

Kursthema: Musik und Sprache

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

5

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

10

Les yeux dans la bière,
 Les yeux dans la bière,
 Les yeux bien sur terre,
 Chez la grosse Adrienne de Mon-ta-lant
 Chez la grosse Adrienne de Mon-ta-lant
 Au bar de l'ho-tel des "Trois Faisans",

15

al-lait boire nos vingt ans
 al-lait brûler nos vingt ans
 tre notaires on passe le temps.
 Jo - jo se prenait pour Voi - tai - re
 Et Pierre pour Ca - sa-
 Et Ca - sa - no - va n'o-
 Et Pierre de Ca - sa-
 3

20

Et moi, qui é - tais le plus fier,
 Et moi, qui restais le plus fier,
 Et moi, qui suis resté le plus fier,
 Moi, je me prenais pour moi.
 Moi, j'étais presque aussi saoul que moi.
 Moi, je parle encore de moi.

25

Et quand vers minuit,
 Et quand vers minuit,
 Et c'est en sor-tant vers minuit Monsieur l'Commissaire,
 Qui sortaient de l'hotel des "Trois Faisans"
 Qui sortaient de l'hotel des "Trois Faisans"
 De jeunes "peigneux" nous

30

et nos bonnes manières
 et nos bonnes manières
 montrent leur derrière
 En leur chan - tant:
 En leur chan - tant:
 En nous chan - tant:

35

vieux plus ça devient bê - te,
 Les bour - geois c'est comme les cochons,
 Plus ça devient vieux plus ça devient...

40

vieux plus ça devient...

45

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

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

Chanson und Schlager

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

Geschichte des Chansons

Das Chanson entstand in

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

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

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

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

Hauptthemen der Chansons:

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

1. Das Herz voller Wärme
Die Augen im Bier
Bei der dicken Adrienne aus Montalant
Mit Freund Jojo
Und Freund Pierre
Begossen wir unsere zwanzig Jahre
Jojo hielt sich für Voltaire
Und Pierre für Casanova
Und ich der der stolzeste war
Ich hielt mich für mich selbst
Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeingingen
Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
Und sangen ihnen zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

2. Das Herz voller Wärme
Die Augen im Bier
Bei der dicken Adrienne aus Montalant
Mit Freund Jojo
Und Freund Pierre
Verabschiedeten wir uns von unseren zwanzig Jahren
Voltaire tanzte wie ein Vikar
Und Casanova traute sich nicht
Und ich der immer noch der stolzeste war
Ich war fast so besoffen wie ich
Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeingingen
Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
Und sangen ihnen zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

3. Das Herz voller Ruhe
Die Augen fest auf dem Boden
An der Bar des Hotels "Drei Fasane"
Mit Herrn Anwalt Jojo
Und Herrn Anwalt Pierre
Verbringen wir unsere Zeit mit Notaren
Jojo spricht von Voltaire
Und Pierre von Casanova
Und ich der ich der stolzeste geblieben bin,
Ich rede noch immer von mir
Und wenn wir gegen Mitternacht gehen, Herr Kommissar,
Zeigen uns jeden Abend von der Montalant herüber
Junge >Arschgeigen< ihren Hintern
Und singen uns zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

