadtverkehr vor sich hin schimpfenden Frau auf die Idee gebracht hatte. Aber es ist viel mehr als nur ein Spaß. Gespiegelt wird ein Hauptkonflikt der siebziger Jahre: die Rebellion gegen überlieferte Formzwänge jeder Art, von der Kleiderordnung bis hin zum Terror von Reim und Jambus. Das alles fand man in unbestimmtem Unbehagen „so eng, rigide, irgendwie nicht gut".

Es hat natürlich einigen Aberwitz, den symbolischen Kampf zwischen Form und Unform auf einen derartigen Nebenschauplatz zu verlegen. Aber ist Form nicht in höchster Ausprägung das Prinzip der Literatur, vor allem der Lyrik, erst recht des Sonetts? In den Kreisen, die sich seinerzeit als Vorhut des Weltgeists verstanden, war die schöne Literatur deshalb sehr verdächtig. Höhnisch vertraut Gernhardt dem Zeitgenossen die Fortschrittsperspektive an: „Daß wer den Mut/ hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen". Die Fäkalsprache war ein Vehikel des Protests. Sie brachte neben der jugendbewegten Formverachtung latente Aggression sowie Sympathie gegenüber der gesellschaftlichen Basis zum Ausdruck. Gern verband sie sich mit theoretischem Vokabular jener Art, wie es der linksphilosophische Titel-Bandwurm karikiert.

Ein Gedicht also, das ein Jahrzehnt auf den Punkt bringt. Und ein ironisches Plädoyer für Form und Tradition zu einer Zeit, als Lyrik in Zeilen gebrochene Prosa zu sein hatte, ungereimtes Zeug. Die Moderne, die damals auf den Hund kam, war ja nicht zuletzt ein Askese-Programm. Gernhardt jedoch ist ein Kulinariker, der nicht spröde dichten mag. Er hat sich in seinem Werk bewußt der alten Mittel angenommen, die eine ganze Avantgarde lang verdächtigt worden waren: Versmaß, Reim und Klang.

Seit seinen satirischen Anfängen war der verschmitzte Virtuose ein großer Bewahrer. Durch seine Gedichte mit ihren profanen Situationen von heute geistern die Verse von gestern, der ganze Kanon der deutschen Lyrik wird zum lyrischen Echoraum. Gernhardt zupft alte und neue Klassiker parodierend an Haaren und Bärten, aber vorher hat er ihnen aufmerksam zugehört. In diesem Gedicht klingt das Raffinement der großen Sonettdichtung nach. Der verbale Müll wird von einem ihm gänzlich fremden Melos getragen, das für die erstaunliche Einprägsamkeit der Verse sorgt. Wer sie mehrmals liest, wird sie womöglich vor sich hin summen.

Kontinuität im Stolpern

Das Nachzittern des Tutti-Schlags: Humor in der Musik von Joseph Haydn (FAZ 18. 11. 1998)

"Eine Sinfonie ist seit Haydn kein bloßer Spaß mehr, sondern eine Angelegenheit auf Tod und Leben", bemerkte Johannes Brahms. Und dennoch: Wo immer es um die humorvollen Seiten der hohen Kunst geht, da ist man gleich augenzwinkernd mit "Papa Haydn" zur Stelle. Tatsächlich gibt es in Haydns Musik jene unerwarteten Effekte, die frappieren können wie ein geistreicher Witz, aber den Komponisten bis heute auch in ein verniedlichendes Klischee gestellt haben. Darauf hat jüngst Andreas Ballstaedt hingewiesen, als er Haydns musikalische Pointen nach ihrer ästhetischen Bedeutung im Werkzusammenhang befragte (_Humor' und Witz' in Joseph Haydns Musik", in: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. LV, Heft 3, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1998).

Haydns berühmter "Paukenschlag" im Andante der Symphonie Nummer 94 ist im Kapitel "Humor in der Musik" das wohl bekannteste Beispiel überhaupt. In ein kinderliedartiges Streicher-Idyll von rührender Einfachheit fährt nach acht behutsamen "piano"-Takten ein jäher "fortissimo"-Schlag des Orchester-Tuttis hinein. Danach geht es zunächst weiter, als sei nichts geschehen. Ballstaedt zeigt, daß der Schreckeffekt in der Themenexposition weit mehr ist als eine im ganzen unerhebliche Frechheit. Statt dessen diene das Ereignis als "Signal" und "Initialzündung" für einen radikalen Ausdruckswandel der einfachen Streichermelodie. Denn aus ihrem "künstlerisch nahezu unberührten Zustand" entwickele sie sich zum auftrumpfenden Thema mit militärischem Pomp.

Die Analyse verfolgt, wie das "Nachzittern" des Tutti-Schlags den musikalischen Charakter von Variation zu Variation verändert. Die ausgreifenden harmonischen Modulationen in der Coda bestätigten schließlich, was der Paukenschlag vehement angekündigt hätte: den symphonischen Status des Themas, das daher endlich auch im "piano" verklingen kann.

Ballstaedts Untersuchung erhellt, wie in Haydns Musik "Witz" und symphonischer Ernst einander bedingen. Denn hier geht es nicht darum, einen heiteren Einfall in einem architektonischen Plan möglichst geschickt unterzubringen. Statt dessen steht der jäh in die Musik hineinplatzende Tutti-Schlag selber unmittelbar im Dienst einer schlüssigen Entwicklung. Die kompositorische Gestaltung gerät auf diese Weise insofern zu einer "Angelegenheit auf Tod und Leben", als dabei das Gelingen des Ganzen auf dem Spiel steht.

Schon vor zwanzig Jahren hat Stefan Kunze diesen Aspekt der klassischen Musiksprache beschrieben: "Jedes Ereignis wird als a priori freier Eingriff in den musikalischen Verlauf wirksam - nicht zwar in der Absicht, Diskontinuität zu realisieren, als vielmehr darauf abzielend, das Zwingende des Zusammenhangs in jeweils neuem Ansatz herbeizuführen." Nicht die Errichtung bruchlos gefügter Formtempel ist demnach die Errungenschaft der" Klassik", sondern die Begründung einer "neuen musikalischen Schlüssigkeit", die in jedem Werk individuell herausgefordert wird.

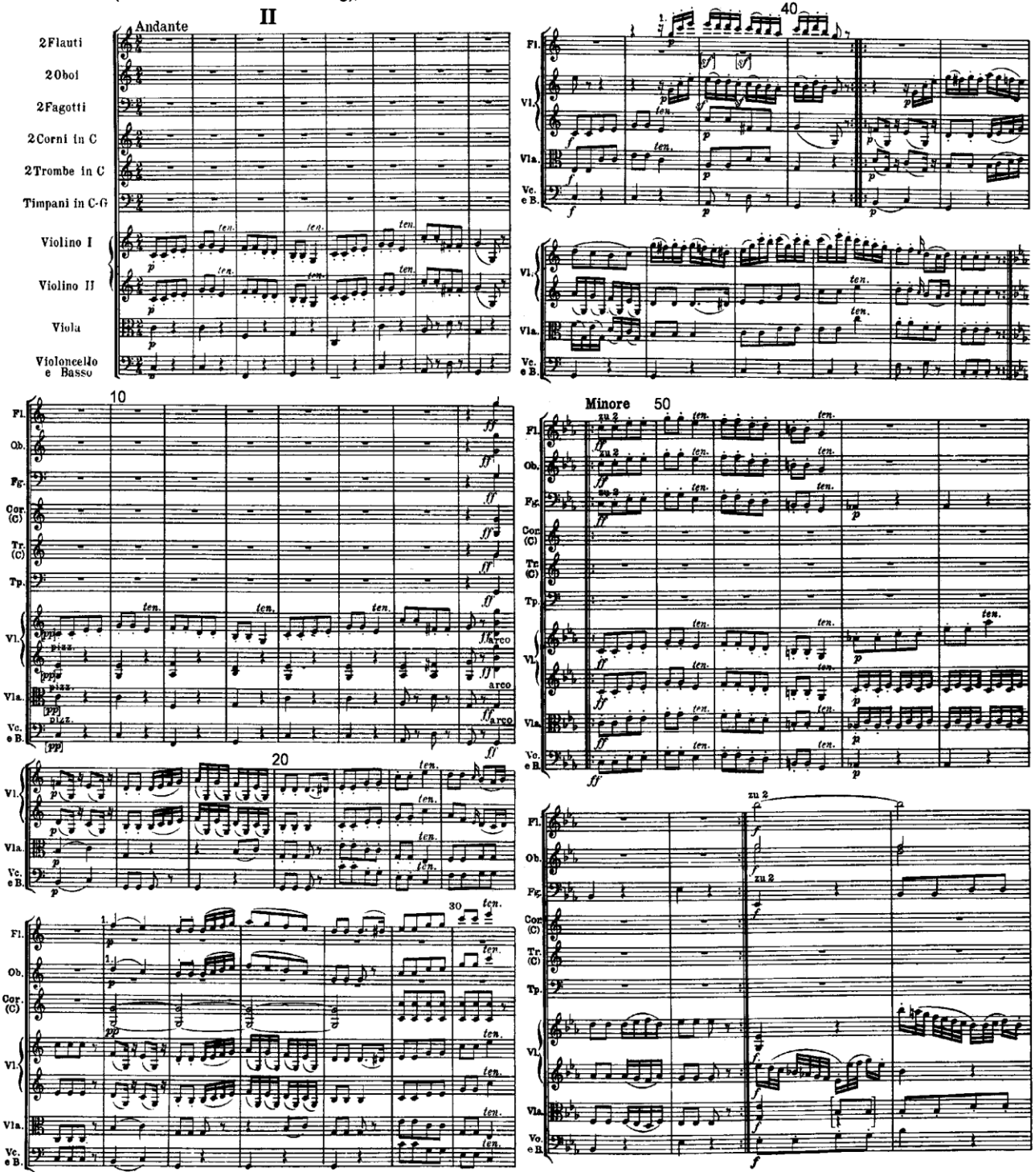
Die Sprache, die das leistete und die man nach Haydns Ausspruch "in der ganzen Welt verstehen" konnte, schärfte der Komponist an schwierigen Formproblemen. Selbst ein scheinbar so naiv konventioneller Typus wie das Menuett wurde von ihr erfaßt - etwa durch das Experiment, leichtfüßige Kontinuität im Stolpern herzustellen. Ballstaedts Analyse des "Menuett alla zoppa", das eine komplizierte höfische Choreographie "nach der Art eines Hinkenden" angeht, macht deutlich, wie auch hier der Humor nicht zum hohlen Scherz gerät. Ob der Effekt des dritten Satzes der Symphonie Nummer 58 nun komisch wirkt oder nicht, entscheidend ist das Durchspielen einer "Versuchsanordnung", in der das scheinbar Unmögliche realisiert wird, als sei es das Natürlichste von der Welt.

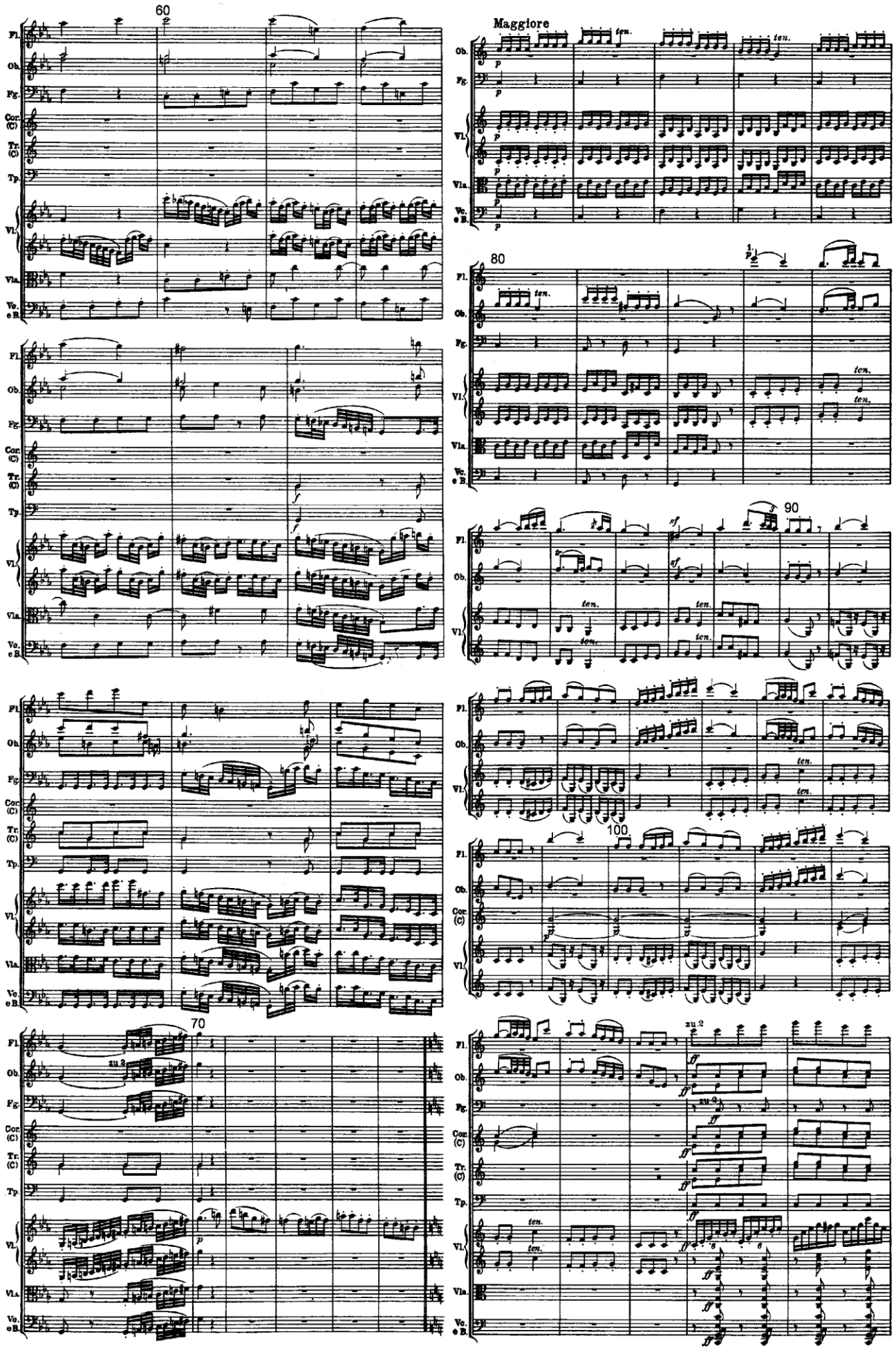
In diesem Fall dürfte Haydn wohl auch an eine musikalische Kommentierung seiner eigenen Existenz gedacht haben. Der Handwerkersohn aus dem Habsburger-Hinterland mag sich in den Feudalzentren ähnlich fremd gefühlt haben wie der Hinkende im Hoftanz. Hier wie dort wird die Abweichung zum Motor der Vergeistigung. Eine musikalische Gratwanderung - denn immerhin muß auch der Hinkende das Menuett noch als solches erkennen lassen.

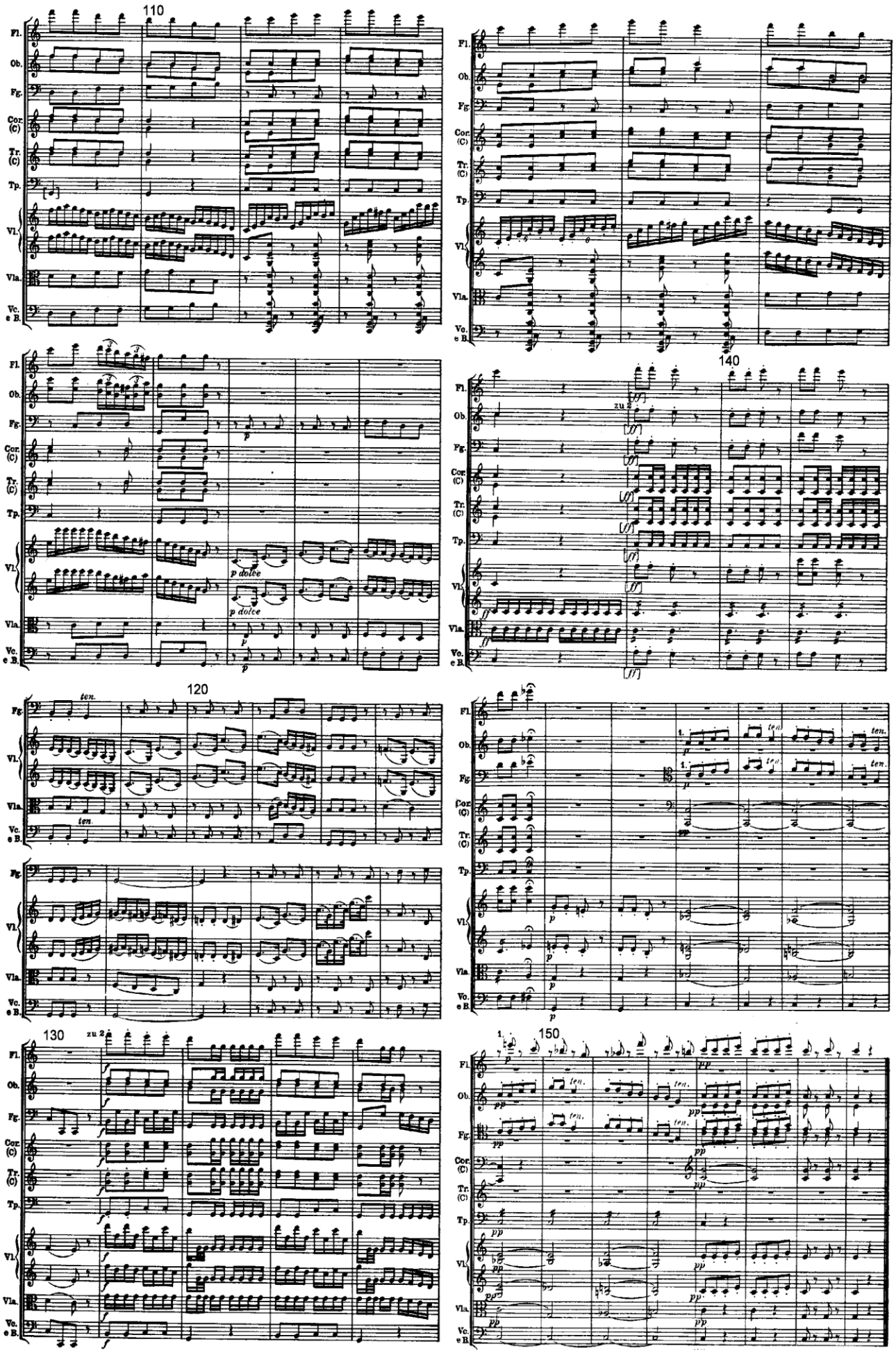
Auf die Spitze getrieben wird das waghalsige Spiel mit Paradoxien im Finalsatz des Streichquartetts opus 33 Nummer 2, das im Englischen den Beinamen "The Joke" erhielt. Denn der Satz endet mit seinem Anfangsthema. Zyklischer Neubeginn und Auflösung fallen in eins. Anders als in seiner Originalgestalt wird das Thema hier von langen Generalpausen unterbrochen. Wenn schließlich seine Eröffnungsgeste pianissimo wie aus weiter Ferne nochmals anklingt (nach der längsten Pause des Werkes), scheint alles schon vorüber zu sein. Haydn vollbringt so das Kunststück, den Schlußpunkt zu setzen als Signal des Aufbruchs ins Grenzenlose: Wir sind in der Urheimat der Musik.

JULIA SPINOLA

Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 94
(Sinfonie mit dem Paukenschlag), London 1791




60
Maggiore
80
90
100
70
Fl.
Ob.
Fg.
Cor. (C)
Tr. (C)
Tp.
Vl.
Vla.
Vc. e B.
zu 2


110
120
130
140
150
Fl.
Ob.
Fg.
Cor. (C)
Tr. (C)
Tp.
Vl.
Vla.
Vc. e B.
p dolce
ten.
zu 2

Ernest Ansermet: Der *Walzer* aus der *Geschichte vom Soldaten* hat alle erforderlichen Eigenschaften eines Walzers à la Musette-Ball oder Erntefest, und beim Musette-Ball lösen die Spieler der Melodie-Instrumente - Violine, Klarinette, Piston - einander ab, sie spielen aus dem Gedächtnis und zuweilen nach Gutdünken, was ihnen gerade einfällt, wodurch die Begleitstimmen in Verlegenheit geraten und falsche Bässe oder falsche Harmonien spielen, nur noch darauf erpicht, um jeden Preis den Takt zu halten. Dieser Walzer ist eine ästhetische Vision des ländlichen Walzers, die die ganze, von außen her beobachtete Expressivität dieses Walzers wahrt, aber nicht die harmonische Gesetzmäßigkeit noch auch die formale Symmetrie des durch das musikalische Bewußtsein von innen heraus geborenen Walzers. Der Choral in der *Geschichte vom Soldaten* illustriert den Moment, in welchem der Soldat - am Ende seiner Abenteuer angelangt - sich auf sich selbst besinnt. Es handelt sich hier um einen »religiösen« Augenblick, für den ein Choral der adäquate musikalische Ausdruck ist. Aber dieser Choral muß der linkischen, einfältigen Art des Soldaten und seiner völligen Harmlosigkeit Ausdruck geben. Hier einen wirklichen, nach den Regeln geschriebenen Choral einzuführen hätte eine extreme Plattheit bedeutet. Es mußte ein ganz neuer, noch nie dagewesener Choral sein, ganz so, wie er sich aus der Situation ergeben mochte; deshalb hat er das Wesen und die Expressivität eines Chorals, ohne aber die üblichen harmonischen Kadenzen zu bringen. So erscheint er als Abbild einer ästhetischen Vision des Chorals. Die Maler deformieren ihre Modelle, wenn sie ihnen gegenüber eine im wesentlichen ästhetische Haltung einnehmen, die auf den Ausdrucksgehalt des äußeren Anscheins und nicht auf seine Realistik abzielt. Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein, München (1/1965) 3/1985, S. 571f.

Information zum Musette-Walzer:
Im 19. Jh. werden in Frankreich die beliebten städtischen Tanzvergnügen, die Bals champêtres, als Bals musettes bezeichnet, weil in ihnen die von den ländlichen Musikanten ursprünglich gespielten Sackpfeifen (=Dudelsäcken) charakteristisch waren. An ihre Stelle trat später das sog. Accordéon musette, das häufig zwecks charakteristischer Effekte leicht verstimmt ist, und es entstand die bis heute typische, auf diesem Instrument gespielte Valse musette mit ihrer melodischen Eigenart und ihrem schnellen Tempo.

Klein	**Strawinsky**
organisch	mechanisch
'natürlicher' Zeitablauf	künstlich gestörter Ablauf
'natürliches' Auf und Ab der Melodie	eher rotierende Floskeln
metrische und periodische Symmetrie	asymmetrische Metrik und Periodik
zusammenhängende Melodielinie	Schnitte, Brüche in der Melodie, kurze Floskeln
motivische Arbeit, vor allem: Sequenzierung	Wiederholung, Kreisen, Ostinato
geordnete Akkordwechsel (Kadenz)	Reduktion auf wenige oder sogar nur einen Akkord (Bordun)
Schwelldynamik	eher Stufendynamik
ENTWICKLUNG (motivisch, harmonisch, dynamisch)	REIHUNG, MONTAGE
dynamisch	statisch
Zusammenhang der Elemente: z.B. zwischen Melodiebewegung, Dynamik und Motivik)	Verselbständigung der Elemente, z. B. unterschiedliches 'Tempo' in Harmonik und Melodik
romantisches Gefühl	Witz, Ulk, Vitalität (rhythmische Impulse)
Walzerseligkeit, vgl. vor allem die Unisonostellen im 2. Walzer (Unterdrückung des 'mechanischen' Gitarrebasses)	
Durchgangschromatik (Gefühlslaut)	dissonante Reibungen
Potpourri (Flickenteppich im Großen bei organischen Einzelteilen)	komplexer Zusammenhang im Großen bei 'montierten' Einzelteilen
Gebrauchsmusik	Kunstwerk

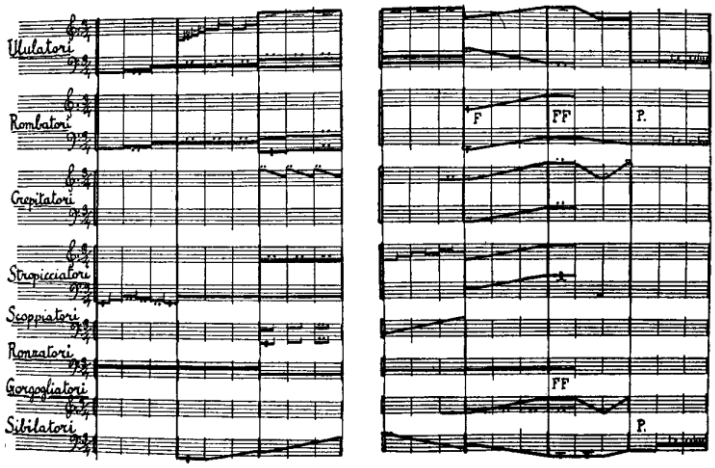
Futurismus

Kontrastvergleich:
Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890
Bevor der junge Sizilianer Turiddu sein Heimatdorf verließ, um seinen Militärdienst zu leisten, hatte er dem Mädchen Lola die Ehe versprochen. Während seiner Abwesenheit heiratete Lola jedoch den Fuhrmann Alfio. Aus Rache und gekränkter Eitelkeit bandelte Turiddu nach seiner Rückkehr mit der Bäuerin Santuzza an. Die häufige Abwesenheit Alfios begünstigte eine erneute Annäherung an Lola. Turiddu bringt Lola an einem Ostersonntag vor Tagesanbruch ein leidenschaftliches Ständchen:
Mossolow: Zavod (Die Eisengießerei), op. 19, 1926/28
Das Stück wurde im Auftrag des Bolschoitheaters in Moskau als Ballett geschrieben.

Mossolow:	*Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890*
wild, rauh, konfus, verworren	romantisch, ausdrucksvoll
Geräuschinstrumente, röhrende Blechbläser	Harfe, Streicher, Flöte
Motivwiederholungen, keine Entwicklung, mechanisch, statisch, Pattern-Musik	gefühlvoll, Gefühlsentwicklung, ‚Bögen‘
Rhythmus im Vordergrund	Melodie im Vordergrund,
Steigerung, aber eher gleichbleibender Eindruck	Steigerung, aber mehrere verschiedene Aufs und Abs
Dynamik: gleichbleibend	Dynamik: wechselnd (Schwelldynamik)
'ohne Form: Wellen'	verschiedene deutlich unterschiedene Teile
Dissonanzen	klassisch-romantische Harmonik, Dreiklänge, Septakkorde

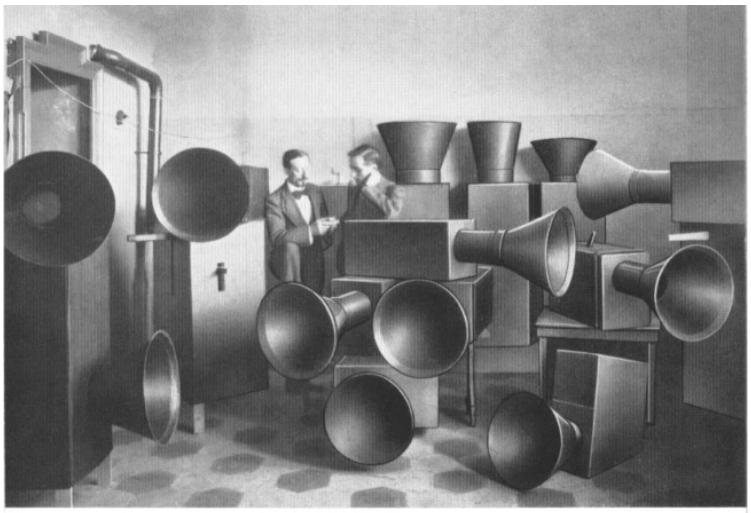
Verismo
Angeregt vom französischen Naturalismus und in Reaktion auf Klassizismus und Romantik bildete sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Literatur heraus, die sich verstärkt den sozialen Problemen der Gegenwart zuzuwenden suchte. Die Anhänger des so genannten Verismo (vero: wahr, echt) plädierten für die Verwendung der Alltagssprache, einen einfachen Stil und eine Thematik, die sich den sichtbaren Gegebenheiten verschreiben sollte. Somit gab der Verismus der mundartlichen Dichtung einen neuen Impuls. Auch in der italienischen Oper setzte sich als Gegenbewegung zu den Wagner-Opern seit 1890 der Verismo durch. Als erste veristische Oper entstand Cavalleria rusticana (1890) von Pietro Mascagni (1863-1945). Mit diesem Werk wollte er der romantischen Oper eine menschlich leidenschaftliche, zeitnahe Bühnendramatik entgegenstellen.

Mossolow: Fabrik, Alltag, realistisch Die 'hymnische' Melodie des Mittelteils verherrlicht die Maschine. Die Industrialisierung (moderne Welt) wird positiv gesehen.	*Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890* Entrückung, Ostermorgen, Liebeslied Innenwelt, subjektiver Ausdruck, Psychologisierung, 'poetische' Gegenwelt zur 'prosaischen' Alltagswelt. Obwohl diese Oper sich als veristisch (vero = wahr, echt) versteht und sich gegen Wagners Oper wendet, bleibt die Musik also 'romantisch'. Der 'verismo' zeigt sich lediglich in dem dargestellten Milieu (sizilianisches Dorf).



Partitur für »intonarumori« (Russolos »Erwachen der Stadt«), 1913

F. T. Marinetti (1909):
"Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschritt, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag. Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigket. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake. (...) Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein.(...) Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben.
Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen. Wir wollen den Krieg verherrlichen - die einzige Hygiene der Welt -, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören (...)"
Manifest des Futurismus, 1909. Zit. nach: Umbro Apollonio: Der Futurismus, Köln 1972, S. 31f.

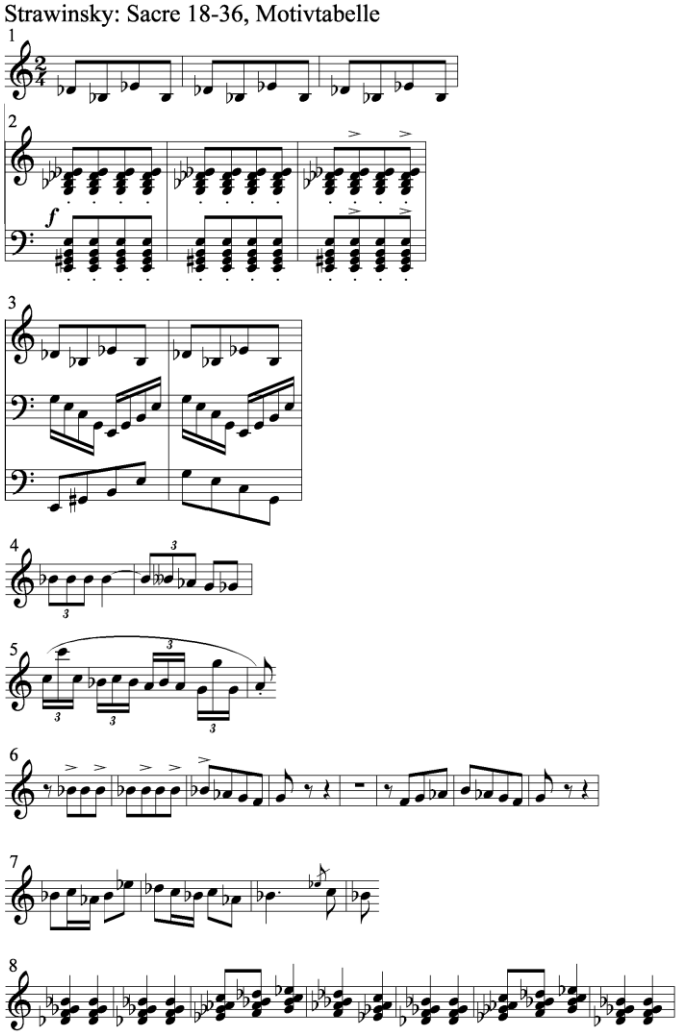

intonarumori (Geräuschtöner), Luigi Russolo und Ugo Piatti

Hermann Danuser: "Die Öffnung zur Arbeits-, Maschinen- und Kriegswelt, die im italienischen Futurismus aus einem vitalistischen Irrationalismus resultierte, wurde im russischen Futurismus politisch begründet. Hier galt sie als Weg, um durch die Überwindung der feudalen beziehungsweise bürgerlichen Kunst, die einen Abstand von der Alltagsprosa voraussetzte, die revolutionären Lebensperspektiven zu vertiefen und die Revolution durch einen analogen kulturellen und sozialen Umschwung zu festigen und zu rechtfertigen. Da gemäß der Marxschen Theorie nach der Revolutionierung der Produktionsverhältnisse die modernen Produktionsmittel nicht beseitigt, sondern neu genutzt werden sollten, wurden zwecks Glorifizierung der proletarischen Arbeit >Maschinenkonzerte< veranstaltet, in denen Motoren, Turbinen, Hupen zu einem prosaischen Geräuschinstrumentarium vereinigt wurden. Einen Höhepunkt dieser Bestrebungen bildete die >Sinfonie der Arbeit<, die anläßlich der Revolutionsfeierlichkeiten 1922 in Baku aufgeführt wurde: Artillerie, Flugzeuge, Maschinengewehre, Nebelhörner der Kaspischen Flotte, ferner Fabriksirenen und im Freien versammelte Massenchöre wurden zu einer riesigen Demonstration aufgeboten, deren Verlauf Dirigenten von Häuserdächern aus mit Signalflaggen regelten." Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, S. 98ff.

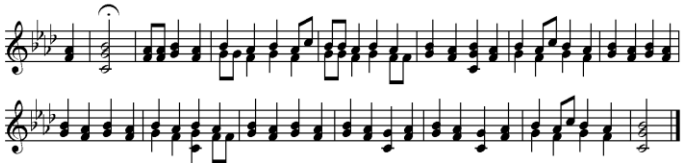
Hans-Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch (DeutschlandRadio Berlin, 5. 10 1999)
SPAHLINGER: Dieses Stück (von Mossolow) ... ist ein Stück Programmmusik und es stellt, ähnlich vielleicht wie “Pazifik 231" von Honegger eine technische Utopie dar, mit Mitteln der Malerei auf der einen Seite und mit Mitteln der Darstellung oder der Abbildung. Und die Utopie, die dieses Stück darstellt – “Sawod" heißt es im Original, also eigentlich die Fabrik, im Deutschen wird es wenn dann immer unter dem Titel “Die Eisengießerei" gespielt – ist im Zusammenhang mit dem Proletkult zu sehen. Majakowski hat eine proletarische Musik gefordert, die mit der Tradition bricht, und in der nichtästhetische Klänge für eine politische Ästhetik genutzt werden.
Also diese in diesem Stück geschüttelten Eisenbleche, die die *musique concréte* vorankündigen, sind gekoppelt an eine Hornmelodie, die triumphal ist und die ganze Problematik der Ästhetik des Erhabenen aufzeigt: also die Fabrik selber soll das Erhabene sein. Das Ganze hat etwas einerseits davon, den Unterdrückten zum Sieg zu verhelfen, aber auch etwas von der eingeschränkten Perspektive, dass es nur der befreite Fabrikarbeiter sein kann, der die Zukunft garantiert: das Erniedriegte soll erhöht werden und zugleich ist es die Überflußproduktion, die garantieren soll, dass es keinen Grund mehr gibt, Unrecht zu tun, keinen Diebstahl mehr, kein Mord und Totschlag mehr. Denn wenn jeder genug hat, dann ist es leicht, Verhältnisse zu realisieren, in dem keine Übergriffe mehr passieren. Das ist die Halbwahrheit oder auch die Halblüge, die das Richtige oder Utopische und das Schönfärberische zeigt, das schon vorab im Triumphzug der Technik steckt.
Karl Mannheim (1929): "Dieser Prozeß der völligen Destruktion aller spirituellen Elemente, des Utopischen und des Ideologischen zugleich, findet seine Parallele in unseren neuesten Lebensformen und in den diesen entsprechenden Richtungen der Kunst. Muß denn das Verschwinden des Humanitären aus der Kunst, die in Erotik und Baukunst durchbrechende 'Sachlichkeit', das Hervorbrechen der Triebstrukturen im Sport nicht als Symptom gewertet werden für den immer weiteren Rückzug des Utopischen und Ideologischen aus dem Bewußtsein der in die Gegenwart hineinwachsenden Schichten?" Zit. nach. Musikforschung 1976, S. 152

stile barbaro

Strawinsky: Sacre 18-36, Motivtabelle



Kirchenglocken von Panikowitschi



Nijinskys Choreographie (Große Komponisten, Stuttgart 1985, S. 1051)

Strawinsky: "Les augures printaniers" aus „Le Sacre“ (1913):

Über die Grundidee des Sacre sagt Strawinsky folgendes: "Als ich in St. Petersburg die letzten Seiten des "Feuervogel" niederschrieb, überkam mich eines Tages völlig unerwartet ... die Vision einer großen heidnischen Feier: alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. Das war das Thema von 'Sacre du Printemps'. Diese Vision bewegte mich sehr, und ich schrieb sie sogleich meinem Freund, dem Maler Nikolaus Roerich, der ein Kenner auf dem Gebiet heidnischer Beschwörung war. Er nahm meine Idee begeistert auf und wurde mein Mitarbeiter an diesem Werk. In Paris sprach ich darüber auch mit Diaghilew, der sich sofort in den Plan vertiefte...“
Der Jahrhundertskandal bei der Uraufführung 1913 in Paris markiert den Beginn der Moderne.

Motiv 2 zeigt eine bitonale Mischung von Es7 und E (original: Fes).
Alle Motive haben einen folkloristischen Touch.
Motiv 1: Es ist der Kern des Stückes. Es entspricht einem in Rußland weit verbreiteten Läutemotiv ("Melken"). Es wird dementsprechend ostinat wiederholt (dreitönige Leiermelodik).
Motiv 2: Die jungen Männer, die zu dieser Musik tanzen, sollen nach Aussage Strawinskys "... das Leben aus der Erde herausstampfen." Der kraftvolle Puls der Musik soll den Puls des Lebens in der Natur wecken. Die stampfenden Akkorde sind eine Verdichtung des Läutemotivs.
Motiv 3: Die Akkorde treten nun in gebrochener Form zu dem Läutemotiv hinzu.
Motiv 4: In der Mitte der Männer befindet sich eine uralte Frau. Sie steckt in einem Eichhörnchenpelz und läuft gebeugt über die Erde: Sie ist halb Mensch, halb Tier. Die Chromatik hat etwas Magisches an sich.
Motiv 5: Die Frau schlägt mit Zweigen (schnelle Figuren der Flöten).
Motiv 6: Die alte Frau kennt die Geheimnisse der Natur. Sie ist eine Zauberin, eine Hexe. Sie lehrt die jungen Männer das Weissagen. Das wird durch eine "primitive" Viertonmelodik dargestellt, die ganz oder teilweise, aufwärts oder abwärts, in unregelmäßigen Abständen wiederholt wird. (Wiederholungen gehören immer zur Magie.)
Motiv 7: Nun kommen vom Fluß her die jungen Mädchen hinzu. Sie bilden einen Kreis, der sich mit dem Kreis der jungen Männer vermischt. Wieder erklingt eine einfache Melodie (aus 5 Tönen), sie wirkt aber leichter, weniger brutal. Die Melodie der Mädchen wird öfters wiederholt. Die Musik kreist wieder in endlosen Wiederholungen. Sie wird dadurch zum Spiegel des Kreislaufs der Natur.
Motiv 8: Im nächsten Stück (Jeu du rapt, Z. 53) führt Strawinsky eine feierlich schreitende Melodie ein.
Sie ist wieder aus nur wenigen (nämlich 4) Tönen formelhaft und unregelmäßig zusammengebastelt. Auch hierfür ist ein Läutemotiv – Glockenmusik war in Rußland die am weitesten verbreitete Musikform! - als Pendant angeführt, das als „Glocken von Panikowitschi“ überliefert ist.
Den Zusammenhang zwischen dem Barbarismus und den kubistischen Kompositionsverfahren macht der folgende Text von Scherliess sehr anschaulich, vor allem in der Schilderung des musikalischen "Initiationserlebnisses" des jungen Strawinsky.