"Les Bourgeois ist das bekannteste Chanson Brel's gegen die Bourgeoisie und zugleich eine Art Exorzismus des Bourgeois in sich selbst. Mit zwanzig Jahren beginnt das >âge idiot< (L'Âge idiot), da nach akzeleriert die Zeit in Richtung Tod, deren Verbündeter sie ist. Entsprechend ist jede der drei Strophen einer anderen Zeitebene zugeordnet. Strophe I gehört noch zur Zeit der Illusionen (V. 7 ff.), der Opposition gegen die Bourgeois, über die hemmungslos gespottet werden kann. Strophe II markiert den Wendepunkt. Noch ist das Establishment Zielscheibe des Hohns, doch die ersten Zeichen des >embourgeoisement< sind nicht zu verkennen. Strophe III bezieht sich auf die Zeit nach der vollkommenen Integration in das Establishment der Honoratioren, die sich nur mit Hilfe der Vertreter der öffentlichen Ordnung gegen die Verunglimpfung durch eine neue Generation von >peigne-culs< wehren zu können glauben. Auffallend ist, daß sich von Anfang an zwei Kollektive ->nous< und >ils< - gegenüberstehen. Das Chanson beschreibt, wie die >nous< zu >ils< werden. Kollektive sind bei Brel von vornherein negativ besetzt. Der Individualismus des >moi<, das in dieser Art Rollenchanon (V. 1-50) versucht, sich von den an deren Gliedern der >nous<-Gruppe abzuheben, ist lediglich Formsache, Egozentrik, die den Konformismus keineswegs verhindert. Der Ortswechsel von den Strophen I/II zu Strophe III ist nur folgerichtig. Der Bruch zwischen den Strophen II und III ist vorprogrammiert.

Dieses Chanson ist insofern ein dramatisches, als es auf verschiedenen Zeitebenen >spielt< und der Interpret in den Versen 51-54 gezwungen ist, eine andere >Rolle< zu übernehmen. Brel gelingt es in seiner Interpretation vorzüglich, diese dramatischen Elemente durch besondere Akzente (Rhythmus, Artikulation, Modulationen) und deren Variation von Strophe zu Strophe zur Geltung zu bringen. Die drei Punkte am Schluß des Refrains sind von der Reimung und dem Parallelismus zum zweiten Vers des Refrains her durch das Wort >con< (vulgärsprachlich: >saudumm<) zu ersetzen.

Dietmar Rieger (Hg.): Französische Chansons, Stuttgart 1988, Reclam UB 8364, S. 410f.

Inhalt der Oper Fidelio (Nach der letzten Fassung von 1814)

Als Opfer willkürlicher Gewalt hält Don Pizarro, der Gouverneur eines Staatsgefängnisses in der Nähe von Sevilla, politische Gefangene verborgen, darunter auch seinen persönlichen Widersacher Florestan. Dessen Gattin Leonore hat sich, als Mann verkleidet und unter dem Namen Fidelio, bei dem Kerkermeister Rocco anstellen lassen und hilft ihm bei seiner Arbeit. Marzelline, Roccas Tochter, hat sich in den vermeintlichen Mann Fidelio verliebt. Sie weist daher gleich zu Beginn der Oper das Werben des Schließers Jaquino um ihre Hand zurück. Leonore sieht sich konfrontiert mit dem Widerspruch zwischen ihrer angenommenen Rolle in der Stube des Kerkermeisters und ihrer wahren Absicht: Sie will Florestan unter den Gefangenen suchen, finden und befreien. Es gelingt ihr, Rocco dazu zu bewegen, daß er sie mit in den geheimsten Kerker nimmt, wo sie Florestan vermutet, da sie ihn beim Auftritt der Gefangenen vergeblich gesucht hat.

Rocco hat indessen von Pizarro den Auftrag erhalten, für Florestan in dessen Kerker ein Grab zu schaufeln. Pizarro selbst will Florestan ermorden, denn es hat sich überraschend der Staatsminister Don Fernando angekündigt, das Gefängnis zu besichtigen. Er hat erfahren, daß einige politische Gefangene unrechtmäßigerweise festgehalten werden. Leonore hat das Gespräch zwischen Pizarro und Rocco belauscht und ist jetzt zu allem entschlossen. Sie gräbt mit Rocco im Kerker Florestans das Grab und erkennt entsetzt in dem Gefangenen ihren Gatten Florestan, den sie, koste es, was es wolle, befreien will. Auf das verabredete Zeichen hin schleicht Pizarro mit gezücktem Dolch herbei. Leonore setzt nun alles auf eine Karte: Sie gibt sich zu erkennen, wirft sich vor den Gatten, um ihn vor dem Dolch Pizarros zu schützen und schreckt nicht einmal davor zurück, auf Pizarro die Pistole zu richten. Sie würde ihn sogar erschießen, erklänge nicht in diesem Augenblick das Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers ankündigt. Damit ist die äußere

Handlung zu Ende. Der Schluß, die allgemeine Befreiung aller Gefangenen, hier stellvertretend für die Menschheit, ist ein «Wunschbild des erfüllten Augenblicks» (Ernst Bloch). Dietmar Holland: Ludwig van Beethoven: Fidelio, Reinbek 1981, S. 32f.

Beethoven: Fidelio (1805): N° 12. MELODRAM und DUETT.

Poco sostenuto.

LEON. (halb laut)
Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe!

ROCCO.
Das ist natürlich, es ist ja tief.

pp

LEON. (sieht unruhig nach allen Seiten.)
Ich glaubte schon, wir würden den Eingang gar nicht finden.

pp *sempre pp*

ROCCO.
Da ist er.

LEON.
Er scheint ganz ohne Bewegung.

pp

Poco Adagio. *Allegro.*

ROCCO. Vielleicht ist er tot.

LEON. Ihr meint es?

ROCCO. Nein, nein, er schläft.

sempre pp

ROCCO. Das müssen wir benutzen, und gleich ans Werk gehen, wir haben keine Zeit zu verlieren.

LEON. Es ist unmöglich seine Zuge zu unterscheiden.

ROCCO. Gott steh mir bei, wenn er es ist.

Andante con moto. *Allegro.*

ROCCO. Hier unter diesen Trümmern ist die Cisterne, von der ich dir gesagt habe.

LEON. Wir brauchen nicht viel zu graben, um an die Öffnung zu kommen, gib mir eine Haue und du stelle dich hierher.

Allegro.

du zitterst, fürchtest du dich?

Andantino.

LEON. O nein, es ist nur so kalt.

ROCCO. So mache fort, im Arbeiten wird dir schon warm werden.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 16, and the second system covers measures 9 through 16. Each system contains five vocal staves and a piano accompaniment staff. The vocal parts are labeled as Karja, Johannes, Sebastian, Marijo, and (Max). The piano accompaniment features a variety of dynamics, including *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte), along with articulation marks such as accents and slurs. The score is written in a style characteristic of Arvo Pärt's 'Arinuschka', with a focus on melodic lines and a sparse, rhythmic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts are written in soprano, alto, tenor, and bass clefs, while the piano accompaniment is in bass clef.

| Sprache | Sprache und Musik | Musik |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>"So pocht das Schicksal an die Pforte." (Beethoven angeblich zu seinem Adlatus Schindler auf dessen Frage nach der Bedeutung des Anfangs der 5. Sinfonie)</p> | |  |
| <p><u>1. klang sinnliches Erlebnis</u></p> | <p>Prosodie ("Beigesang") / Parameter</p> | <p><u>1. klang sinnliches Erlebnis</u></p> |
| <p><u>(2. Körperreflexe)</u></p> | <p>Höhe Länge Stärke Farbe</p> | <p><u>2. Körperreflexe</u></p> |
| <p>3. DENOTATION Entschlüsselung der konkreten, begrifflich sauberen Bedeutung (konkrete Vorstellungen: Pforte, die Hand, die dagegen schlägt usw.)</p> | <p>↓ ↓</p> | <p><u>(3. DENOTATION)</u></p> |
| <p>4. KONNOTATION (je nach KONTEXT: Angst, Schadenfreude, Verachtung, Erinnerung an eine mit diesem Satz verbundene Situation oder Person...)</p> | <p>KONNOTATION</p> | <p>4. KONNOTATION Emotionen Assoziationen (,Bedrohung', ,Macht', ,Überfall')</p> |
| <p><i>digitale Codierung</i> willkürliches Zeichen ("Pforte") = konkrete Bedeutung (Vorstellung eines Tores)</p> | | <p><i>(digitale Codierung)</i></p> |
| <p><i>analoge Codierung:</i> "pocht" Der Sprachlaut ahmt das reale akustische Pochgeräusch nach (Onomatopoeie = Lautmalerei)</p> | | <p><i>analoge Codierung</i> (akustische Nachahmung des Klopfrhythmus)</p> |
| <p>4. FORM: Prosa, ohne Wortwiederholungen; Wiederholungen und Klangmalerei treten allerdings als rhetorisches oder lyrisches Mittel auf, besonders in Gedichten, die musikalischer sind als Alltagssprache.</p> | | <p>4. FORM: Wiederholungen („Dasselbe in immer neuen Varianten sagen“), klangliches Beziehungsspiel</p> |