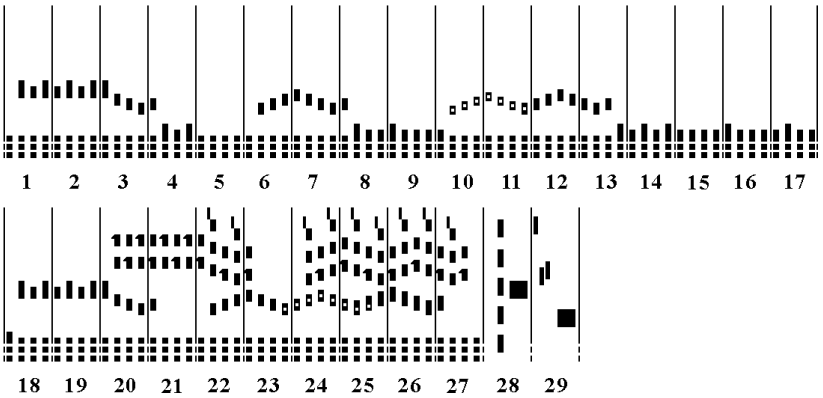
Volker Scherliess:

"Die Ursprünge solchen unorganischen Bauens ließen sich bereits im Volksgesang annehmen: Er war sprachgezeugt, d. h. vor allem durch den tonischen Vers geprägt, und er war in seiner musikalischen Anlage instabil, d. h. offen, weiterdrängend; darin dürfte die Tendenz zu Motivreihungen liegen, damit zu Ostinatobildungen, die sowohl statisch im Sinne von Flächigkeit als auch dynamisch als Steigerung wirken... Erinnern wir uns an den Anfang von Strawinskys Chroniques de ma vie. >Einer der ersten klanglichen Eindrücke, dessen ich mich entsinne<, so schreibt er, sei der Gesang eines alten Bauern gewesen: >Sein Lied bestand aus zwei Silben, es waren die einzigen, die er aussprechen konnte. Sie hatten keinen Sinn, aber er stieß sie, mit großer Geschwindigkeit abwechselnd, unglaublich geschickt hervor. Dieses Geleier begleitete er auf folgende Weise: er drückte die rechte Handfläche gegen die linke Achselhöhle und bewegte den linken Arm sehr schnell auf und nieder. Dadurch brachte er unter seinem Hemd in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als 'Schmatzen' bezeichnen könnte. Mir bereitete das ein tolles Vergnügen, und zu Hause angekommen, versuchte ich mit großem Eifer, diese Musik nachzuahmen.< Bezeichnend genug: so wie die frühesten musikalischen Erlebnisse des Thomas Mannschen Adrian Leverkühn im gemeinsamen Kanonsingen bestanden, ist es hier - und es hat nicht weniger programmatischen Charakter - die begeisternde Wirkung zweier gegeneinandergesetzter Ostinati, die das Leben eines Komponisten als musikalisches Urerlebnis bestimmen sollte. In der Tat: nimmt man die Musik des Bauern - rhythmisches Continuum, kombiniert mit einer stereotypen, unregelmäßig wiederholten melodischen Floskel -, so hat man Strawinsky in nuce."

"... ein mechanisches Verfahren; nicht willkürlich, sondern begründbar; aber nicht zwingend - es hätte auch ganz anders gemacht werden können. Keine unumstößliche Forderung von außen (durch ein vorgegebenes Formschema oder eine notwendige Motivbeantwortung o. ä.), sondern eine selbstgewählte Methode. Im Verhältnis der Einzelteile bleibt vieles austauschbar, und die klingende Erscheinung ist letztlich das Ergebnis wechselnder Zuordnung. Wir nennen dieses Verfahren >Schablonentechnik<,...: Verschiedene klingende Schablonen (d. h., dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, vorgeformte Elemente, von unterschiedlichstem Inhalt) werden hintereinander, übereinander, parallel und versetzt gebracht. Eine Technik der Komposition, ein Verfahren zur Synthese - und es enthält zugleich die formale Analyse. Daß die mechanische Prozedur, wie in unserem Beispiel, mit der Akribie eines Räderwerks vorgenommen wird, ist nicht selbstverständlich; häufig fehlt ein Glied des Zahnrades, oder es rastet aus und tritt wiederholend auf der Stelle, so daß eine Unregelmäßigkeit des Ablaufs entsteht (zum Begriff >demolierte Mechanik< vgl. das entsprechende Kapitel bei Hirsbrunner)."

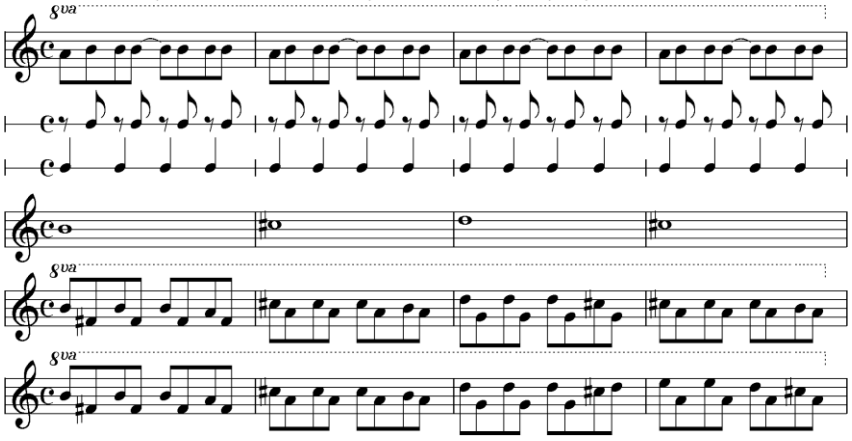
Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, S. 95f. und 99f.

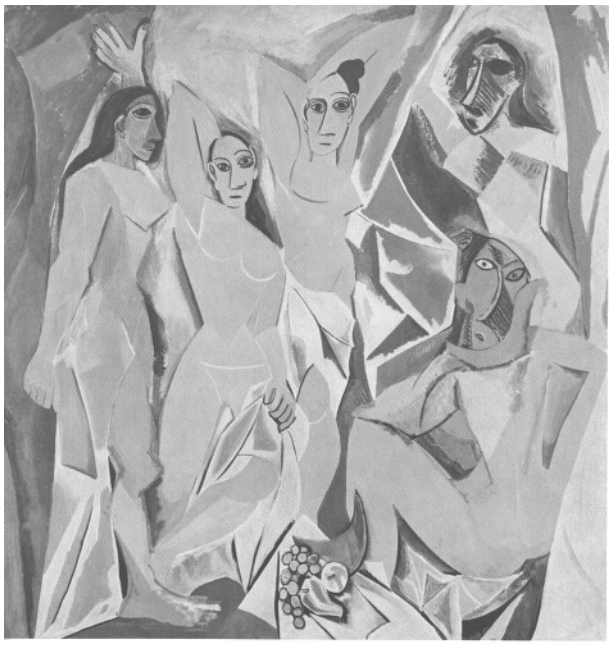
Igor Strawinsky: Sacre, Z. 18 - 21



In Strawinskys Sacre liegen die Ursprünge der montierten Form, die den Schülern aktuell bei den Loops der Techno-Musik oder beim 'Zusammenbasteln' von Musikstücken am Computer begegnet.

Music Instructor (Instrumental Dance Mix) P 1995 Akropolis (EMI)





Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon (1907)

Henning Ritter:
... Das bedeutendste unverbrauchte Beispiel für diesen modernen Primitivismus ist nach wie vor Picassos berühmtes Gemälde von 1906, "Les Demoiselles d'Avignon". Es hat eine der kompliziertesten Genesen unter den Werken der Moderne, und Picassos Begegnung mit der exotischen Kunst im Pariser Museum Trocadéro ist nur ein Moment unter anderen. Den Besuch im Trocadéro hat Picasso als Erleuchtungserlebnis stilisiert, in der von Malraux überlieferten Schilderung heißt es: "Als ich ins Trocadéro kam, war ich abgestoßen. Ein Flohmarkt! Der Geruch! Ich war allein. Ich wollte hinausgehen. Ich tat es nicht. Ich blieb. Ich wußte, daß es lebenswichtig war: Irgend etwas widerfuhr mir . . . Ganz allein in diesem gespenstischen Museum, mit diesen Masken, den rothäutigen Puppen, den staubbedeckten Figuren. An diesem Tag müssen die Demoiselles d'Avignon zu mir gekommen sein . . ." Im weiteren betont der Maler nun, daß es nicht die Formen der primitiven Kunstwerke waren, die damals von ihm Besitz ergriffen, sondern daß er damals sein "erstes Bild des Exorzismus" geschaffen habe.

Diese rätselhafte Unterscheidung von Formübernahme und Exorzismus ist von entscheidender Bedeutung nicht nur für den Primitivismus in der modernen Kunst, sondern auch für dessen Vorläufer in der Kunst nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Denn Exorzismus heißt, allgemeiner verstanden, Negation, Verneinung eines vorgefundenen Stils, der durch Veränderung der Form und der Darstellung gleichsam ausgetrieben wird. Dieser Gestus ist nicht erst mit der modernen Kunst aufgekommen. Man hat ihn schon im Neoklassizismus des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts bemerkt. So sagte der französische Revolutionshistoriker Michelet über die Revolutionsmalerei eines Jacques-Louis David, dieser sei, wie die Revolutionäre überhaupt, getrieben gewesen vom Haß auf die weiche Natur des achtzehnten Jahrhunderts, er hätte Watteau auf die Guillotine gebracht, wenn das noch möglich gewesen wäre. Der Begriff des Rokoko war schon im Ancien Régime ein Schlagwort des Hasses gewesen und wurde erst später zu einem Stilbegriff. Der junge David suchte in den achtziger Jahren in Italien systematisch nach einer Alternative zum Rokoko.
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.12.2002, Nr. 285 / Seite 39

Robert Rosenblum:
"An die Stelle früherer perspektivischer Systeme, die den genauen Ort deutlich unterschiedener Dinge in einer vorgetäuschten Tiefe bestimmten, setzte der Kubismus ein unsicheres Gefüge zerstückelter Flächen in unbestimmter räumlicher Lage. Im Gegensatz zu der Annahme, daß ein Kunstwerk die Fiktion einer jenseits von ihm liegenden Realität sei, nahm der Kubismus das Kunstwerk als eine Realität, die den Vorgang wiedergibt, durch den Natur zur Kunst wird.

... die Demoiselles beschwören noch ferner liegende, antike, vorchristliche Welten herauf - zuerst jene hellenistischen Venus- und Viktoriadarstellungen, die sich wie die drei Aktfiguren auf der linken Seite aus ihren Gewändern schälen; und dann, bei weitem urtümlicher und fremder, die ungeschlachten, kantig gehobelten Formen der heidnischen iberischen Kunst; und schließlich kommt dieser Atavismus in den beiden rechten Figuren zu etwas ganz Entlegenem und Primitivem, zu den erschreckenden Ritualmasken der afrikanischen Negerkunst.

Die unmittelbare Wirkung liegt bei den Demoiselles in einer barbarischen dissonanten Kraft, und das Erregte und Wilde hat nicht nur in solchen Ausbrüchen vitaler Energie wie in Matisses Werk von 1905-09 eine Parallele, sondern auch in der zeitgenössischen Musik des folgenden Jahrzehnts. Das beweisen schon die Titel von Werken wie Bartóks *Allegro Barbaro* (1910), Strawinskys Le *Sacre du Printemps* (1912-13) oder Prokofieffs *Skythische Suite* (1914-16). Die Demoiselles treiben die Ehrfurcht, die das neunzehnte Jahrhundert in zunehmendem Maße vor dem Primitiven empfand, zu einem Höhepunkt, nachdem schon Ingres sich für die linearen Stilisierungen früher griechischer Vasenmalerei und für die italienischen Primitiven begeistert und Gauguin die europäische Lebensordnung zugunsten der einfachen Wahrheiten in Kunst und Leben der Südsee abgelehnt hatte...

Zu Beginn des Jahres 1910, als Picasso dem Impuls zu einer immer stärkeren Zerlegung der Massen in Fragmente und einem konsequenter ausgerichteten Vokabular von Bogen und Winkeln folgte, wurde selbst die menschliche Gestalt mit einer Folgerichtigkeit behandelt, die schließlich das Organische und das Anorganische miteinander verschmelzen ließ...

Diese mehrschichtige Welt, die Zergliederung und Zusammenhanglosigkeit im Werke Picassos und Braques, hat enge Parallelen in anderen Künsten. Zum Beispiel weist ihr beinahe genauer Zeitgenosse Igor Strawinsky in den Jahren nach 1910 den neuen Weg zu einer Musikstruktur, die man kubistisch nennen könnte. Die melodische Linie wird bei ihm oft - besonders im Le Sacre du Printemps (1912-13) - durch rhythmische Muster zu fragmentarischen Motiven aufgespalten, die ebenso abgehackt und gegeneinander verschoben sind wie die winkligen Flächen der kubistischen Bilder, und einem Gefühl für flüssige zeitliche Abfolge genauso destruktiv gegenüberstehen. Ähnlich liefern Strawinskys Experimente mit der Polytonalität in Petruschka (1911), wo zwei verschiedene Tonarten - bei diesem oft zitierten Beispiel C- und F-Dur - gleichzeitig erklingen, starke Analogien zu jenen Mehrfach-Ansichten, die uns die Möglichkeit einer absoluten Bestimmung des Kunstwerks nehmen. In der Literatur führen James Joyce und Virginia Woolf - auch sie beide gleichaltrig mit Picasso und Braque - mit Romanen wie *Ulysses* (zwischen 1914 und 1921 entstanden) und *Mrs. Dalloway* (1925) kubistische Techniken ein. In beiden Werken ist der erzählerische Ablauf auf die Ereignisse eines Tages begrenzt, doch wie bei einem kubistischen Gemälde werden diese Ereignisse zeitlich und räumlich in Fragmente zerlegt und in einer Komplexität vielfältiger Erlebnisse und Ausdeutungen, die das simultane und widerspruchsvolle Gewebe der Realität hervorrufen, wieder zusammengesetzt..."
Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960 S. 9-57)

Strawinsky: Marsch (aus: Geschichte vom Soldaten, 1918)

M.M. ♩ = 120

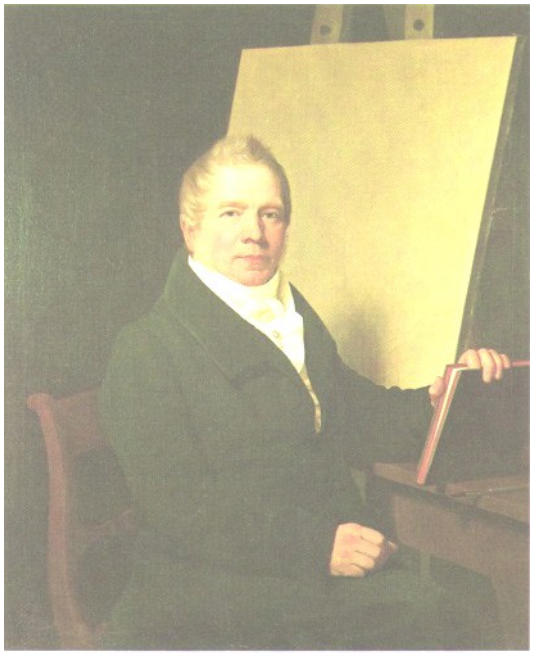
Klarinette
Fagott
Trompete
Posaune
Violine
Baß

poco sf sub. p
arco
pizz.
poco sf
mf sub. dim.
stacc.

"normal"
Strawinsky

Unter dem Doppeladler

Strawinsky: Marsch



Johann Christian Tunica: Bildnis A. Giem. 1823

Pablo Picasso, Bildnis Ambroise Vollard, 1910

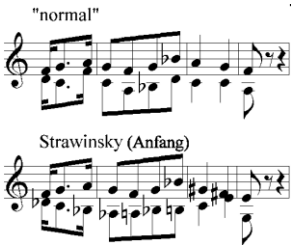
Thomas Kling
gewebeprobe (1994)
der bach der stürzt
ist nicht ein spruchband
textband weißn rau-
schnnz;
schrift schon;
der sichtliche bach di
textader, einstweilen
ein nicht drossel-, nicht
abstellbares textadersystem,
in rufweite, in auflösender
naheinstellun'.
bruchstücke,
ständig überspült, über-
löschte blöcke, weiße schrift-
blöcke und glitschige, teils,
begreifbare anordnungn ein un-
unterbrochn ununterbrochenes.
am bergstrich krakelige unruhe
und felsskalpell. schäumendes
ausschabn.
bezifferbarer bach,
der bach der stürzt: guß
megagerinnsel, hirnstrom.

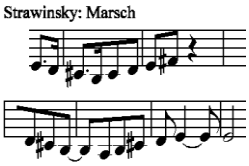
Max Oppenheimer: "Das Klinger Quartett", 1916:

Bei Strawinsky finden sich alle Ingedienzien des 'normalen' Marsches:
- Fanfarenrhythmus (Tonrepetition im anapästischen Rhythmus), 'Geschmetter'
- Dreiklangsfanfaren
- punktierter Marschrhythmus
- Hmta-Begleitung (pendelnde Quart bzw. Quint als Baßfundament der nachschlagenden Akkorde)
- Wechsel von Skalen- und Dreiklangsmelodik

Doch bei der Organisation des Materials gibt es große Unterschiede:
Der Ablauf im Doppeladlermarsch ist regelmäßig, die Elemente passen sich dem durchgehenden Takt an, die Motive wechseln im 2-Taktrhythmus (a: T1-2, b: T. 3-4, a: T. 5-6, b‘: T. 7-8) und summieren sich zu einer korrekten Periode mit 4taktigem Vorder- und 4taktigem Nachsatz. Dabei suggeriert die Übernahme eines Elements aus a in T. 6 (punktierte Skalenmelodik) einen organischen Zusammenhang. Kongruent zum periodischen Aufbau verhält sich auch die Harmonik (G7 – C – G7 – C - G7 – C – G - D- G).

Einspielungen des Stückes verstärken den Eindruck eines organischen Ablaufs durch eine Dynamikkurve (cresc., decresc.). Der Hörer findet sich gut zurecht, vor allem da dieser 1. Teil sofort wörtlich wiederholt wird. Hörerwartungen werden aufgrund der weitgehenden Erfüllung von Schemata in der Regel bestätigt.
Bei Strawinsky ist alles verfremdet:
Regelmäßige Taktgruppen und wörtliche Wiederholungen gibt es nicht. Die Melodik ist gegenüber dem Takt verschoben. (Bei Durchsicht der Strawinsky-Partitur zeigt sich, daß der Baß stur am 2/4-Takt festhält, die anderen Stimmen aber Taktwechsel (Polymetrik) aufweisen (Im obigen Notenbeispiel ist der besseren Vergleichbarkeit wegen ein durchgehender 2/4-Takt notiert). Auch die tonale Einheit ist aufgegeben: Die Begleitung steht in G-Dur, die Melodie (am Anfang) in A-Dur (Polytonalität). Gleich der Anfang zeigt gegenüber der 'zurückkomponierten' Normalversion in der Verschränkung der Tonarten F-Dur, Des-Dur und E-Dur das Ausmaß der Deformation.



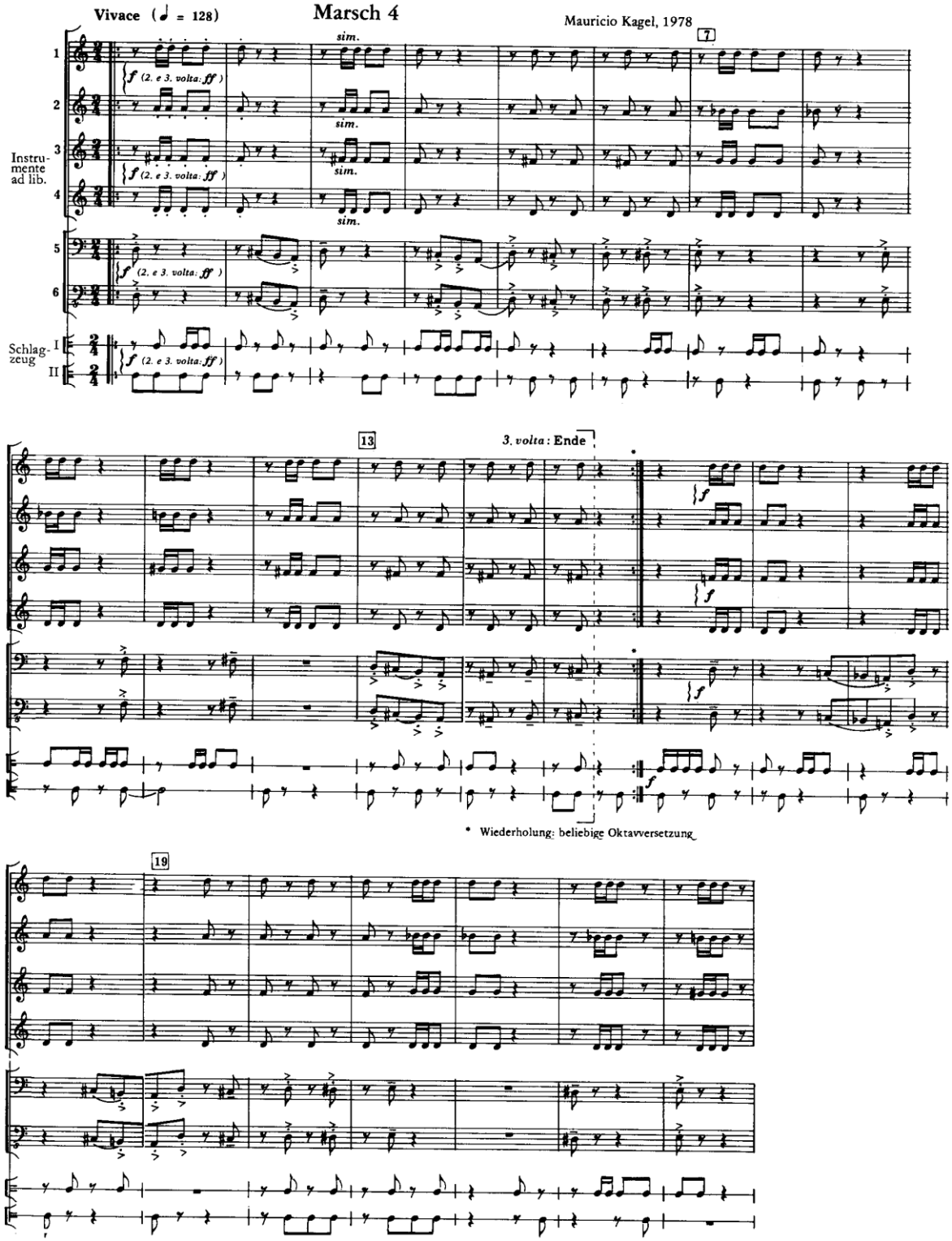


Eine harmonische Entwicklung findet nicht statt: Alle Elemente werden in die stehende G-Fläche des Basses eingeblendet. Motivische Beziehungen sind sehr stark vorhanden, aber sehr mehrdeutig, versteckt bzw. verbogen. Das zweitaktige Anfangsmotiv spiegelt sich in vielfältiger Form in den Takten 5-12: Andeutungen von Umkehrung, Krebs und Wiederholungen lassen sich ausmachen, aber keine klare Abbildung. Die letzten 8 Töne stellen eine diastematisch genaue Wiederholung des Anfangsmotivs auf der Untersekund dar (statt e-d-cis... nun d-cis-h...), diese 'Wiederholung' ist aber aufgrund der rhythmischen Deformation und der Verschiebung im Taktgefüge nicht mehr als solche direkt zu erkennen.
Wie im Sacre tritt also auch hier an die Stelle organischer Entwicklung eine kubistische Fragmentierungs- und Montagetechnik. Der 'normale' Marsch wird sozusagen auseinandergeschnitten, und aus den Elementen-Schnipseln neu zusammengesetzt.

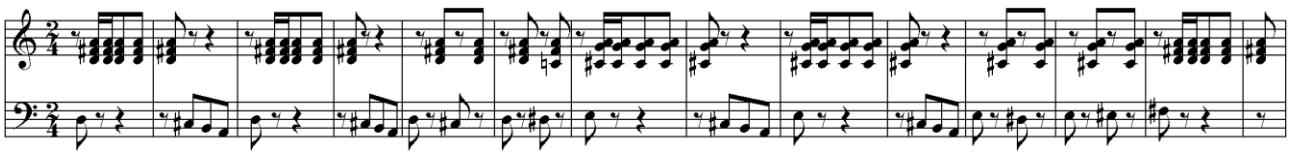
Interessant wird die Diskussion, wenn man die beiden Stücke in ihrer ganzen Länge hört und die Formgestaltung vergleicht. Es fällt auf, daß beim Doppeladlermarsch die Form eigentlich viel stärker baukastenmäßig zusammengesetzt ist (AABB – Trio – AABB). Die einzelnen Teile sind sehr unterschiedlich, erkennbare innere Beziehungen sind nicht evident. Demgegenüber wirkt – entgegen dem Eindruck, der bei der Detailanalyse entsteht – Strawinskys Marsch viel einheitlicher. Auf einer höheren Ebene wirkt Strawinskys Werk organischer, zusammenhängender.
Diese ästhetische Reflexion gewinnt an Klarheit und Überzeugungskraft, wenn man sie parallelisiert mit vergleichbaren Porträtbildern.(Die Stücke der "Geschichte vom Soldaten" kann man ja auch als 'Porträts' von Tanztypen auffassen.)

Fragmentierung und Montage stehen im Zusammenhang mit einem neuen Denken. Die Welt in ihrer Komplexität erscheint nicht mehr als von einem Punkt aus erklärbar. Bei Siegmund Freud wird die Psyche als ein Spielplatz vielfältiger Strebungen und Vernetzungen verstanden. Selbst in den Naturwissenschaften stehen in unserem Jahrhundert konkurrierende Erklärungsmodelle nebeneinander. Der moderne Gedanke der Vernetzung ist im Kubismus zum ersten Mal vorgedacht: die Zentralperspektive wird durch Mehrfachansichten ersetzt.
Wie 'modern' diese kubistischen Verfahren sind, zeigt auch das Gedicht "Gewebeprobe" von Thomas Kling aus dem Jahre 1994:
Es gibt viele Parallelen zum Strawinsky-Marsch. Es existiert kein durchgehendes Metrik- und Reimschema, stattdessen sind die Zeilen unregelmäßig und brechen mitten im Wort um. Der normale Sprachgebrauch wird deformiert in Rechtschreibung und Lautung der Wörter. Die weitgehende Zerstörung des normalen Satzduktus erschwert die Wahrnehmung logischer Zuordnungen. Inhaltlich artikuliert das Gedicht ein quasi kubistisches Verständnis des Text-Gewebes. Die von einem zentralen Punkt aus hergestellte Einheit, „begreifbare“, „bezifferbare“ „Anordnung“ und Gültigkeit ist weitgehend aufgebrochen durch „überlöschte Blöcke“, „Naheinstellungen“ usw. Man kann den Text fast wie eine Erläuterung Strawinskyscher Verfahren lesen, ohne ihm damit allerdings in seiner Komplexität gerecht zu werden. Im gegebenen Zusammenhang belegt er aber die nachhaltige Wirksamkeit der in der Umbruchzeit des beginnenden Jahrhunderts entwickelten neuen Vorstellungen und künstlerischen Mittel.
Der Begriff "Naheinstellung" spielt auf die das 20. Jahrhundert beherrschende neue Kunstform des Films an. Dieser hat sich nicht zufällig parallel zum Kubismus entwickelt, bezieht er doch seine Wirksamkeit eben nicht aus der Totaleinstellung, sondern aus der Schnittechnik, Überblendung und Montage. 1903 entstand Porters Film "The Great Train Robbery", in dem zum ersten Mal Szenen zusammengeschnitten wurden, die an verschiedenen Orten und zu verschiedener Zeit aufgenommen worden waren. Die Zelluloidstücke wurden so zusammengefügt, daß durch die wechselnden Perspektiven und deren rhythmische Anordnung eine stark suggestive Wirkung entstand. Vor allem in den von Jugendlichen so stark rezipierten Videoclips spielen solche Montageverfahren eine große Rolle. Selbst in filmische Aufzeichnungen klassischer Musik haben sie Eingang gefunden. Ein schönes Beispiel stellt die VHS-Aufzeichnung von Schuberts Streichquartett Nr. 14 ("Der Tod und das Mädchen") mit dem Alban Berg Quartett (EMI 4 91791 3-760,1997) dar, speziell die 1. Variation im zweiten Satz. Statt der Totaleinstellung stehen im Zentrum die Saiten des Cellos und die pizzicato spielende Hand. In diese 'Grundierung' hinein werden Detailausschnitte der Aktionen der anderen Instrumente eingeblendet.
Verblüffend sind Parallelen zu Max Oppenheimers Bild "Das Klinger Quartett" von 1916: Das In- und Übereinanderschieben der Instrumente in einem engen Detailausschnitt verkörpert die komplexe Verzahnung der Musik sowie die Konzentration auf diese (Im Zentrum stehen die Notenblätter!). Die Deformation der einzelnen Elemente (z. B. der Finger) suggeriert die Intensität des Geschehens.
Wichtig ist es – mit Blick auf die Rezeption der Musik, bei der solche 'Abweichungen' nicht so akzeptiert werden wie im visuellen Bereich -, mit den Schülern herauszuarbeiten, daß Deformationen und Montagen nicht (nur) in 'schräger' Absicht vorgenommen werden, sondern eine ästhetische Funktion haben. Es kann nicht schaden, sich daraufhin auch einmal ein 'altes' Bild, etwa Grünewalds Kreuzigungsdarstellung (Isenheimer Altar, 1512), anzuschauen: Aus anderen Zusammenhängen in die Szene 'hinmeinmontiert' sind dort Johannes der Täufer, der zur Zeit des Geschehens schon tot war, und das Opferlamm, dessen Herzblut sich in den Kelch ergießt. Sinn erhält diese Konstruktion durch die Intention der Vergegenwärtigung eines theologischen Gehalts. Die 'unnatürlichen' Deformationen (Kleinheit der Büßerin Maria Magdalena, überlanger Zeigefinger des Täufers, Leichenfarbe der Maria) dienen - wie in Oppenheimers Bild – der Verdeutlichung bestimmter Aspekte und der suggestiven Wirkung.
Die Frage, wie Strawinskys Marsch zu deuten ist, bekommt durch diese Vergleiche mit anderen Künsten schärfere Konturen. Dennoch läßt sich nicht eindeutig entscheiden, ob neben der rein ästhetischen Intention ("neues Verfahren zur Herstellung von Kunst", "Porträt des Marsches an sich", "Auflösung der militärischen Form beim 'Marsch' in den Urlaub") auch andere Aussageabsichten dahinterstehen.
Eine fast kritische Akzentuierung erfährt das Stück in dem Zeichentrickfilm „Die Geschichte vom Soldaten“ von Richard Blechman (Saito Festival Matsumoto, Japan). Hier wird dem Eingangs-Marsch eine Exerzierübung vorgeschaltet, die die Entindividualisierierung, Gleichschaltung und 'Uniformierung' des Soldaten vor Augen führt. Der Film zeigt dann, wie im Urlaub die Figur des marschierenden Soldat immer stärker verfremdet und in abstrakt-geometrische (kubistische) Fragmente aufgelöst wird, bevor sie in organischen Formen aus dem Wasser neu entsteht.

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)



... Ach, Jackie, erinnerst du dich, wie wir, du als Soldat und ich als Soldat, bei der Armee in Indien dienten? Ach, Jackie, singen wir gleich das Kanonenlied! Sie setzen sich beide auf den Tisch.
Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter und auf den Tafeln steht:

DER KANONEN-SONG

1

John war darunter und Jim war dabei
Und Georgie ist Sergeant geworden
Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
Und sie marschierte hinauf nach dem Norden.
Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
Vom Cap bis Couch Behar.
Wenn es mal regnete
Und es begegnete
Ihnen 'ne neue Rasse
'ne braune oder blasse
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

2

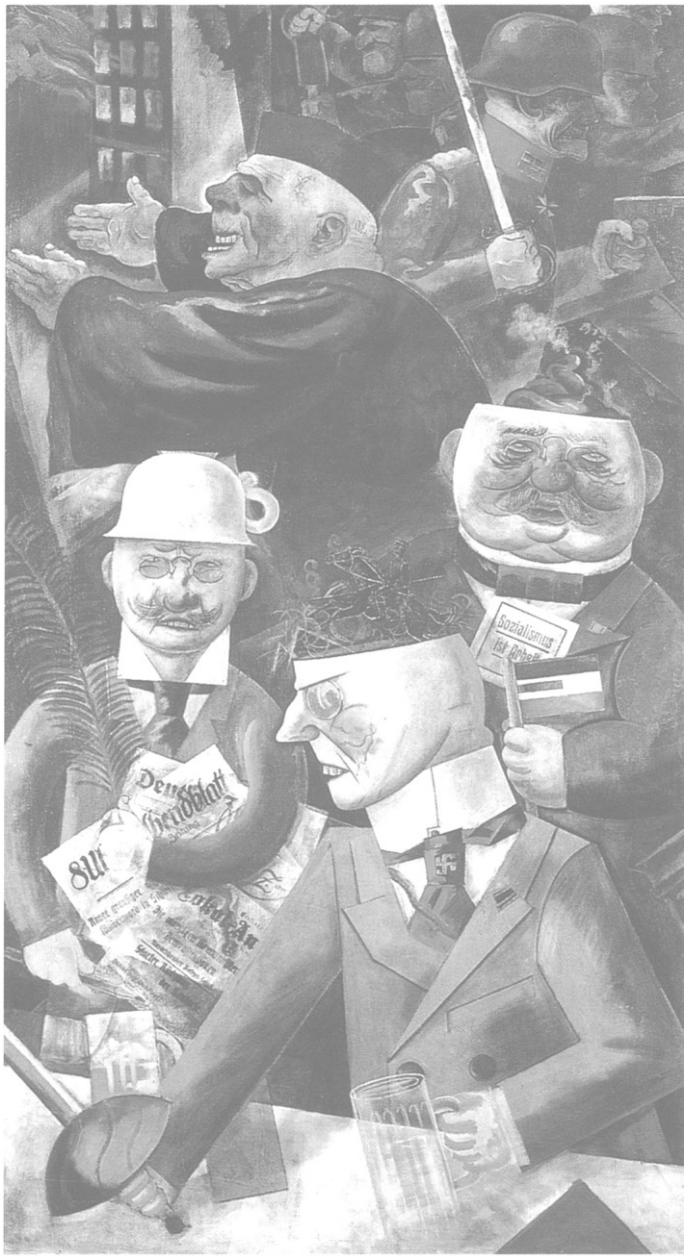
Johnny war der Whisky zu warm
Und Jimmy hatte nie genug Decken
Aber Georgie nahm beide beim Arm
Und sagte: die Armee kann nicht verrecken.
Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
Vom Cap bis Couch Behar
Wenn es mal regnete
Und es begegnete
Ihnen 'ne neue Rasse
'ne braune oder blasse
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

3

John ist gestorben und Jim ist tot
Und Georgie ist vermißt und verdorben
Aber Blut ist immer noch rot
Und für die Armee wird jetzt wieder geworbenl

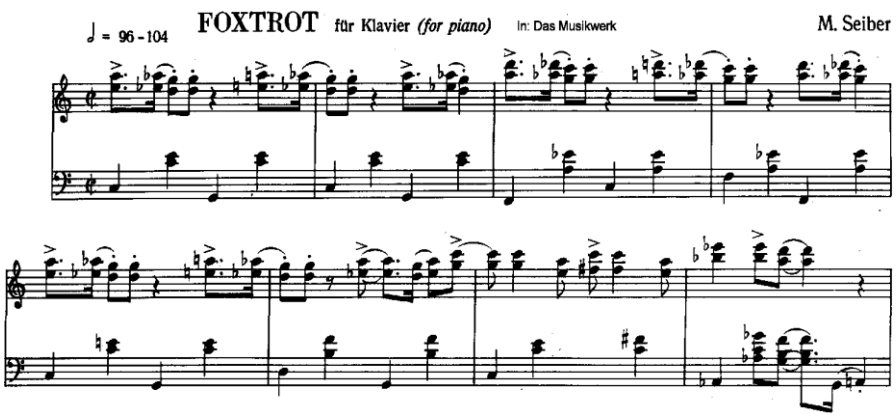
Indem sie sitzend mit den Füßen marschieren:

Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
Vom Cap bis Couch Behar.
Wenn es mal regnete
Und es begegnete I
hnen 'ne neue Rasse
'ne braune oder blasse
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.



George Grosz, *Stützen der Gesellschaft*, 1926

George Grosz: "Statt einer Biographie" (1925)
"Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen! Diese Zeit ist ja auch so idyllisch, so geigenhaft, so geschaffen für gotischen Heiligenkult. für Negerdorfschöne, für rote Kreise, blaue Quadrate oder kosmische Eingebungen: >die Wirklichkeit, ach, sie ist so häßlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen<. Oder seht sie euch an, die an der Zeit leiden - wie sich alles in ihnen verkrampft und wie sie bedrängt werden von ihren gewaltigen Visionen...
Da wird von Kultur geredet und über Kunst debattiert - oder ist vielleicht der gedeckte Tisch, die schöne Limousine. die Bühne und der bemalte Salon, die Bibliothek oder die Bildergalerie, die sich der reiche Schraubengroßhändler auf Kosten seiner Sklaven leistet - ist das vielleicht keine Kultur? ...
Was hat das aber mit Kunst zu tun? Eben das, daß viele Maler und Schriftsteller, mit einem Wort fast alle die sogenannten >Geistigen<, diese Ordnung immer noch dulden, ohne sich klar dagegen zu entscheiden.
Hier, wo es gilt, auszumisten, stehen sie immer noch zynisch beiseite - heute, wo es gilt, gegen all diese schäbigen Eigenschaften, diese Kulturheuchelei und all diese verfluchte Lieblosigkeit vorzugehen...
Geht in ein Proletariermeeting und seht und hört, wie dort die Leute, Menschen wie du und ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren. -
Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht ihr! Aber ihr könnt mitbauen an dieser Organisation. Ihr könnt helfen, wenn ihr euch
bemüht, euren künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen der arbeitenden Menschen.
Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein -, verzichte auf die heute verlangte Tiefe, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit kabbalistischem Schwindel und intellektueller Metaphysik..."



Weill: Dreigroschenoper, 1928

Nr. 7. KANONEN-SONG (Macheath - Brown)

Foxtrot-Tempo (♩ = 92)

Macheath

John war dar - un - ter und Jim war da-bei

Brown

und

Doch die Ar - mee, sie fragt kei-nen, wer er sei

und mar-

Georgie ist Ser-geant ge - wor - den.

Refrain

Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -

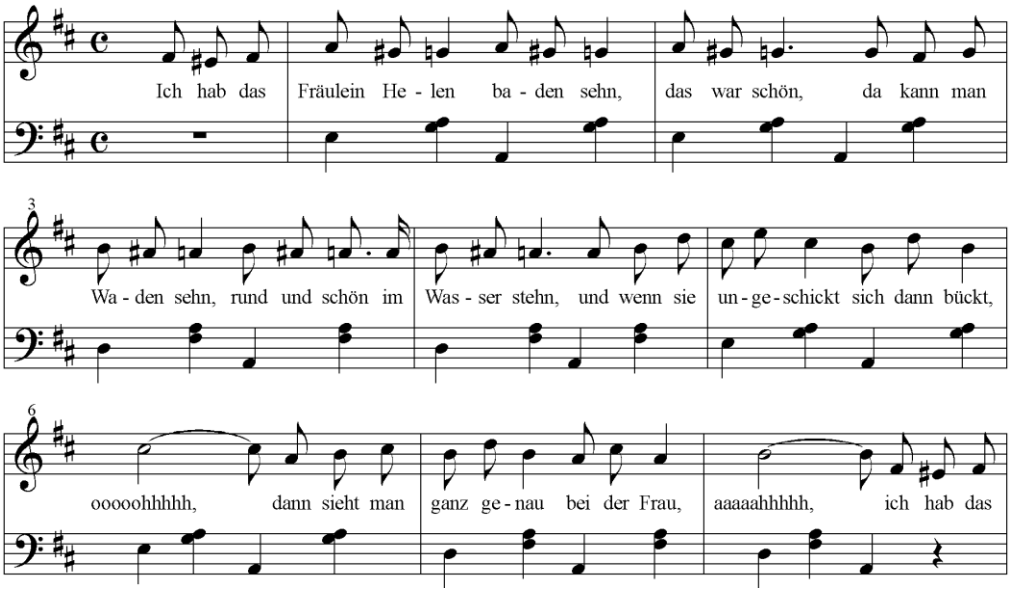
schier-te hin-auf nachdem Nor-den.

no - nen vom Cap bis Couch Be - har.

Wenn es mal reg - ne - te und es be - geg - ne - te ih - nen 'ne neu - e

'ne brau - ne o - der blas - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar.

Ras - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar.