Der Klopfrhythmus des Beethovenschen Motivs wurde im Zweiten Weltkrieg von den Briten als Signal für deutschsprachige Sendungen („Feindsendungen“) benutzt und dient auch heute noch als „Notruf“ beim Auflaufen eines Schiffes.

Arnold Schönberg: Der Mondfleck (Pierrot lunaire, op. 21, 1912)

Ei - nen wei ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken sei - nes schwar - zen Rok - kes,
 so spa - ziert Pier rot im lau - en A - bend, auf - zu - su - chen Glück und A - ben - teu - er.

Der Mondfleck

Einen weißen Fleck des hellen Mondes
 Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
 So spaziert Pierrot im lauen Abend,
 Aufzusuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
 Er besieht sich rings und findet richtig -
 Einen weißen Fleck des hellen Mondes
 Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
 Wischt und wischt, doch - bringt ihn nicht herunter!
 Und so geht er giftgeschwollen weiter,
 Reibt und reibt bis an den frühen Morgen -
 Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

Arnold Schönberg:

"Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) n i c h t zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er

- I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;
- II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird; der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr hüten, in eine >singende< Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern."

Vorwort zum Pierrot lunaire

Johann Gottfried Walther:

"Recitativ (gall.) ist eine Sing=Art, welche eben so viel von der Declamation als von dem Gesange hat, gleich ob declamirte man singend, oder sänge declamirend; da man denn folglich mehr beflissen ist die Affectus zu exprimiren, als nach dem vorgeschriebenen Tacte zu singen. Diesem ungeachtet, schreibt man dennoch diese Gesang=Art im richtigen Tacte hin; gleichwie man aber Freyheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürtzer zu machen; also ist nöthig, daß die recitirende Stimme über den G.B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitenten nachgeben könne."

Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 515

Orlando di Lasso: Matthäuspassion (1575):

Et venerunt in locum qui dicitur Golgotha, quod est Calvariae locus. Et dederunt ei vinum bibere cum felle mistum. Et cum gustasset, noluit bibere.

Heinrich Schütz: Matthäuspassion (um 1666):

8 Und da sie an die Stät - te ka - men mit Na - men Gol - ga - tha, das ist verdeutschet: Schädel - stät - te,
 8 gaben sie ihm Es - sig zu trinken mit Gal - len vermischt. Und da er es schmeckete, wollte er es nicht trinken.

Arvo Pärt: Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem (1982):

Evangelist:

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Tunc ergo tradidit eis illum ut crucifigeretur.</p> <p>Susceperunt autem Jesum et eduxerunt.</p> <p>Et baulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum, Hebraice autem Golgatha, ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Jesum.</p> | <p>Da übergab er (Pilatus) ihn (Jesus) ihnen, damit er gekreuzigt würde.</p> <p>Sie aber nahmen Jesus und führten ihn hinaus.</p> <p>Und er nahm das Kreuz auf sich und ging hinaus zu dem Ort, der Schädelstätte heißt, hebräisch Golgatha.</p> <p>Dort kreuzigten sie ihn und mit ihm zwei andere zu beiden Seiten, in der Mitte aber Jesus.</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

18. Der Mondfleck.

Sehr rasche ♩ (ca. 144)

Piccolo.
Klarinette in B.
Geige.
Violoncell.

Sehr rasche ♩ (ca. 144)

Rezitation.
Klavier.

Ein nen wei - ßen Fleck
Sehr rasche ♩ (ca. 144)
des hel - len Mon - des
auf dem Rük - ken

Flöte.
Klarinette in B.
Geige.
Violoncell.

wei - ßen Fleck des hel - len Mon - des.

18
19

Joseph Haydn: Menuetto al revocico aus der Klaviersonate in A (1773)

Trio

Menuetto da Capo

Schopenhauer:
Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie.
(Palindrom)

Singen und Sprechen

Melodram und Rezitativ

Als die Menschen anfangen, sich akustisch zu äußern, haben sie wahrscheinlich noch nicht zwischen Musik und Sprache unterschieden, nicht in Begriffen und Sätzen gesprochen, nicht Melodien gesungen. (Wir kennen heute noch solche unbegrifflichen Äußerungen, z. B. "oh!", "ah!", "ssst!", "auweia!" usw.) Erst in einer langen Entwicklung haben sich Sprache und Musik als eigenständige Kommunikationssysteme herausgebildet: die Sprache als ein Instrument für exakte Mitteilungen, die Musik als ein Medium, das mehr die gefühlsmäßigen, die körperbetonten und die spielerischen Komponenten akustischer Äußerungen kultiviert. Noch bei den Griechen gab es kein Wort für 'Musik': Ihr Begriff 'musike' meinte eine Verbindung von Vers, Gesang, instrumentaler Begleitung und Tanz. Ihre Dramen wurden nicht gesprochen wie ein modernes Theaterstück, aber auch nicht gesungen wie eine Oper. Die akustischen Aktionen der Schauspieler bewegten sich in einem für uns nicht mehr rekonstruierbaren Zwischenbereich zwischen Sprechen und Singen.

Selbst heute, wo die Sprache in erster Linie als denotatives ('bezeichnendes') Zeichensystem fungiert, dessen Zeichen mit relativ eindeutigen Vorstellungen gekoppelt sind - und das sich deshalb besonders zum Austausch exakter Mitteilungen eignet -, hat die gesprochene Sprache - wie die Musik - noch einen Klangleib (Prosodie = 'Bei-Gesang'), der durch die 4 Grundparameter (Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Klangfarbe) sowie durch syntaktische Gliederungselemente ('Satz', 'Periode' u.ä.) gekennzeichnet ist. Er überträgt speziell konnotative ('mitbezeichnete') Inhalte, z. B. die Erregung des Sprechers, seine Resignation, seine Entrüstung u. ä. Gerade diese 'musikalischen' Sprachelemente sind für die Wirkung des Gesprochenen von großer, wenn nicht sogar entscheidender Bedeutung. Der gleiche 'Text' nimmt so ganz unterschiedliche 'Bedeutungen' an: Das "Komm mal her!" des Lehrers ist für den Schüler freundliche Einladung oder finstere Drohung; die Unterscheidung erfolgt aufgrund der 'Sprachmelodie' und anderer nonverbaler 'Zeichen', z. B. der Körpersprache.

Die 'musikalischen' Sprachelemente sind nicht nur im affektiven Bereich wirksam, sie dienen auch - durch die Betonung zentraler Begriffe, durch sinnvolle Zäsuren, durch die Herstellung von Fernbeziehungen u. ä. - der besseren Verständlichkeit. Wer es nicht glaubt, höre einmal in Thomas Manns "Joseph und seine Brüder" - gelesen von Gerd Westphal - hinein: die Kunstfertigkeit der verschachtelten Sätze - für das Auge eine hohe Barriere - wirkt durch die plastische 'Satzmelodie' unerwartet natürlich, überschaubar und gewinnend.

Kein Wunder also, daß auch das Spracherkennungssystem eines Computers ein Prosodiemodul enthält, wie sollte er auch sonst die verschiedenen Bedeutungen von

"Ja-zur-Not-geht-es-auch-Samstag"

("Ja, zur Not geht es auch Samstag." – "Ja, zur Not! Geht es auch Samstag?")

unterscheiden.