Ich hab das Fräulein Helen
Text: Westrupp, Mus.: Fred Raymond (1925)

Immer, wenn man sieht den guten Friedrich,
jammert er: Das Leben ist so widrich!
Aber gestern Nacht hat er so gelacht,
als hätt einen Treffer er gemacht! Gemacht, Gemacht, Gemacht.
Wie er ins Hotel nach Haus gekommen,
hat er eine falsche Tür genommen,
wo das schöne Fräulein Helen grad im Bade saß.
Da rief er in heller Ekstas:

Refrain:
Ich hab das Fräul`n Helen baden sehn, das war schön.
Da kann man Waden sehn, rund und schön im Wasser stehn.
Und wenn sie ungeschickt tief sich bückt - so –
da sieht man ganz genau bei der Frau - Oh.
Ich hab das Fräul`n Helen baden sehn, das war schön.
Da kann man Waden sehn, rund und schön im Wasser stehn.
Man fühlt erst dann sich als Mann,
wenn man beim Baden gehn Waden sehen kann.

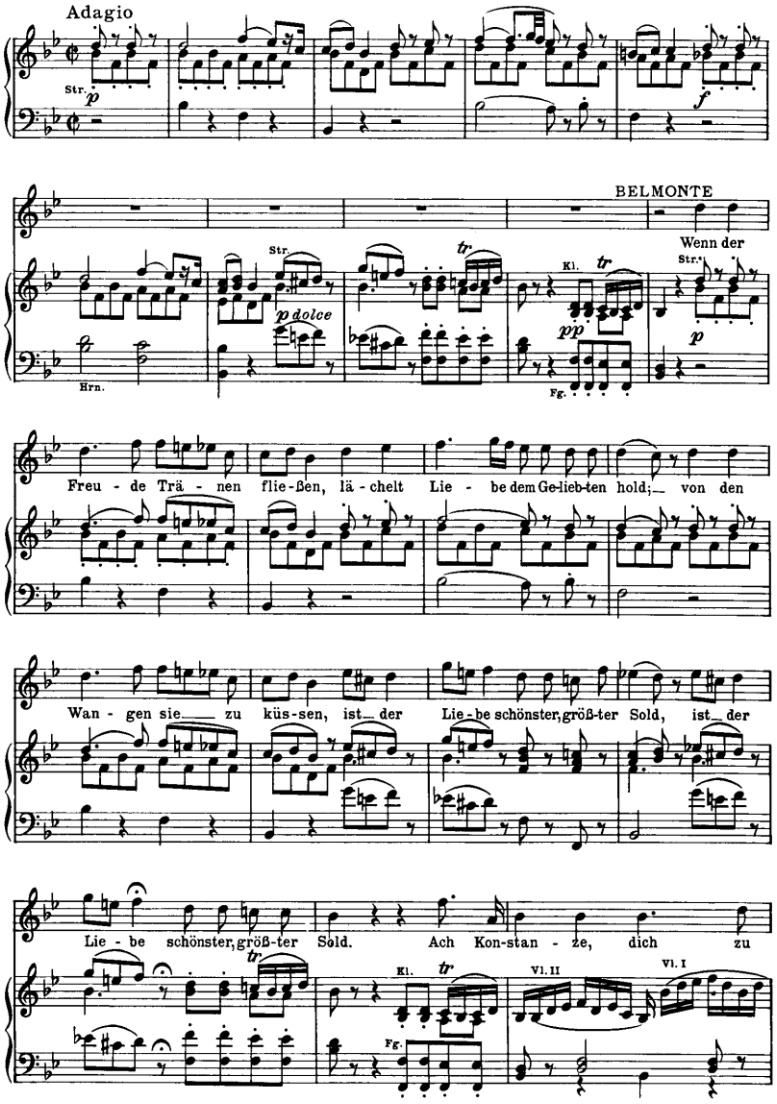
Wie verwandelt ist der Friedrich heute,
freundlich grüßt er unbekannte Leute.
Auch beim Business ist er voll Nobless,
will man ihn betrügen, sagt er: yes, oh yes, oh yes, oh yes.
Er, der punkto Reinlichkeit ein Hasser,
schwärmt begeistert plötzlich nur für Wasser.
Die Gemeinde seiner Freunde weiß nicht aus noch ein.
Doch er lacht in sich nur hinein.

Ich hab das Fräul`n Helen baden sehn.....

Unser Freund, der nahm zur Frau Helene,
doch die Waden, welche erst so schöne,
schlank und zart und süß, wurden später mies
und so dick wie vom Klavier die Füß ! Die Füß, Die Füß, Die Füß.
Geht die Gattin heut ins Badezimmer,
schaut der Mann sich nicht mehr an die Trümmer,
sondern weise schließt er leise ihr die Tür
und spielt am verstimmten Klavier:

Ich hab das Fräul`n Helen baden sehn.....

Mozart: Entführung, Arie (Nr. 15) des Belmonte



Mimesis und Gestus

Bertolt Brecht (1898-1956) wendet sich als Angehöriger der antiromantischen Generation der Neuen Sachlichkeit gegen die aristotelische Konzeption des Theaters und der Oper, vor allem gegen ihre (seiner Meinung nach) hypertrophe Realisierung durch Wagner. Nach Brecht kann der Zuschauer bei einem solchen Theater nur so reagieren:

> "Ja, das habe ich auch schon gefühlt. So bin ich. Das ist nur natürlich. Das wird immer so sein. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. Ich weine mit dem Weinenden, ich lache mit dem Lachenden." (Frederic Ewen: Bertolt Brecht, Hamburg 1973, S. 187)

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

> "Daran hatte ich nicht gedacht. So sollte es nicht sein. Das ist sehr seltsam ... fast unglaubhaft. Das muß aufhören! Die Leiden dieses Menschen berühren mich tief, weil es einen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst - nichts ist hier selbstverständlich. Ich lache über den Weinenden und weine über den Lachenden." (Ewen, s. o., S. 188)

Nicht zuletzt waren es die Erfahrungen, die Brecht seit den frühen 20er Jahren mit der meisterlichen Handhabung der Suggestion durch Hitler machen konnte, die ihn zur Entwicklung seines nichtdramatischen, epischen ('erzählenden') Theaters veranlassten. An die Stelle des mimetischen sollte das gestische ('zeigende') Verfahren treten. Der Zuschauer soll nicht in eine Traumwelt entführt, sondern über wahre Sachverhalte aufgeklärt werden, nicht nur genießen und erleben, sondern auch und gerade kritisch beobachten und Schlüsse ziehen. Die Verschmelzung der Elemente wird durch deren Trennung ersetzt, die Einfühlung durch Verfremdung, die organische Entwicklung durch Montage heterogener Bruchstücke (nach Art der damaligen Stummfilme), das Individuell-Charakteristische durch das Sozial-Allgemeine und Typische, das Innere/Psychologische durch das Äußere, das persönliche Schicksal durch die Verhältnisse. Das entspricht seiner damaligen anarchistisch-nihilistischen Weltsicht: Die Verhältnisse sind es, die alles Menschliche verformen und beschmutzen. Der Schauspieler/Sänger verhält sich wie der Zeuge eines Verkehrsunfalls, der das Verhalten der Beteiligten demonstriert: Er schlüpft nicht voll in seine Rolle, wird mit ihr nicht eins, sondern hält (partiell) Distanz zu ihr, 'führt sie vor' und macht sie dadurch, dass er ihr gegenüber einen bestimmten Gestus, eine bestimmte Haltung einnimmt, fremd und beurteilbar. Auch die Musik ist, wie die anderen Elemente des Theaters, eigenständig, auch sie fixiert einen Gestus, der einen bestimmten Aspekt der Sache überdeutlich zeigt. Die üblichen musiksprachlichen Regelungen, nach denen die Musik den Text unterstützt, ergänzt, analog abbildet, mit ihm eine Symbiose eingeht, werden weitgehend aufgegeben. Es geht nicht darum, den Zuhörer zu überwältigen, sondern ihn zu befremden.
Der Desillusionierung und Verfremdung dienen auch viele andere Maßnahmen auf der Bühne. Brecht sagt dazu in einem Gedicht:

> "... sperrt mir die Bühne nicht ab!
> Zurückgelehnt, werde der Zuschauer
> Der geschäftigen Vorkehrungen gewahr, die für ihn
> Listig getroffen werden, einen zinnernen Mond
> Sieht er herunterschweben, ein Schindeldach
> Wird da hereingetragen, zeigt ihm zuviel nicht
> Aber zeigt etwas!
> Und laßt ihn gewahren
> Daß ihr nicht zaubert, sondern
> Arbeitet, Freunde." (Zit. nach Ewen, s. o., S. 207)

Ganz in diesem Sinne wird in der Dreigroschenoper auch das Orchester wieder aus dem "Graben" geholt und auf der Bühne sichtbar plaziert. Der Schnitt, der durch die Songs in der Handlung entsteht, wird dadurch noch verstärkt, dass das Licht zum Orchester wechselt und auf der Leinwand im Hintergrund der Titel der jeweiligen Nummer erscheint. Brecht setzte mit solchen Verfahren in theaterspezifischer Weise Gedanken um, die 1916 der Russe Sklovsky - von ihm hat er auch wahrscheinlich den Begriff Verfremdung übernommen - und vor diesem 1907 Weills Lehrer Ferruccio Busoni geäußert hatte:

"So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf - soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen -, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkiet ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller 'spiele' - er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken." (Ferrucio Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Hamburg 1973 , S. 21)

Aristotelische Kategorien des Theaters:

Mimesis: Der Schauspieler ahmt einen Charakter, eine Person nach, schlüpft in eine Rolle.

Einfühlung: Der Zuschauer identifiziert sich, leidet mit.

Katharsis: Reinigung der Seele, Bestätigung des Wertesystems, des Guten

Rolf Urs Ringger:
"Auch für ein potentielles Publikum ist das nicht mehr Musik zum Hinhören, sondern zum Weghören - in der Praxis: zum flüchtigen oder zum Überhören. Musik wird zum Background, zum Zusatz, im günstigsten Fall zum (entbehrlichen) Dekor. Aus Saties Vorstellung einer >Musique d'ameublement< entstanden einige Stücke für kleine Besetzungen: Die >Trois petites pièces montées< von 1919 wurden seine bekanntesten und haben sich inzwischen im Konzertsaal etabliert. Die Interpreten sollten sich an verschiedenen Orten im Saal aufstellen und ein Stück ohne Unterbrechung wiederholen, während das Publikum schwatzte, umherging, konsumierte, ohne auf diese Hintergrundmusik zu achten. Dadurch durfte sie keinen anderen Stellenwert mehr haben als etwa Möbel, Bilder, Teppiche, eben: >Ausstattungsmusik<."-
Von Debussy bis Henze, München 1986, Serie Piper 502, S. 55f.

Nicole Geeraert:
"Jahrhundertelang hatte das Prinzip der Entwicklung das Fundament der abendländischen Kunstmusik gebildet. Jedes Element eines Werkes muß verarbeitet, durchgeführt, variiert werden, vom ersten zum letzten Takt verläuft ein Kompositionsprozeß, der den zeitlichen Ablauf und seine Dauer immanent bedingt. Die >Kunst< beruht nicht auf der Erfindung des musikalischen Materials, sondern auf dem, was der Komponist daraus macht. Saties Gymnopédies dagegen sind starr, entwicklungslos und schlicht bis an die Grenzen der Monotonie und Monochromie. Ihre Form entsteht nicht durch Fortspinnung der Gedanken, sondern aus ihrer Reihung, Anfangs- und Endpunkt sind willkürlich gesetzt, das traditionelle Prinzip von Spannung und Entspannung ist im Großen radikal aufgegeben. Die Uniformität geht sogar so weit, daß die drei Stücke sich ihrem Material und ihrer Struktur nach kaum voneinander unterscheiden. In alldem ist Satie dem Zeitgeist zumindest ein Jahr voraus (- und nahezu ein Jahrhundert, wenn man bedenkt, daß die Kompromißlosigkeit dieser Textur in den Werken John Cages und der Minimalisten zu einem Grundprinzip der Avantgarde erhoben wird -): erst durch die Konzerte balinesischer Gamelan-Orchester im Rahmen der Pariser Weltausstellung von 1889 lernte man in Europa eine Musik kennen, die bei allem Reichtum der Klangfarben so gut wie ohne Varianz der melodischen, rhythmischen und harmonischen Parameter ablief; und erst aufgrund dieser - für Komponisten wie Debussy, Ravel oder Charles Koechlin essentiellen - Erfahrung begann man, an der Gültigkeit des abendländischen Evolutionsgedankens zu zweifeln."
Erik Satie: 3 Gymnopédies, NZ 4/85, S. 33

Erik Satie: Three Gymnopedies (Ceremonial choral dances performed at ancient Greek festivals)

1

Lent et douloureux

Gerd Presler:
„Ich kenne keinen, der das moderne Gesicht des Machthabenden so bis zum letzten Rotweinäderchen erfaßt hat ... Das Geheimnis: er lacht nicht nur - er haßt ... welche patriotischen Hammelbeine! Welche Bäuche! - mit ihrem Lebensdunst ... So, wie diese Offiziere, diese Unternehmer, diese uniformierten Nachtwächter der öffentlichen Ordnung ... bei Grosz aussehen: so sind sie immer, ihr ganzes Leben lang.“ (Kurt Tucholsky) „Bierseidet Zwicker, Vatermörder, schwarzweißrote Fähnchen, Palmwedel, blutbeschmierter Säbel ... (dazu) Merkmale ganzer Schichten: rote Nase, Schnauzbart, Schmiß, feister Nacken ... Wirklichkeit wird nicht unmittelbar wiedergegeben, ... sondern in dem Sinne, daß charakteristische und wahre gesellschaftliche ... Verhaltensweisen auf den Nenner gebracht, verdeutlicht, zugespitzt und mit kombinatorischer Phantasie ... umgesetzt werden.“ (Uwe Martin Schneede)
Dem „Herrn“ mit Schmiß und Monokel, einem gehörlosen, hirnlosen Juristen, erfüllt sich Leben in Paragraphen und gelegentlichem, angesäuseltem Schneid; dem „Herrn“ mit Nachttopf und Palmwedel, einem verlogenen Friedensstifter, ist der Journalist ohne eigene Meinung anzusehen: Er wird schreiben, was sein Hugenberg verlangt; dem vollgefressenen Fettsack dampft ein Kothaufen aus dem Gehirn, am Revers das Schild: „Sozialismus ist Arbeit“, da kann der Großindustrielle nur jubeln, der rotweingeschädigte Pfarrer - die Hände in immer nehmender Geste geöffnet - redet, tut nichts, bemerkt nicht, wie hinter seinem Rücken ein Militär mit Pistole und haßverzerrtem Gesicht unter dem Helm zu neuen Taten schreitet. „Damit hat Grosz das klassische bürgerliche Sündenregister ausgeschöpft.“ (Alexander Dückers) Karikaturen - das ist zu wenig: George Grosz hält seinen Zeitgenossen den Spiegel vor die Fratze. Was ist zu sehen? Ein Panoptikum der Verlogenheiten." (Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln 1992, S. 121)
Hermann Burkhardt:
Die „Stützen der Gesellschaft“ sind vom unteren bis zum oberen Rand bildfüllend und nahezu den Rahmen sprengend in ein kunstvolles, mehrperspektivisches Bildgefüge eingespannt. Den Blick langsam von unten nach oben lenkend, kann der Betrachter die verschiedenen Bildfiguren hintereinander ausmachen, eine Type nach der anderen, so wie sie der Maler jeweils einzeln aufs Korn genommen hat.
Unten, ganz vorne sitzt ein Herr in grauem Flanell und Stehkragen am Biertisch, in der Rechten den studentischen Mensursäbel, in der Linken ein volles Bierglas. Die Farben auf dem Schläger wie auf dem Couleurband, nicht zuletzt die 'Schmisse' im rosig glattrasierten Gesicht, signalieren den 'alten Herren' einer schlagenden Verbindung. Das schwarzweiße Ordensbändchen im Knopfloch verrät den dekorierten Kriegsteilnehmer des Ersten Weltkriegs, das Hakenkreuz als überdimensionierte Krawattennadel dessen nationalsozialistische Gesinnung. Dem halbierten Glatzkopf entspringt neben juristischen Paragraphen ein schneidiger wilhelminischer Kavallerist mit schwarzweißrotem Lanzenfähnchen wie ein Zinnsoldat aus der Schachtel. Links neben dieser Profilfigur und ihren eckigen, zackigen Gebärden erscheint en face eine allseitig gerundete Gestalt in bräunlichem Gewand. Ein überdimensionierter Bleistift und unter den Arm geklemmte Tageszeitungen kennzeichnen ihn als einen Mann der Presse. Zugleich gibt er sich als ein Mann des Friedens. Darauf deutet wenigstens der Palmzweig hin, auch wenn dessen Spitzen gerötet sind; ob von Blut oder vom Feuerschein des im Hintergrund brennenden Gebäudes ist nicht auszumachen. Sein Haupt krönt ein umgestülpter Nachttopf, auf dem noch schwach die Spuren eines später wieder getilgten Eisernen Kreuzes zu erkennen sind.
Der Dritte im Bunde der Vordergrundfiguren trägt gleichfalls ein Ordensbändchen im Revers. Seine fleischig feisten Finger umklammern ein Fähnchen mit den Farben Schwarz-Weiß-Rot. Vor der Brust trägt er ein Schild mit der Parole 'Sozialismus ist Arbeit'. Unter seinem linken Ellbogen wird ein Architektursegment sichtbar, ein Teil eines Portikus, vom Bildrand stark beschnitten. Wie bei seinem Kollegen von der Jurisprudenz liegt auch bei ihm die Schädeldecke offen. An der Stelle des Gehirns dampft ein Kothaufen. Die Augen hinter dem Pincenez, dem in jener Zeit viel getragenen 'Nasenzwicker' (Kneifer), blinzeln blicklos vage ins Leere.
Etwas von der Dreiergruppe abgesetzt wendet sich eine Gestalt in schwarzer Robe mit ausgebreiteten Armen einem unsichtbaren Gegenüber zu. Die Gebärde wirkt halb beschwörend, halb segnend. Nicht eindeutig läßt sich auch die schwarze Kopfbedeckung zuordnen. Sie erinnert an das Barett eines Geistlichen, an die Kappe eines Richters aber auch an eine runde, schirmlose Sträflingsmütze. Die grobschlächtige Physiognomie mit narbiger Haut, Säufernase und Nußknackergebiß läßt übrigens eher an einen Kriminellen als an einen Vertreter von Kirche oder Staat denken.
In der rechten oberen Bildecke greift das Militär an, angeführt von einem grimmig blickenden, monokeltragenden Stabsoffizier. Außer dem blutbefleckten Degen hat er auch die Pistole gezogen. Aus dem roten Uniformkragen baumelt der preußische Orden 'Pour le mérite'. Dem Offizier folgen zwei weitere Stahlhelmträger. Zwei andere operieren mit Stielhandgranate und Säbel selbständig hinter dessen Rücken. Am linken oberen Bildrand schließlich signalisiert ein lichterloh brennendes Hochhaus unruhige, ja chaotische Zeitläufe.
Auf Unruhe und Hektik hin ist auch die Komposition des schmalen, hochformatigen Gemäldes angelegt. Dies bewirken vor allem die heftigen Diagonalsprünge und Kurvenschwünge, die das Bild durchziehen. Es strebt in seinen Teilkomplexen auseinander und scheint an manchen Stellen den Bildrand zu sprengen. Im Zentrum, als einzigem ruhigen Teil, herrscht tiefe Schwärze, allenfalls belebt von verquollenem Dunst und verblasen-verschwommenen Schemen.
Farbig ist das Gemälde in grün- bis blaugrauen Tönen angelegt, aus denen heraus sich Rot in rosa- und orangefarbigen Varianten bis zu einem leuchtenden Zinnoberrot steigert. Giftig blaugrüne Schattierungen und puderig wirkende Weißhöhungen betonen die Künstlichkeit der puppenhaften Bildfiguren. Im Vordergrund leuchten Fleckformen in Goldocker, Kobalt und Preußischblau, doch tritt die in branstigem Rot gehaltene obere bzw. hintere Bildhälfte farbig zumindest ebenso stark hervor. Die Farbe Rot übernimmt leitmotivisch die Aufgabe, den lockeren Zusammenhang der Einzelszenen zu festigen. „Sie sollte jene Bildeinheit bewirken, die der Uberfluß an Mitteilung in Frage stellte“ (Vogt, 231)."
(Realistische Malerei in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1983, S.47f.)