Leserbrief in der FAZ vom 26. 4. 1994, S. 13:

"...Als jemand, der 30 Jahre aktuelles Fernsehen nur live mitgestaltet hatte, kam mir so mancher Lapsus wieder in Erinnerung, den auch ich früher in den Sprachkritiken der GfdS nachlesen konnte. Da wiederholte sich der Ärger, den man meist schon empfunden hatte, als einem der Wort- oder Satzkrüppel während der Sendung in der Hitze des Gefechts herausgerutscht war. Das von Förster angeschnittene Sprachproblem bei Nachrichtensendungen ist aber nur eine und - nach meinem Verständnis von Informationsjournalismus im Fernsehen - die eher leichter zu nehmende Seite dieses Faches. Die ernster zu nehmenden Seiten sind die Auswahl der Nachrichten selber, die Gewichtung ihrer Inhalte und die Art des Vortrags durch den Sprecher oder die Sprecherin. Ein Beispiel zur Vortragsart: In >n-tv< vom 18. April verlas die Sprecherin eine Nachricht, die phonetisch so wiederzugeben ist: >Runeine Woche vornem Walnim Sü-dafrika. T'Staatpräsedene de Klerk, überraschenneue Gespräche minem Zuluchef Buthelezi aufgenommen, der Anzeeh, nahm anem Gespräch teil s'wohl, der letzte Versuch des Präsidenten Buthelezi, doch noch für eine Teilnahme anen Waln zu überreden.< Gemeint war wohl: >Rund eine Woche vor den Wahlen in Südafrika hat Staatspräsident de Klerk überraschend neue Gespräche mit dem Zuluchef Buthelezi aufgenommen. Der ANC nahm an dem Gespräch teil. Das ist wohl der letzte Versuch des Präsidenten, Buthelezi doch noch für eine Teilnahme an den Wahlen zu überreden.< Selbst wenn man davon absehen wollte, daß durch Näseln und Nuscheln, viel zu schnelles oder gekünsteltes Sprechen, falsche Wortzusammenziehungen oder -trennungen der Sinn solcher Nachrichten kaum mitzubekommen ist, wird durch Trennung der Sätze an falschen Stellen meist sogar der Sinn verfälscht (hier hat also ein >Präsident Buthelezi< versucht, jemanden zu überreden).

Ganz allgemein vermittelt die heutige deutsche Fernsehlandschaft übrigens den Eindruck, als liege der Schwerpunkt dieses Geschäfts überhaupt nicht mehr im >Dienst am Kunden<, also in der verständlichen und exakten Vermittlung von Nachrichten und Informationen, sondern in der Selbst- (oder gar selbstgerechten) Darstellung seiner Akteure."

Fritz Schenk, Frankfurt am Main

Wenn man den notierten Satz aus dem "Mondfleck" exakt gemäß dem fixierten Rhythmus und den fixierten Tonhöhen realisiert, singt man ihn. Wenn man entsprechend der Alltagssprache Rhythmus und Tonhöhenverlauf stark nivelliert, wird der Bereich der Musik verlassen. Am geringsten ist der Unterschied zwischen Singen und Sprechen im Rhythmischen. Man kann den Satz exakt im notierten Rhythmus sprechen, ohne daß er seinen Sprechcharakter ganz verliert. Er wirkt dann lediglich im Sinne der Bühnensprache zugespitzt. Vollzieht man gleichzeitig den Tonhöhenverlauf glissandierend - ohne genaue Tonhöhen - nach, verstärkt sich dieser Effekt. Eine solch 'singende' Sprechweise wirkt heute leicht komisch, auf alten Schallplatten aus der ersten Jahrhunderthälfte kann man sie aber bei Schauspielern noch hören. (Damals spielten auch die Geiger noch mehr Portamento - das ist ein glissandoartiges Ziehen der Töne - von den Sängern ganz zu schweigen.) Schönbergs Stück gehört in dieses Umfeld. Es ist es für die Leipziger Diseuse (Vortragskünstlerin) Albertine Zehme geschrieben, deren Domäne die damals beliebten Melodramen - zur Musik gesprochene Texte - waren. Schönberg möchte allerdings im Unterschied zur gängigen Praxis in seinem Pierrot lunaire die Sprechstimme näher an die Musik heranführen, um eine bessere Integration mit dem Instrumentalpart zu erreichen.

Das Gedicht "Mondfleck" stammt aus dem Gedichtzyklus Pierrot lunaire (1884) des Belgiers Albert Giraud. Er wurde 1892 von Otto Erich von Hartleben ins Deutsche übersetzt. Diese Übersetzung erschien 1811 in einer Neuauflage in München und erregte die Aufmerksamkeit Albertine Zehmes, die Schönberg mit der Vertonung beauftragte. Die Gedichte spiegeln die Decadence einer

ausgehenden Epoche, die Abkehr von einer als verbraucht und einengend empfundenen Tradition. Sie stellen in der Figur des mondsüchtigen, hysterischen Clowns das Gegenbild des Normalen ins Zentrum. Die Gesetze der Phantasie, die Ungebundenheit bzw. Selbstgesetzlichkeit des expressionistischen Künstlers und die künstliche Konstruktion stehen gegen das naturalistische und rationalistische Denken der Zeit. Nüchtern-traumhafte Innenwelt wird gegen nüchterne Außenwelt ausgespielt. Schönberg war von diesen sentimental-ironischen Gedichten fasziniert und fühlte sich von ihnen zu einer neuen gestischen Ausdruckskunst - er spricht davon, daß die Klänge hier "ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegung" werden -, aber auch zu hochartifizialen konstruktiven Ideen inspiriert:

Die charakteristischen Figuren des ungewöhnlichen Instrumentalparts veranschaulichen

- durch die Repetitionen der Streicher die unablässigen Wischbewegungen,
- durch die kanonische Führung der Stimmen (Piccoloflöte/Klarinette/Klavier - letzteres rhythmisch augmentiert - sowie Violine/Violoncello) das Zwanghafte der Situation und
- durch das skurril-undurchsichtige Gesamtbild den exzentrischen Charakter des Pierrot.

Dem Gipsfleck als Spiegelung des Mondlichts entspricht die vertikale Achsen Spiegelung der Gesamtform, die von der Mitte an (T. 10,3) rückwärts in den Anfang zurückläuft - Mitte und Ende münden ja auch im Text jeweils in die Anfangszeile.

Commedia dell'Arte, auch *Commedia improvvisa*, französisch *Comédie à l'improvisu*, Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien entstandenes Stegreiftheater, bei dem professionelle Schauspieler auf **Wanderbühnen** Handlungsabläufe und Szenenfolgen darstellten, die, durch Anweisungen als *scenario* lediglich grob skizziert, aus der jeweiligen Situation weiterentwickelt werden mussten. Dabei konnte ein bestimmtes Repertoire an Monologen und Dialogen immer wieder abgerufen – und variiert – werden. Die Commedia dell'Arte entstand vermutlich in Norditalien, wo im Rahmen von Akrobaten-, Tanz- und Gesangsdarbietungen dialektal eingefärbte **Farcen** zur Aufführung kamen. Sie hatte entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des europäischen Theaters und wurde in Frankreich unter dem Namen *Comédie italienne* bekannt. Innerhalb eines fest vorgegebenen Rahmengeschehens entwickelten einzelne Schauspieler aus dem Stegreif komische Slapstickszenen. Bei diesen so genannten *Iazzi* kam auch die Narrenpritsche zum Einsatz, mit der die Schauspieler zur Erheiterung des Publikums aufeinander einschlugen. Seit 1947 versucht das Mailänder Piccolo Teatro (siehe **Girgio Strehler**) erfolgreich, die Commedia dell'Arte neu zu beleben.