Andreas Benl :
Mit der Parole "Sozialismus ist Arbeit" brachte die deutsche Sozialdemokratie ihre Mitglieder 1918/19 zur Raison. "Arbeit ist Nationaler Sozialismus" war der Schlachtruf der Nazis.
http://www.fortunecity.de/lindenpark/husserl/686/texte/zeitung/199907juwo.htm 25.01.03

Hans Dieter Huber:
Anspielung auf Henrik Ibsens gleichnamiges Drama. Allegorie auf den deutschen Staat in der Weimarer Republik.
Repräsentanten der Staatshierarchie:
1.) der gehörlose *Jurist* mit Schmiß (Burschenschaft- schlagende Verbindung) und blindem Monokel, ein "alter Herr" mit Vatermörder, Bierseidel und Florett als Corpsbruder einer schlagenden Verbindung charakterisiert., Am Schlipskragen das Hakenkreuz, ausgeschnittenen Schädelkalotte mit Stroh, Paragraphen und einem Kavallerieoffizier des 1.WK,
2.) der *Journalist*: Züge des Pressezaren Alfred Hugenberg, Nachttopf auf dem Kopf als Zeichen beschränkter geistiger Haftung: Hinter einem Palmwedel (Symbol des Märtyrers), rot-grün angemalt, Berliner Lokalanzeiger und 8-Uhr Abendblatt.
3.) der *Parlamentarier*: verfettet, übergewichtig, stützt sich auf den Reichstag, Opportunist, der sowohl den Slogan "Sozialismus ist Arbeit" vertritt, als auch die deutschnationale Fahne schwenkt. Nichts als Kacke im Hirn.
4.) der alkoholisierte, scheinheilige Pfarrer predigt mit süßer Rhetorik den christlichen Frieden und die Nächstenliebe. hinter seinem Rücken Mord, Totschlag und Brandstiftung durch Reichswehr (blutiger Säbel), "Stahlhelm" und "Wehrwolf". Im Hintergrund brennt bereits ein Haus.
http://www.hgb-leipzig.de/artnine/lehre/zwanzig/11.html+%22Sozialismus+ist+arbeit%22&hl=de&ie=UTF-8 25.01.03

Die Funktionen bzw. Intentionen der Parodie:
- Spaß, Ulk, Persiflage
- Kritik, Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten":
  politisch: Eisler, Weill;
  kulturell/ästhetisch: Die Vertreter des Funktionalismus (der "Gebrauchskunst" als Gegenstück zur l'art pour l'art, zum autonomen Kunstwerk) der 20er Jahre opponieren gegen den metaphysischen Anspruch und die unendliche Verfeinerung und Kompliziertheit der spätromantischen Musik durch ihre Hinwendung zur "banalen Alltäglichkeit" der Tanz-, Unterhaltungs-, Marsch-, Schlager- und Jazzmusik. Die Parodie solcher Musikmodelle wird als Mittel der Destruktion, Provokation, Verspottung und Entlarvung benutzt, aber auch aus Freude am "Primitiven" und "Elementaren" und aus dem Bedürfnis der Solidarisierung mit der "Masse".
- kreative, produktive (also nicht-museale) Auseinandersetzung mit Tradition, Wahrnehmungsschärfung, Aufdecken von Mechanismen mit dem Ziel des Aufbrechens automatisierter Wahrnehmung (Sklovskys Formalismus, Strawinskys Neoklassizismus)
- Verfahren zur Schaffung neuer Kunstwerke mit evtl. höherem Organisationsgrad (Strawinskys "Marsch", "Walzer" u.ä.)

Musikalische Verfahren der Verfremdung
(in loser Reihung, nicht überschneidungsfrei):
- Demolierung (Zerstörung) des Zusammenhangs, der Konvention
- Isolierung von Teilmomenten
- Reduktion: Komplexes wird primitiv gemacht: Banalisierung, Barbarisierung
- Übertreibung bestimmter Teilmomente
- Mechanisierung (Isolierung + Übertreibung bzw. Perpetuierung): z.B. dauernde, penetrante Wiederholung von Elementen
- Umfunktionierung/Umgewichtung: Streicher werden wie Schlagzeug eingesetzt, Hauptsächliches wird nebensächlich, Nebensächliches wird in den Vordergrund gestellt, aufgedonnert
- Normverletzung/Stilmontage/Diskrepanzerzeugung: Verfremdung eines klassischen Kontextes durch Dissonanzen, falsche Harmonien, Taktverschiebungen u.ä.; Mischung nicht zusammenpassender Stile wie in Saties Sonatine bureaucratique (Clementi, Debussy)
- Distanzierung/Ironisierung: z.B. romantische Gefühlsgesten "einfrieren" durch Entstellung

Aristotelische Kategorien des Theaters:

Mimesis: Der Schauspieler ahmt einen Charakter, eine Person nach, schlüpft in eine Rolle.

Einfühlung: Der Zuschauer identifiziert sich, leidet mit.

Katharsis: Reinigung der Seele, Bestätigung des Wertesystems, des Guten

Mimesis	**Gestus**
Traumwelt	wahre Sachverhalte
Verschmelzung der Elemente	Trennung der Elemente
Einfühlung	Verfremdung, Desillusionierung
organische Entwicklung	Montage
das Individuell-Charakteristische	das Sozial-Allgemeine, Typische
das Innere/Psychologische	das Äußere
das persönliche Schicksal	die Verhältnisse
überwältigen	befremden

Das Gestische:
Die einzelnen Elemente des Songs und seiner Präsentation "verhalten" sich zum Inhalt, und zwar jedes auf seine Weise ("Mehrfachansichten" einer Sache wie in einem kubistischen Bild):

Inhalt: Zwei "Stützen der Gesellschaft" (vgl. das Bild von Grosz aus dem Jahr 1926), der Polizeipräsident Brown, der Repräsentant der staatlichen Ordnung, und der "Boss" der Unterwelt (als Karikatur des Unternehmers), entpuppen sich im Alkoholrausch als zwei anarchistische, militaristische, rassistische Typen, die geradewegs aus Mahagonny entlaufen sein könnten. Es geht also um die Entlarvung der Fassadenhaftigkeit der Gesellschaft, um das Aufzeigen versteckter oder offener Brutalität.

Der Text fixiert durch seinen Marschierrhythmus den militaristischen Aspekt. Besonders brutal wirken die schnell und kurz wie ein Maschinengewehrfeuer aufeinanderfolgenden Reime des Refrains. Es handelt sich um zwei "Wellen": zwei kurze, abgehackte Verse münden in einen längeren. Der Vorgang wiederholt sich, aber gewaltig gesteigert: 4 "Salven" münden in einen noch längeren Vers,, dessen Ende die höchste Brutalitätsstufe markiert ("Beefsteak Tartar").

Der Schauspieler/Sänger nimmt die Haltung eines typischen Militaristen ein, er spricht/singt in einem harten, schneidenden, zackigen Offizierston, er "bellt" sozusagen. Er wechselt zwischen Singen und Sprechen, er führt seine Stimme wie ein Kabarettist frei gegenüber den fixierten Noten, um eine Verschmelzung mit der Musik zu verhindern und seinen Part als eigenständigen zu erhalten.
Die Musik fixiert:
einen Foxtrott (vgl. das Beispiel von M. Seiber) in Rhythmik (Punktierung, jazzmäßige Synkopen), Instrumentation ("Jazzinstrumente" wie Saxophon, Banjo, Klavier) und Diastematik ("schmierige", gefühlige Chromatik). Der Foxtrott steht als beliebte Tanzform für die "bürgerliche Kultur", also die Fassade. Bei "Soldaten wohnen" nimmt er vollends die Gestalt eines "Schlagers" an.

Verfremdet wird der Foxtrott aber dadurch, daß er im Tempo eines ver"rag"ten Marsches gespielt wird (wirklich?
Der Foxtrott "Ich bin die fesche Lola" aus dem Film "Der blaue Engel" - "Schlagerparade 1930 EMI 1C 038 15 63031 - hat das Tempo MM Viertel = 129, Weill schreibt Halbe = 92 vor!) und in seiner Tonalität und Periodik "verbogen" ist. Marschmäßig ist vor allem die Instrumentation (Piccoloflöte, Tromp., Pos., Gr. Trommel, Becken) und der Satz (Hm-ta-Begleitung, schmetternde Fanfaren der 2. Str. u.a.). Dadurch wird der Militarismus repräsentiert.

Dieser Verbindung von Militarismus und Bürgerlichkeit, die sich in der Musik des Refrains durchdringen und gegenseitig verfremden, steht eine ganz andere "Sprache" in den Strophen gegenüber:
leere Quintklänge im verfremdenden, brutalisierenden Sekundabstand werden gnadenlos repetiert, ein musikalischer Primitivismus und Barbarismus. Die Gesangstimmen inszeniert Weill so: In den Strophen und in der Mitte des Refrains herrscht "Sprechgesang", zu Beginn und am Ende des Refrains Schlagermelodik. Der Beginn des Refrains wird auch durch die unmittelbar vorhergehende Ablösung der barbarischen Repetition in der Begleitung durch Chromatik besonders effektvoll in Szene gesetzt. Der Widerspruch zwischen der grausigen Textaussage und der Musik wird dadurch besonders deutlich, vor allem am Schluß, wo der Gipfel der Menschenverachtung ("dann machten sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar") mit der "normalsten" Musik des ganzen Stückes (klare Kadenzierung nach a-Moll) verbunden wird. (Allerdings wird das a-Moll nicht endgültig erreicht, es erfolgt ein überraschende "Schnitt" in dem Umbiegen zur Unterdominante und zum militaristischen Musik des Vorspiels.

Exotisch wirken die Holzblocktrommeln und die leeren Quintparallelen "vom Cap bis Couch Behar" (und am Schluß).
Sie sind eindeutig illustrativ. Es gibt also entgegen seinen Behauptungen in verschiedenen Aufsätzen auch bei ihm solche Elemente.

Im Refrain wird der daktylische Rhythmus des Gedichts durchgehend fixiert (Shimmy?)
Marlene Dietrichs "Ich bin die fesche Lola" kann als Vergleichsobjekt auch hinsichtlich des Vortrags dienen (halb gesprochen, "gegen die Notenwerte singen", Sternbergs Film hat viele Kabarettelemente, die auf die neue Songform Brechts und Weills stark eingewirkt haben.

Lenya-Weill, Lotte:
Jene Uraufführung ist in den Bereich der Sage eingegangen. Bis zur zweiten Szene, die in einem Pferdestall spielt, blieb das Publikum kühl und teilnahmslos. Die Leute machten den Eindruck, als wären sie von vorneherein überzeugt davon, daß die Aufführung eine Pleite würde. Dann kam der Kanonen-Song. Ein unglaublicher Sturm erhob sich. Das Publikum raste. Von diesem Augenblick an konnte nichts mehr schiefgehen. Die Zuschauer gingen begeistert mit.
In: Das waren Zeiten, in: Dreigroschenbuch, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1960, S.224f.

Jürgen Schebera:
Was sich nach dem unerwarteten Premierenerfolg des 3 1. August 1928 ereignete, war selbst in der stürmischen Theatergeschichte der zwanziger Jahre ohne Beispiel: bereits Ende 1928 zeichnete sich eine ungewöhnliche Nachspielserie ab, im Januar 1929 annoncierte die Universal-Edition unter der Schlagzeile "Triumph eines neuen Stils" bereits Aufführungen an 19 deutschen Theatern sowie in Prag, Wien und Budapest. Zum Ende der Saison 1928/29 verzeichnete man nicht weniger als 4200 Vorstellungen des Stückes im ersten Jahr seiner Laufzeit. Bis zum Januar 1933 sollte DIE DREIGROSCHENOPER - inzwischen übersetzt in mehrere Sprachen - an Theatern in ganz Europa mehr als 10.000 mal laufen.

Die Popularität ihrer Songs aber reichte noch weit über die Theater hinaus. Ab 1929 breitete sich nicht nur in Deutschland ein wahres "Dreigroschenfieber" aus, man sang und tanzte zu Weills Melodien während des Fünf-Uhr-Tees und hörte sie bald von jedem Kaffeehausgeiger. Die Schallplatte hatte an dieser massenweisen Verbreitung einen nicht geringen Anteil. Sehr bald rissen sich große und kleine Plattenfirmen um die Aufnahmerechte: zwischen 1928 und 1932 erschienen auf 20 verschiedenen Labels insgesamt mehr als 40 schwarze Scheiben mit DREIGROSCHENOPER-Songs, vokale Aufnahmen ebenso wie die Instrumentalfassungen und Tanzbearbeitungen...

Gibt es darunter die authentische Platte? Wohl nicht, weil bei nahezu allen Aufnahmesitzungen Weills Partitur verändert wurde, wie er 1934 in einem Interview feststellte. Gefragt, ob er mit den Grammophonplatten der **DREIGROSCHENOPER** zufrieden sei, lautet seine Antwort: "Nur mäßig! Davon nehme ich sofort die Odeon-Platte mit dem KANONENSONG und der ZUHÄLTERBALLADE aus (...) - aber der Rest ist mit 'Arrangements' eingespielt, die nichts mit meiner Instrumentation zu tun haben!" Ein hartes Urteil des Komponisten, der freilich im gleichen Atemzuge gegen eine möglichst weite Verbreitung seiner Songs durch die Schallplatte nichts einzuwenden hatte. So heißt es etwa im Oktober 1929 in einem Brief an seinen Verlag: Daß meine Musik zur **DREIGROSCHERNOPER** industrialisiert worden ist, spricht ja nach unserem Standpunkt nicht gegen, sondern für sie."
Booklet der CD Kurt Weill. Die Dreigroschenoper, Cappriccio 10 346 (1990)

Aufgabe 3 (Aufgabenart II)

Erörterung fachspezifischer Texte (von Kotschenreuther, Hinton und Weill) zur Rezeption von Weills Dreigroschenoper

Aufgabenstellung:

1. Überprüfe bzw. erkläre die einzelnen Aussagen Korschenreuthers, Blochs und Adornos anhand der vorliegenden Klangbeispiele. (Lassen sich die Aussagen an den Notentexten belegen?)

2. Vergleiche mit diesen Positionen die Aussagen Weills.

3. Versuche das Problem der Rezeption der Dreigroschenoper näher zu klären, indem Du – über die Texte hinausgehend - die Unterschiede zwischen Strawinsky und Weill anhand der Klangbeispiele deutlicher herausarbeitest. Welche Anforderungen stellt Strawinsky an den Hörer, welche Weill? Wie hängen die unterschiedlichen Anforderungen mit den unterschiedlichen ästhetischen Positionen zusammen? Gibt es Gründe für die ‚mißverständliche' Rezeption Weills? Wieso sieht Weill selbst im Erfolg seiner Dreischenoper kein „Mißverständnis"?

Materialien:
Notentexte:
- Fr. J. Wagner: „Unter dem Doppeladler"-Marsch (Anfang)
- Strawinsky: Marsch aus „Die Geschichte vom Soldaten" (Anfang)
- M. Seiber: Foxtrott (T. 1-8)
- Weill: Kanonensong, 1. Strophe

Klangbeispiele:
- Fr. J. Wagner: Marsch (Anfang), A. Boult, 1968, SBK 63052 (1993), Dauer: 0:57
- Strawinsky: Marsch, Peter Leiner, CD Bayer Records 100 207, Dauer: 1:40
- Seiber: Foxtrott, T. 1-16 (eigene Midi-Einspielung), Dauer: 0:20
- Weill: Kanonensong (1. Strophe), Brückner-Rüggeberg 1958, MK 42637, Dauer: 0:45

Arbeitszeit: 4 ¼ Stunden

Helmut Kotschenreuther: Weills Musik zur Dreigroschenoper

Einige von den Mitteln, mit denen Weill die Gesellschaftskritik betrieb, hatte bereits Strawinsky vorgeprägt, als er gewisse Modelle der Vulgärmusik gewissermaßen demontierte und die Bruchstücke - analog den Praktiken der modernen Maler von Picasso bis Schwitters - nach den Spielregeln einer verabsolutierten Ästhetik neu zusammenfügte und in das unbarmherzig gleißende Licht eines spekulativ experimentierenden Kunstverstands tauchte. Ähnlich verfuhr Weill, indem er die Formen der damals eingebürgerten Gesellschaftstänze Foxtrott, Tango und Shimmy verfremdete und auf diese Weise der Sphäre der Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik entriß, der sie entstammen. Die Mittel, mit denen Weill die Verfremdung erzielte, sind eine erbarmungslose Rhythmik, schroffe, manchmal schockartige Harmoniewechsel und nicht zuletzt die Instrumentation...

Über den Analogien zwischen Strawinsky und Weill darf die Unterschiedlichkeit ihrer Resultate keinesfalls vergessen werden. Ein Stück ... Strawinskys ... verharrt im Ästhetischen; es meint sich selber. Ein Stück ... Weills .. hingegen bricht aus dem Ästhetischen aus und wirkt ins Gesellschaftliche hinein; es zielt auf einen Partner, auf einen Gegner, ja man könnte mit guten Gründen behaupten, daß Weills Musik nicht zuletzt von dem Gegner lebt, den sie angreift. Auf kurze Formel gebracht: Strawinskys Musik meditiert, Weills Musik polemisiert...

Es ist fraglich, ob das Publikum, das der Uraufführung beiwohnte und danach dem Theaterdirektor Ernst Josef Aufricht monatelang ein volles Haus bereitete, überhaupt begriff, was da auf der Bühne vor sich ging und was das Wesen der Weillschen Musik eigentlich ausmacht. Die Zuhörer, denen die «Moritat von Mackie Messer» allzu leicht ins Ohr ging, überhörten, daß die *Dreigroschenoper-Musik* eine Menetekel-Musik ist [Menetekel = unheilvolles Vorzeichen], daß aus den lumpenhaft-stockfleckigen Klängen ein todtrauriges «gewogen und zu leicht befunden» heraustönt. Sie überhörten den grimmigen Hohn und hielten das apokalyptische «Hoppla» der Seeräuber-Jenny für einen guten Witz oder einen wirksamen Gag. Sie ... verwechselten ... die Maske mit dem, was sie maskiert. Damit handelten sie wie die, die vom Wörtchen Galgenhumor stets den Galgen wegdenken.

Der ungeheure Erfolg der <*Dreigroschenoper*> war also primär ein Mißverständnis ...

In: Attila Csampai und Dietmar Holland: Bertolt Brecht / Kurt Weill, Reinbek 1987, S. 109-112

Stephen Hinton

Die Dreigroschenoper - ein Mißverständnis

... Die These selbst erwächst aus der sich aufdrängenden Frage: wie konnte ein Werk mit solch subversiver [=umstürzlerischer] Tendenz und zugleich derart hohem künstlerischen Anspruch die begeisterte Zustimmung eines so weitgefächerten Publikums gewinnen? ...

Es kann die »Mißverstehens-These« Ausdruck verärgerten Zweifels sein, so wie dies in dem Brief deutlich wird, den der Philosoph Ernst Bloch an den gleichgesinnten Intellektuellen und Vertreter der Kritischen Theorie, »Herrn Wiesengrund« [= Adorno], kurz nach der Premiere schreibt. »Merkwürdig«, kommentiert Bloch, » ... Keiner buht, das Haus ist jeden Abend ausverkauft, und sogar das >Friederike<-Publikum ist glücklich.« Als »Friederike-Publikum« bezeichnet er die Besucher anspruchslos-heiterer Aufführungen, wie etwa solcher von Franz Lehárs Operette über Friederike Brion (eine der Amouren des jungen Goethe), die einen Monat nach der *Dreigroschenoper* in Berlin uraufgeführt wurde. Auf der Suche nach Vergleichsbeispielen führt Bloch den Skandal an, den Otto Klemperers Aufführung von Igor Strawinskys *L'histoire du soldat* [= Die Geschichte vom Soldaten] im selben Monat an der Berliner Kroll-Oper hervorgerufen hatte. Eine derartige Publikumsreaktion, so glaubt er, wäre dem Weill-Brecht-Werk gegenüber weit angemessener gewesen als jener uneingeschränkte Zuspruch; und er fügt hinzu, daß es »ohne die *Geschichte vom Soldaten* schwerlich eine *Dreigroschenoper* geben könnte«. Weill selbst erkannte die Herausforderung, noch bevor er *Die Dreigroschenoper* komponierte: »[...] »was Strawinsky in seiner Geschichte vom Soldaten versucht«, erklärt er im Januar 1926,

»[kann wohl] als die zukunftssicherste Zwischengattung [...] gelten [...] und es [kann] vielleicht grundlegend für eine bestimmte Richtung der neuen Oper werden [...].« ...

Adornos Versuch, »das Werk gegen seinen Erfolg zu verteidigen«, beruht auf der Prämisse [=Voraussetzung], daß Kunst nicht »bedeutend« und »in sich selbst stimmig« sein und zu gleicher Zeit »auf breiter gesellschaftlicher Basis konsumiert« werden kann. Popularitätserfolg und künstlerische Qualität schließen sich für Adorno zwingend gegenseitig aus. Wenn nun die Popularität der *Dreigroschenoper* seiner Prämisse zu widersprechen scheint, so folgert er, daß entweder das fragliche Werk einer näheren analytischen Betrachtung nicht standhalten könne, oder aber, daß es Gegenstand eines Mißverstehens geworden sein müsse. Diese Auffassung mag an das Diktum Schönbergs erinnern: »Denn wenn es Kunst ist, ist sie nicht für alle, und wenn sie für alle ist, ist sie keine Kunst.« ...

In: Metzger / Riehn: Musikkonzepte 101/102, Kurt Weill, Reinbek 1998, S. 130-132

Kurt Weill (1929):

... Sie weisen in Ihrem Brief auf die soziologische Bedeutung der *Dreigroschenoper* hin. Tatsächlich beweist der Erfolg unseres Stückes, daß die Schaffung und Durchsetzung dieses neuen Genres nicht nur für die Situation der Kunst im rechten Moment kam, sondern daß auch das Publikum auf eine Auffrischung einer bevorzugten Theatergattung geradezu zu warten schien. Ich weiß nicht, ob unsere Gattung nun an die Stelle der Operette treten wird... Wichtiger für uns alle ist die Tatsache, daß hier zum erstenmal der Einbruch in eine Verbrauchsindustrie gelungen ist, die bisher einer völlig anderen Art von Musikern, von Schriftstellern reserviert war. Wir kommen mit der *Dreigroschenoper* an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.

Von diesem Standpunkt aus gesehen, reiht sich die *Dreigroschenoper* in eine Bewegung ein, von der heute fast alle jungen Musiker ergriffen werden. Die Aufgabe des l'art pour l'art-Standpunktes, die Abwendung vom individualistischen Kunstprinzip, die Filmmusik-Ideen, der Anschluß an die Jugendmusikbewegung, die mit all dem in Verbindung stehende Vereinfachung der musikalischen Ausdrucksmittel - das alles sind Schritte auf dem gleichen Wege.

Nur die Oper verharrt noch in ihrer »splendid isolation«. Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar außerhalb des großen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden »Oper« und »Theater« als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. Und immer wieder muß man hören: »Das geht vielleicht im Theater, aber nicht in der Oper!«. Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet worden, und alles, was man »Tradition der Oper« nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters ...

Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, erwies sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der *Dreigroschenoper* gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters. Ihr ergebener *Kurt Weill* (Januar 1929)

Brief an die Musikzeitschrift „Musikblätter des Anbruchs“. In: David Drew (Hg.): Kurt Weill. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a/M 1975, S. 53ff.

Unterrichtszusammenhang

Aufgabe 3 bezieht sich schwerpunktmäßig auf 13/I. Die Klangbeispiele sind den Schülern aus dem Unterricht bekannt – allerdings nicht deren direkter Vergleich. Die Texte sind neu, doch die darin vorkommenden ästhetischen Aspekte sind den Schülern vertraut. Die zentrale Fragestellung der Textausschnitte sowie die Positionen von Bloch und Adorno tangieren sehr stark Unterrichtsinhalte von 13/II (Musik und Popularität). Die Bedeutung von Wahrnehmungsmustern und hörtypologische Besonderheiten kennen die Schüler aus 12/I.

Erwartungshorizont

Weills kompositorische Verfahren sind in Strawinskys Geschichte vom Soldaten vorgeprägt.

Kotschenreuther nennt:

- Benutzung von Modellen der Vulgärmusik (Belege: Strawinsky: Marsch; Weill: Foxtrott, Schlager – im Refrain -, Tanzmusikkapelle)
- Verfahren der Demontage und der kubistischen Montage (Belege: bei Strawinsky: Reduktion des hm-ta-Basses auf eine einzige harmonisch Stufe und ‚Durcheinanderkleben‘ melodisch-rhythmischer Marsch- und Fanfaren-Fetzen; bei Weill harte horizontale Schnitte zwischen Stilsphären – Foxtrott / Barbarismus alla „Sacre“ in T. 7ff / ‚schmalziger‘ Tanzschlager T. 6ff. – und vertikales Zusammenschneiden stilistisch heterogener Elemente, z.B. T. 17-22.: ‚barbaristisch‘-einstufiger hm-ta-Baß + sentimentale Chromatik in der Mittelstimme + fetzige Schlagermelodie)
- Verfahren der Verfremdung:
- erbarmungslose Rhythmik (damit könnten die ‚barbarischen‘ Repetitionen bei Strawinsky und die jazzmäßigen Patterns bei Weill gemeint sein),
- schockartige Harmoniewechsel (etwa die Rückung von ‚d‘ nach ‚des‘ am Anfang des Kanonensongs)
- Instrumentierung (etwa Umfunktionierung der Instrumente, z.B. Hm-ta-Baß bei Strawinsky von Streichern statt Blechbläsern gespielt), Bevorzugung der ‚unromantischen‘ Bläser statt der Streicher, durchsichtige kammermusikalische Besetzung, Aufwertung des Schlagzeugs

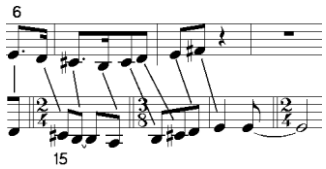
Unterschiede sieht Kotschenreuther in der Ästhetik:

Strawinskys Musik ist absolute Musik. Sie *„meditiert“,* d.h. sie kreist um sich selbst. Strawinsky geht es bei seinen ‚Parodie‘-Verfahren nicht (zumindest nicht in erster Linie) um Kritik, Provokation, politische Wirkung, sondern um die Schaffung neuer Kunstwerke und um das Aufbrechen der ‚automatisierten‘ Wahrnehmung (im Sinne Sklovkys).

Weill dagegen *polemisiert*: Er hat eine politische, aufklärerische Intention. Seine Musik ist eine „Menetekel-Musik“, d.h. sie malt inhumane Mißstände an die Wand, die bald darauf im Nazismus grausame Wirklichkeit werden. (Beleg: Im Kanonensong werden,

vergleichbar mit Grosz‘ Bild „Stützen der Gesellschaft“, die ‚Bürger‘ als Militaristen und Rassisten dargestellt.) Das Publikum bejubelt zwar die gelungene Karikatur, versteht aber nicht den Vorgang der Entlarvung und nimmt die „*Maske*“ als bare Münze. Deshalb sieht Korschenreuther den Erfolg der Dreigroschenoper als ein *„Mißverständnis“* an.

Der gleichen Meinung sind Bloch und Adorno:
Beide sehen in Weills Dreigroschenoper ein hochwertiges, avanciertes Werk der Moderne. Beide können nicht begreifen, daß ein so fortschrittliches Werk den Beifall der Masse findet und vermuten deshalb ein Mißverständnis. Für Bloch ist dabei besonders die Tatsache verwunderlich, daß die Dreigroschenoper nicht wie das ihr wesensverwandte Werk Strawinskys einen Skandal bei den Berlinern provoziert.
Bei Adorno wird ein von Schönberg beeinflußter elitärer Standpunkt sichtbar (vgl. das Schönberg-Zitat), der den Wert der Musik nach dem Grad der Ablehnung beim gewöhnlichen Publikum bemessen möchte.
Weill sieht das ganz anders. Er setzt sich gerade von diesem elitären Standpunkt ab. Er möchte die *„splendid isolation“* und den *„l'art pour l'art-Standpunkt"* überwinden und neue gesellschaftliche Kreise erreichen. Er favorisiert im Sinne Hindemiths eine ‚mittlere‘ Musik. Er möchte an die Stelle der alten Kunstform Oper ein musikalisches Theater mit einer vereinfachten musikalischen Sprache setzen. Diese Sprache soll *„faßbar“* und *„sinnfällig“* sein. Daß das gelungen ist, beweist ihm der Erfolg der Dreigroschenoper. Ein Bedauern Weills über den Erfolg ist nirgends zu spüren.
Das „Faßbare“ und „Sinnfällige“ kann aber auch für ihn nicht alles gewesen sein. Nur sieht er anscheinend keinen Widerspruch zwischen Gefallen und Verstehen. Das Beifallklatschen bezieht sich zunächst auf das Wie: die gelungene Musik und überzeugende Darstellung, das intendierte Was muß davon nicht in Mitleidenschaft gezogen werden. Der Vorgang entspricht dem, was bei Kabarett und Komödie immer passiert: Die Darstellung wird beklatscht, auch wenn dabei der eigenen Entlarvung Beifall gezollt wird. Ob die intendierte Bewußtseins- und Verhaltensänderung erreicht wurde, entzieht sich der unmittelbaren Wahrnehmung.
Es bleibt die Frage nach der unterschiedlichen Rezeption von Strawinsky und Weill. Hier geben die Texte keine Erklärung. Das liegt daran, daß die entscheidenden Unterschiede zwischen beiden zwar (bei Korschenreuther) hinsichtlich der ästhetischen Grundposition richtig artikuliert, aber hinsichtlich deren Auswirkung auf Struktur und Rezeption nicht weitergedacht sind.
Strawinsky entfernt sich viel stärker von konventionellen Wahrnehmungsmustern als Weill:
- Die Reduktion der Funktions-Harmonik auf einen Bordunklang setzt herkömmliche Kadenzschemata außer Kraft
- Die polytonale Schichtung führt zur weiteren Desorientierung (z.B. T. 1-2: F + Des, T. 3: E + C, T.6ff.: G + A)
- Der durchgehende 2/4-Beat des Basses wird durch wechselnde Gegenmetren gestört (Polymetrik)
- Die motivische und periodische Struktur ist völlig unschematisch, wörtliche Wiederholungen kommen nicht vor. Dadurch wird ein Voraushören fast unmöglich. Es gibt zwar durchgehend Korrespondenzen, alles hängt mit allem zusammen, aber die Wahrnehmung dieser Ordnungen ist sehr erschwert. Nur der er aufmerksame Hörer registriert diese Zusammenhänge, nebenbei ‚abhaken‘ lassen sie sich nicht. Beispiel: T. 11-18 nimmt deutlich des Thema aus T. 6-8 auf und führt es weiter. Es lassen sich viele motivische Teiltransformationen erkennen, zumindest erahnen (Wiederholung von Segmenten, Umkehrung und Krebs). Nach längerem Suchen entdeckt man sogar eine diastematisch ‚wörtliche‘, sequenzierte Wiederholung,



aber durch die Änderung der anderen Parameter und die irritierende Art, wie diese Figur in dem Zusammenhang der übrigen (vordergründig deutlicheren) Anspielungen ‚versteckt‘ ist, wird der hörende Nachvollzug außerordentlich erschwert.

Weill behält demgegenüber die bekannten Schemata (in ‚verschrägter‘ Form) bei:
Das Taktmuster wird nirgends in Frage gestellt, die 4-Takt-Gruppen setzen sich deutlich ab und korrespondieren miteinander, die (variierte) Strophenform ermöglicht leichte Orientierung. Selbst die oben erwähnten schroffen harmonischen Rückungen hört man als Schärfung der herkömmlichen Kadenz. Neben romantisierend-alterierten gibt es auch ganz normale Kadenzen, z.B. in a-Moll (T. 33/34). Die Barbarismen werden als Illustrierung des rüden Tons wahrgenommen und somit als ‚passend‘ empfunden. Die Wahrnehmung ist also auf der rein musikalischen Ebene nicht auf dem Anspruchsniveau Strawinskys.
Diese Vereinfachung ist bedingt durch Weills Ästhetik. Er ist darauf angewiesen, erkennbare musikalische Gesten (Klischees) zu setzen, um eine eindeutige politische Aussage zu machen. Die sentimentale Amüsiermusik der Tanzlokale dient als Folie (Maske), die in ihrem Widerspruch zur Barbarei der singenden Typen entlarvend wirken soll. Hier setzt nun die Schwierigkeit der Rezeption ein. Ein oberflächliches Hören bleibt an den gewohnten Mustern und deren ‚interessant-moderner‘ Aufmachung hängen. Die komplexe semantische Konstruktion kommt dadurch gar nicht in den Blick. Es erfordert schon sehr viel Aufmerksamkeit und ein trainiertes Ohr, um z.B. die ‚Falschheit‘ von T. 30-35 zu entdecken bzw. zu verstehen, wo der Höhepunkt der Barbarei („Beefsteak Tartar“) mit der ‚normalsten‘ Kadenz (a-Moll) und der ‚normalsten‘ Melodik (sequenzierte Skalenausschnitte) gestaltet wird. Den zusätzlichen Hinweis Weills – das E7 in T. 34 bleibt unaufgelöst bzw. mündet ‚falsch‘ ins d-Moll – überhört man leicht, weil der Aha-Effekt der Strophenwiederholung sich in den Vordergrund schiebt..
Hier liegt das Dilemma der Weillschen Ästhetik. Er muß die neue Konsumentenschicht bei ihren Wahrnehmungsmustern abholen, muß andererseits in der semantischen Konstruktion aber hochkomplexe Arrangements treffen, die einen geübten und intelligenten Hörer voraussetzen. Wenn Weill in dem Erfolg seiner Oper kein Mißverständnis sieht, vertraut er wohl darauf, daß mit der gelungenen Rezeption der ‚Fassade‘ unterschwellig auch die intendierten Inhalte transportiert werden. Bei politischer Musik bleibt ja immer nur diese Hoffnung. Die Frage ist auch, ob eine ästhetisch ‚richtige‘ (‚vollständigere‘) Rezeption der Dreigroschenoper von sich aus direkt zu einer Verhaltensänderung führt. Und: Würde man nicht auch in diesem Falle Beifall klatschen?

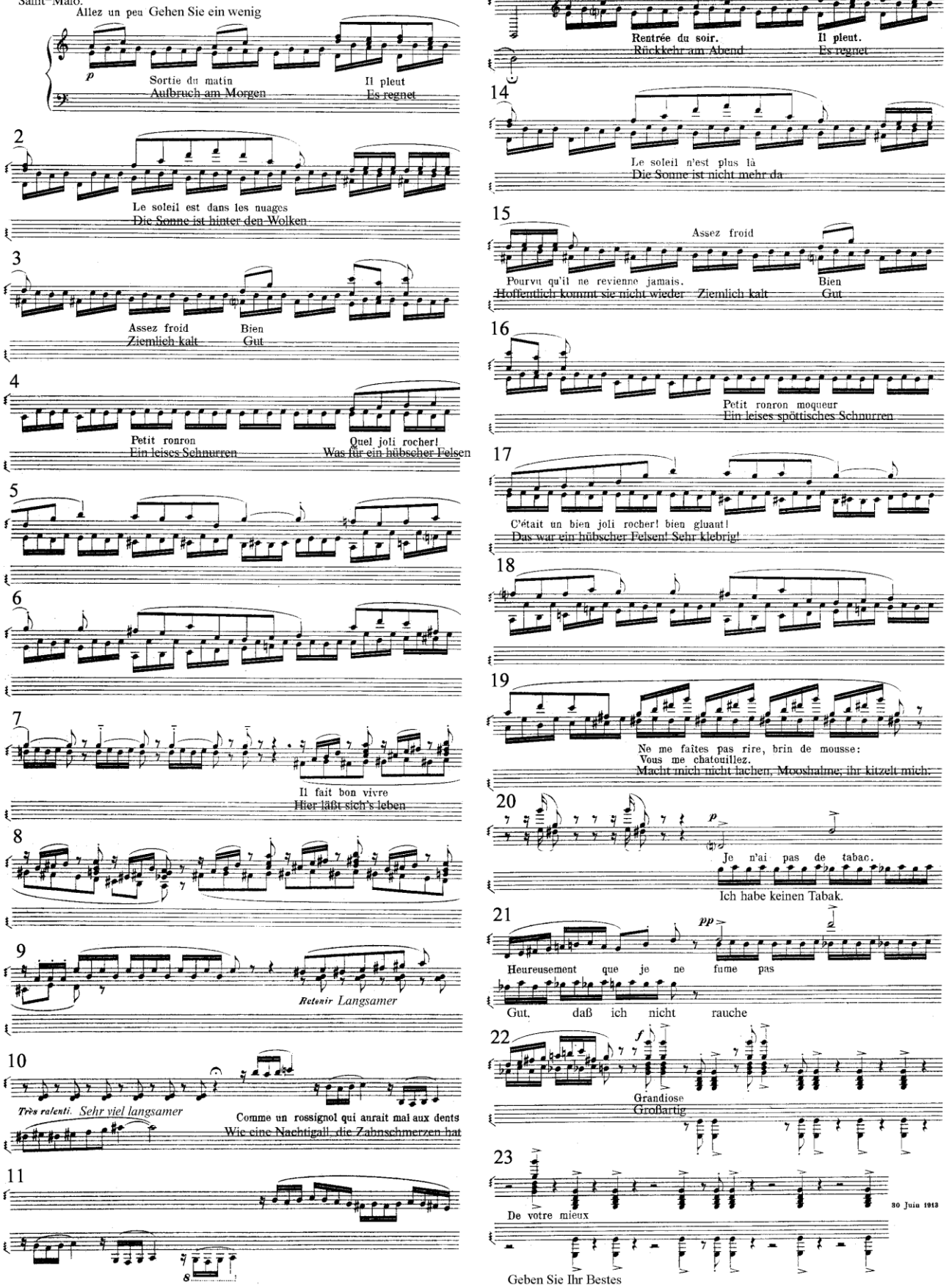
EMBRYONS DESSÉCHÉS (Erik Satie) Vertrocknete Embryos

à Mademoiselle Suzanne ROUX

I d'Holothurie

Ignoranten nennen sie "Seegurke". Die Holothurie klettert gewöhnlich auf Steine oder Felsstücke. Wie eine Katze schnurrt dieses Seetier; außerdem spinnt es eine ekelhafte Seide. Licht scheint es zu stören. Ich beobachtete eine Holothurie in der Bucht von Saint-Malo.

Les ignorants l'appellent le *"concombre des mers"*.
L'HOLOTHURIE grimpe ordinairement sur des pierres ou des quartiers de roche.
Comme le chat, cet animal marin ronronne; de plus, il file une soie dégoûtante.
L'action de la lumière semble l'incommoder.
J'observai une Holothurie dans la baie de Saint-Malo.



ERIK SATIE (1866 bis 1925)

»Ich bin sehr jung in einer sehr alten Zeit zur Welt gekommen«, meinte Erik Satie, Verfasser von »Schlappen Präludien«, »Unappetitlichen Chorälen«, »Ausgetrockneten Embryos«. Kindheit und Jugend des »Hofmusikers der Dadaisten« verlief nach seinen eigenen Angaben völlig normal. »Es gab keine Augenblicke, die es verdient hätten, in einem seriösen Bericht erwähnt zu werden« - nicht seine amouröse Affaire mit einem Dienstmädchen, die dazu führte, daß er von zu Hause türmte und sich am Montmartre ansiedelte, nicht seine Pianisterei im Kabarett »Chat Noir«, nicht seine Erstveröffentlichung: Ein ganz gewöhnlicher Walzer mit der hochstaplerischen Opuszahl 62.

Seinen Ruf als Montmartre-Exzentriker pflegte Satie wie seinen Bart. Eine kleine Erbschaft hatte ihn vorübergehend »reich« gemacht - was er zunächst dazu benutzte, zum Schneider zu gehen und sich ein Dutzend gleicher Anzüge aus grauem Cord machen zu lassen. Sie begleiteten ihn bis ans Ende seines Lebens. Eine Zeitlang sympathisierte er mit dem mystisch-okkultistischen Orden vom Tempel »La Rose + Croix«, gründete eine eigene Religion und gab eine Zeitschrift heraus, in der er unter erfundenen hochtrabenden kirchlichen Titeln und Pseudonymen die Exkommunikation mißliebiger Musikkritiker forderte. Würdevoller Abschluß eines solchen Angriffs: »Ich befehle Entfernung aus Meiner Gegenwart, Trauer, Stille, schmerzhaftes Nachdenken«.

1895 veröffentlichte Satie auf eigene Kosten ein »Christliches Ballett« und schickte es dem Direktor der Opéra. Als keine Antwort kam, betrachtete er sich als beleidigt und sandte seine Sekundanten. Der Direktor hatte Mühe, aus dieser ungemütlichen Situation herauszukommen.

Die Gegensätzlichkeit seiner Werke - »Messe der Armen«, »Distinguierte Walzer eines preziösen Angeekelten«, »Sokrates« (ein symphonisches Drama), »Unangenehme Aussichten« und andere - brachten seine Kritiker ins Schlingern. War er ein Scharlatan oder ein »Vorläufer als solcher«, der die französische Musik vom Wagner-Dunst und von jeder Bedeutsamkeitssucht befreite? Ein Clown oder der Schöpfer einer »lebendigen, wachen, klaren, scharfen, genau konstruierten Musik, deren ironische Art schamhaft ihre Schleier breitet über unendlich viel Zartheit« (Milhaud)?

Saties Bedeutung als Phonometrograph

»Jeder wird Ihnen sagen, daß ich kein Musiker bin. Das stimmt. Von Anfang an habe ich mich unter die Phonometrographen eingereiht. Meine Arbeiten sind die reinste Phonometrie. Man nehme die Fils des Etoiles, Morceaux en forme de poire, En habit de Cheval oder die Sarabandes, und man sieht, daß keine musikalische Idee der Schöpfung dieser Werke vorausgeht. Es ist der wissenschaftliche Gedanke, der vorherrscht.

Übrigens macht es mir mehr Freude, einen Ton zu messen, als ihn zu hören. Mit dem Phonometer in der Hand arbeite ich begeistert und sicher... Als ich das erste Mal ein Phonoskop anwandte, untersuchte ich ein mittelgroßes B. Nie habe ich, das versichere ich Ihnen, eine abstoßendere Sache gesehen. Ich rief meinen Diener, damit er es sehe.

Auf der Phonowaage erreicht ein gewöhnliches, ganz gebräuchliches Fis ein Gewicht von 93 kg. Es kam von einem dicken Tenor, den ich wog...

Ich glaube sagen zu können, daß die Phonologie über der Musik steht. Sie ist abwechslungsreicher. Der finanzielle Verdienst ist größer. Ihm verdanke ich mein Vermögen. Jedenfalls, mit dem Motodynamophon kann ein mittelmäßig geübter Phonometer in derselben Zeit und mit derselben Anstrengung mehr Klänge notieren als der geschickteste Musiker. Deshalb habe ich so viel geschrieben.

Über Kritik

»Diejenigen, die dieses Werk (»Sokrates«) nicht begreifen, werden von mir gebeten, sich als unterlegen und völlig minderwertig betrachten zu wollen.«

Tageslauf eines Musikers

Ein Künstler muß sein Leben ordnen. Hier ist mein präziser Tagesplan. Ich stehe um 7.18 auf; Eingebungen habe ich von 10.30 bis 11.47. Das Mittagessen nehme ich um 12.11, und um 12.14 verlasse ich den Tisch. Ein gesunder Ausritt auf meinem Besitz von 13.19 bis 14.35. Eine weitere Folge von Eingebungen von 15.12 bis 16.07. Von 17.00 bis 18.47 verschiedene Beschäftigungen (Fechten, Nachdenken, Unbeweglichkeit, Besuche, Kontemplation, Körperbewegung, Schwimmen etc.). Das Abendessen wird um 19.16 aufgetragen und ist beendet um 19.20. Nachher von 20.09 bis 21.59 laute symphonische Lektüre. Ich gehe regelmäßig um 22.37 zu Bett. Einmal in der Woche wache ich mit einem Ruck um 3.14 auf. (An Dienstagen.)

Etude pour un buste de M. Erik SATIE peint par lui-même, avec une pensée: Je suis venu au monde très jeune dans un temps très vieux.

Satie: Embryons desséchés. II dÈdriophthalma

Sombre
Düster

Ils sont toutes réunis
Sie sind alle versammelt

Que c'est triste!
Wie traurig!

Un père de famille prend la parole
Ein Familienvater ergreift das Wort

Ils se mettent tous à pleurer
(Citation de là célèbre mazurka de SCHUBERT)

Sie fangen alle an zu weinen
(Zitat der berühmten Mazurka von SCHUBERT)

Ralentir
Verlangsamen

Comme il a bien parlé!
Wie schön er gesprochen hat!

Pauvres bêtes!
Arme Kreatur!

Grand gémissement.
Großes Wehklagen.

Retenir beaucoup
Sehr verlangsamen

1 Juillet 1913

F. Chopin: Marche funèbre (1837) aus der Sonate b-Moll, op. 35 (1839)

Lento.

sempre Ped.

sempre forte.

dim.

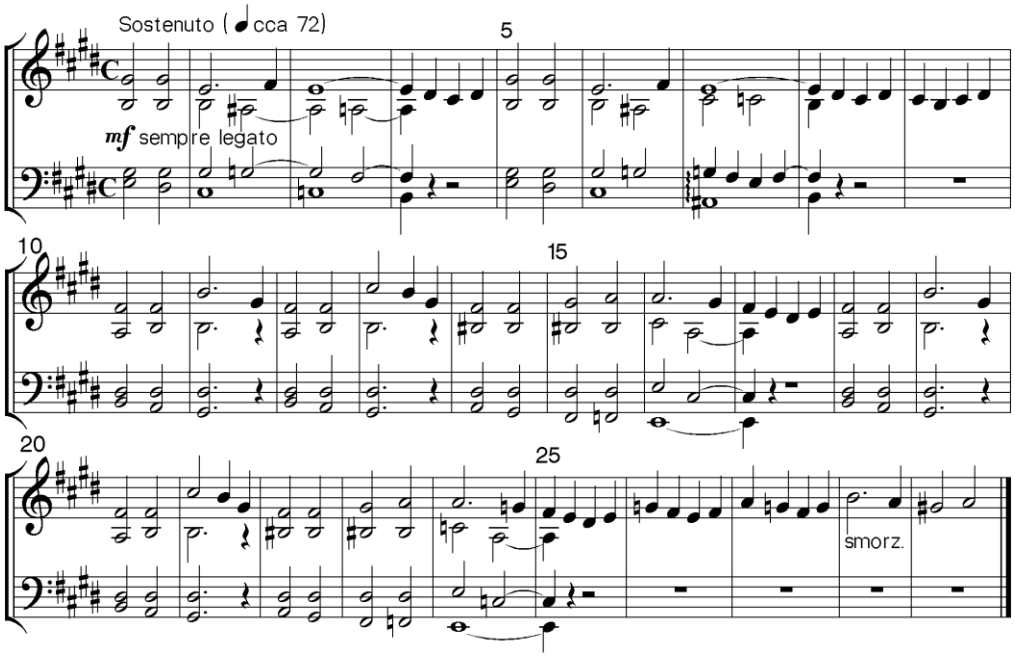
cresc.

HfM Köln Klausur 11. 02. 2003

Thema: Didaktische Analyse von Franz Liszts "Resignazione".

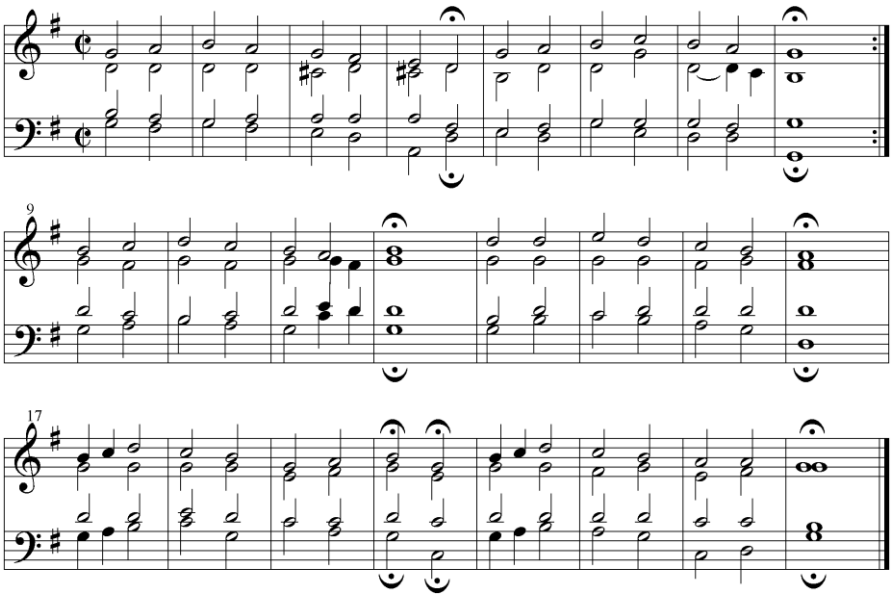
Aufgaben: (1) Analysieren und interpretieren Sie das Stück unter dem Aspekt der Intertextualität.
(2) Skizzieren Sie ein Unterrichtskonzept für einen Kurs in der Oberstufe. Dabei können auch die beigefügten Materialien einbezogen werden.

Franz Liszt: Resignazione (1877)

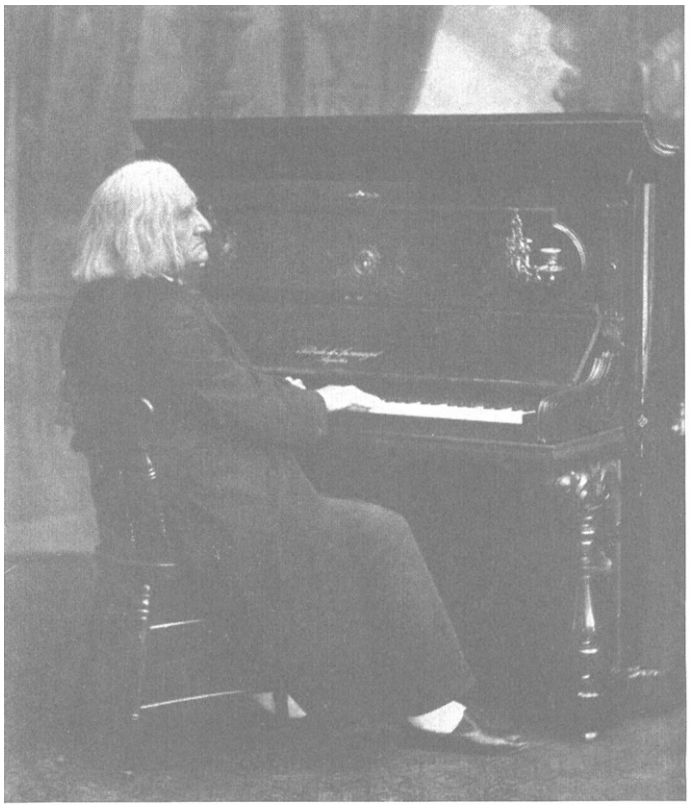


Materialien:

Robert Schumann: „Ein Choral“ (Album für die Jugend op. 68, Nr.4, 1848)

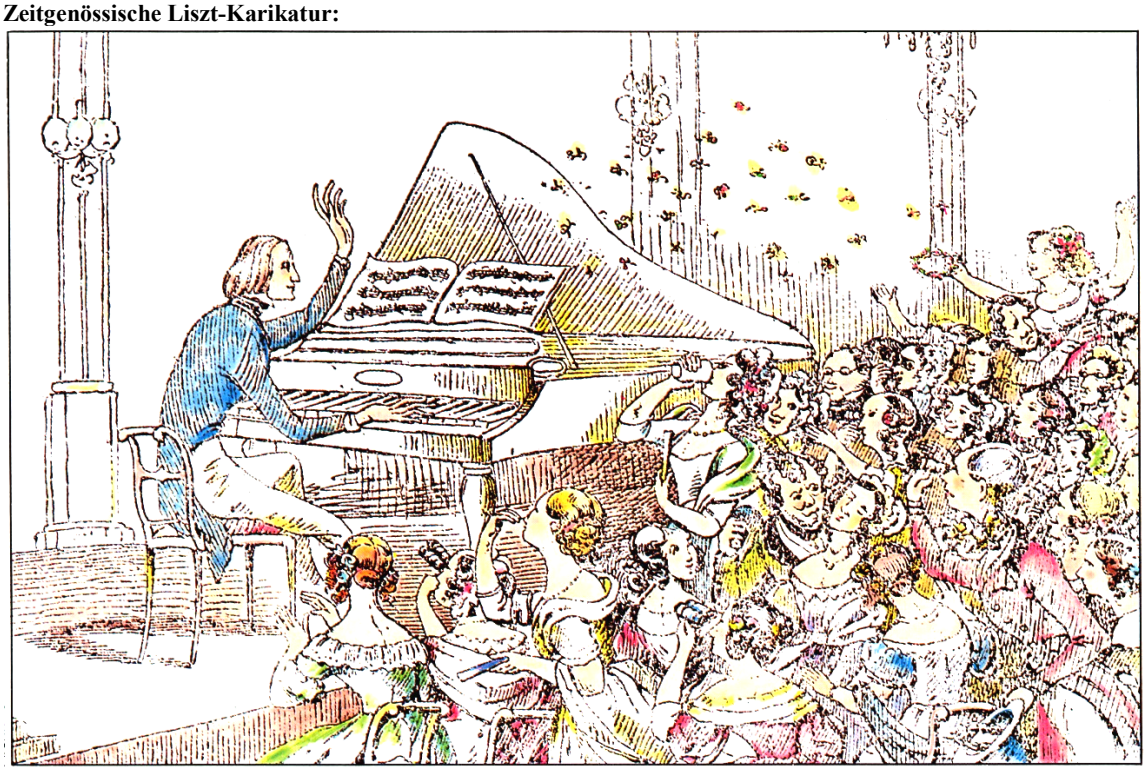


Definition (nach verschiedenen Lexika):
Resignation (von lat. resignatio = Verzicht, Entsagung) bedeutet das Aufgeben bisheriger Ziele, die Einsicht, daß mit den zur Verfügung stehenden Mitteln das Ziel nicht erreicht werden kann. Grund dafür kann auch die Einsicht in die Grenzen menschlicher Kraft und Erkenntnisfähigkeit allgemein sein. Die Resignation ist oft begleitet von Niedergeschlagenheit, Ermüdung, Antriebsschwäche und dem Gefühl der Vereinsamung.



MGG 8 Abb. 3: Der alte Abbé Liszt in Weimar.

Zeitgenössische Liszt-Karikatur:



Hans-Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch (DeutschlandRadio Berlin, 5. 10 1999)
SPAHLINGER: Dieses Stück (von Mossolow) ... ist ein Stück Programmmusik und es stellt, ähnlich vielleicht wie "Pazifik 231" von Honegger eine technische Utopie dar, mit Mitteln der Malerei auf der einen Seite und mit Mitteln der Darstellung oder der Abbildung. Und die Utopie, die dieses Stück darstellt – "Sawod" heißt es im Original, also eigentlich die Fabrik, im Deutschen wird es wenn dann immer unter dem Titel "Die Eisengießerei" gespielt – ist im Zusammenhang mit dem Proletkult zu sehen. Majakowski hat eine proletarische Musik gefordert, die mit der Tradition bricht, und in der nichtästhetische Klänge für eine politische Ästhetik genutzt werden.
Also diese in diesem Stück geschüttelten Eisenbleche, die die *musique concréte* vorankündigen, sind gekoppelt an eine Hornmelodie, die triumphal ist und die ganze Problematik der Ästhetik des Erhabenen aufzeigt: also die Fabrik selber soll das Erhabene sein. Das Ganze hat etwas einerseits davon, den Unterdrückten zum Sieg zu verhelfen, aber auch etwas von der eingeschränkten Perspektive, dass es nur der befreite Fabrikarbeiter sein kann, der die Zukunft garantiert: das Erniedriegte soll erhöht werden und zugleich ist es die Überflußproduktion, die garantieren soll, dass es keinen Grund mehr gibt, Unrecht zu tun, keinen Diebstahl mehr, kein Mord und Totschlag mehr. Denn wenn jeder genug hat, dann ist es leicht, Verhältnisse zu realisieren, in dem keine Übergriffe mehr passieren. Das ist die Halbwahrheit oder auch die Halblüge, die das Richtige oder Utopische und das Schönfärberische zeigt, das schon vorab im Triumphzug der Technik steckt.

Andreas Weitkamp (Münstersche Zeitung, 02. Juli 1997): Allerdings herrscht im Orchestermotor des Russen noch jener ungebrochene Glaube an die Harmonie der Schwerindustrie vor, der den jungen Sowjetstaat prägte. Mossolow läßt die Schlagwerker auf dicke Bleche hauen, hält die Streicher und Holzbläser wie Transmissionsriemen einer komplexen Maschinerie in Gang, zwingt den Hörnern die Hymne der Werktätigen ab: schwerste Akkord-Arbeit für alle ...

http://www.rondomagazin.de/ARCHIV/KRITIKEN/KLASSIK/SAMMEL/futur01.htm 22.7.1998:
Alexander Mossolow wurde am 29. Juli (nach heutigem Kalender am 2. August) 1900 in Kiew geboren und wuchs in großbürgerlichen Verhältnissen auf. Nach der Übersiedlung nach Moskau (1904) war seine Mutter, Nina Alexandrowna Mossolowa (1882 bis 1953), zeitweilig als Koloratursopranistin am Bolschoi-Theater tätig; sein Vater, ein Advokat, starb bereits 1905. Nach mehrfachen Verweisen vom Gymnasium schloß sich Mossolow 1917, siebzehnjährig, den Ideen der russischen Revolution an und arbeitete im Sekretariat des Volkskommissars für staatliche Kontrolle. Dreimal hatte er Gelegenheit, Lenin persönlich eine Postsache zu überreichen, Begegnungen, die lebenslang in ihm nachwirkten. 1918 ging Mossolow als Freiwilliger zur Roten Garde und nahm an den Kämpfen gegen die Weißgardisten an der polnischen und ukrainischen Front teil. Er wurde zweimal verwundet und 1920 aus gesundheitlichen Gründen aus der Roten Armee entlassen, nachdem er zweimal mit dem Orden des Roten Kriegsbanners ausgezeichnet worden war.

Anfang der zwanziger Jahre arbeitete Mossolow zum Gelderwerb als Stummfilmpianist, und in diese Zeit fallen seine ersten Kompositionsversuche. Ab 1922 nahm er privaten Kompositionsunterricht bei Reinhold Glière und begann noch im selben Jahr ein Musikstudium am Moskauer Konservatorium (Komposition bei Nikolaj Mjaskowskij, Klavier bei Grigorij Prokofiew), das bis 1925 dauerte. Im selben Jahr wurde er Mitglied der westlich ausgerichteten Assoziation für zeitgenössische Musik, die von 1924 bis 1929 bestand, und bald darauf Leiter ihrer Sektion für Kammermusik. Von 1927 bis 1929 arbeitete er als Rundfunkredakteur.

Der Umfang von Mossolows Komponieren um die Mitte der zwanziger Jahre ist erstaunlich. Neben den genannten Klavierwerken schrieb er unter anderem Orchesterwerke (Die Dämmerung, Stahl mit der berühmten Eisengießerei), eine Symphonie (op. 20), zwei Opern (Der Held, Der Damm), eine Reihe von Liedern und zahlreiche Kammermusikwerke, darunter ein Streichquartett und ein Klaviertrio. Leider ging durch den Diebstahl eines Koffers mit Manuskripten um 1930 eine beträchtliche Anzahl von Werken verloren.

Besonders durch seine 1928 komponierte Eisengießerei wurde Mossolow international bekannt. Zahlreiche Orchester nahmen das Werk in ihr Repertoire. Allein das Orchester der Leningrader Philharmonie spielte es neunmal, im Westen zeigten Scherchen und Stokowski Interesse, in New York erklang es unter Toscanini. Mossolows Streichquartett op. 24 stand 1927 in Frankfurt am Main auf dem Programm des Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und erhielt durch Adorno eine gnädige Besprechung.

Der Erfolg war jedoch nicht von Dauer. Ende der zwanziger Jahre sah sich Mossolow immer stärker Angriffen der Russischen Vereinigung proletarischer Musikschaffender ausgesetzt, einer dem Arbeiterkult verpflichteten Organisation, und Anfang der dreißiger Jahre waren kaum noch Werke von ihm zu hören. Der Komponist, dessen Schaffenskraft in dieser Zeit erheblich nachließ, mäßigte seine musikalische Sprache, bezog sich wieder vermehrt auf die unverfängliche Dur-Moll-Harmonik und wendete sich folkloristischen Quellen zu.

In den dreißiger und vierziger Jahren nahm Mossolow, der 1936 »wegen öffentlicher Trunksucht und Ruhestörung« zeitweilig aus dem Komponistenverband ausgeschlossen worden war, an mehreren Volksliedexpeditionen teil. Er dokumentierte die Folklore Turkmeniens, Kirgisiens, Baschkiriens, des nördlichen Osseniens, im Gebiet um Krasnodar und Stavropol und in der Karbadinischen Autonomen Republik. 1956 veröffentlichte er in der Zeitschrift »Sowjetskaja musyka« seine Erfahrungen und resümierte im Hinblick auf die Erhaltung des Volksmusikgutes: »Hilfe tut not - seriöse Hilfe, und vor allem: Sie ist unaufschiebbar.«