Das Ensemble der Commedia dell'Arte bestand für gewöhnlich aus sechs bis zwölf Schauspielern. Ihr Figurenrepertoire war streng festgelegt. Dabei zentrierte sich das Geschehen um ein junges Liebespaar (*innamorati* oder *amorosi*, oftmals Isabella und Florindo genannt), das als einzige Figurengruppe keine Masken trug. Demgegenüber war das Gesicht des Arlecchino (siehe auch **Harlekin**) – des clownesken, immer aber auch gierigen Dieners – mit einer schwarzen Maske verdeckt. Außerdem trug der Arlecchino einen Flickenzug. Sein Charakter war durch Bauernschläue und anarchischen Witz geprägt. Der leichtgläubige Händlertypus Pantalone wiederum versuchte, trotz seines hohen Alters für Frauen attraktiv zu sein: Seine enge, türkische Kleidung indes wirkte lächerlich. Als Parodie auf alle Wissenschaftler skandizierte Pantalones Freund, der aus Bologna stammende Pedant Dottore (Doktor), sinnlose Phrasen in Latein und verschrieb (oftmals gefährliche) Arzneien für die eingebildeten Krankheiten der anderen Charaktere. Der Capitano (Kapitän) hingegen rühmte sich seiner Siege in der Liebe und auf dem Schlachtfeld, entpuppte sich im Verlauf der Handlung aber als geistloser Feigling und Lügner. Dem grausamen Pulcinella stand die Dienerin Columbina entgegen, die durch Witz und Menschlichkeit gekennzeichnet war. Ein weiterer tollpatschig-naiver Diener war Pedrolino (Pierrot). Auch die Brighella aus Bergamo und der bäuerliche Truffaldino gehörten zum Personal. *Microsoft® Encarta® 98 Enzyklopädie*. © 1993-1997



Jean-Gaspard Deburau als Pierrot, 1835

Immanuel Geis (Hg.): Chronik des 19. Jahrhunderts, Augsburg 1996, S. 215:

1826, Paris. Das Volk jubelt einem Künstler zu, der bisher nur stumm aufgetreten ist und nun zu sprechen scheint - mit unhörbarer, doch betörend gefühlvoller Stimme. Es ist der Schauspieler Jean-Gaspard Deburau, genannt Jean-Baptiste (1796-1846). Mit der von ihm kreierte Pierrot-Figur hat er die aus der Antike überlieferte Pantomime zu neuem Leben erweckt und zu höchster Vollendung geführt.

Nach einem ungeschriebenen Gesetz agiert der Darsteller einer pantomimischen Szene nur mit Gebärden, Mienenspiel und tänzerischer Bewegung. Bisher hat es auch Deburau so gehalten. Jetzt präsentiert er erstmals eine Dialog-Pantomime ohne Worte und begründet damit ein neues Genre des populären Theaters.

Deburau wurde als Sohn einer französischen Artistenfamilie im böhmischen Kolín geboren und trat seit 1816 im Pariser Théâtre des Funambules zumeist in kleinen Rollen auf.

Sein Pierrot mit kalkweißem Gesicht, in ebenso weißem, weitem Gewand mit großen Knöpfen und einer kleinen schwarzen Kappe auf dem Kopf, imitiert nicht nur eine der bekannten lustigen Personen der Commedia dell'arte, sondern ist ein Typ für sich: Er verkörpert die Trauer in der Komik, die Frechheit aus Hilflosigkeit, die Einsamkeit in der Menge.

Nicht nur Schauspieler und Tänzer nehmen sich Deburaus unvergleichliche Ausdruckskraft zum Vorbild. Schriftsteller, Komponisten und Philosophen lassen sich von ihm inspirieren.

Bertolt Brecht Schlechte Zeit für Lyrik

Ich weiß doch: nur der Glückliche
Ist beliebt. Seine Stimme
Hört man gern. Sein Gesicht ist schön.

Der verkrüppelte Baum im Hof
Zeigt auf den schlechten Boden, aber
Die Vorübergehenden schimpfen ihn einen Krüppel
Doch mit Recht.

Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sundes
Sehe ich nicht. Von allem
Sehe ich nur der Fischer rissiges Garnnetz.
Warum rede ich nur davon
Daß die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht?
Die Brüste der Mädchen
Sind warm wie ehemals.

In meinem Lied ein Reim
Käme mir fast vor wie Übermut.

In mir streiten sich
Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum
Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers
Aber nur das zweite
Drängt mich zum Schreibtisch.

Kurt Drawert Gute Zeit für Lyrik

Wer schlechte Nachrichten bringt, hat Zuspruch nicht zu erwarten. Warum aber überbringt er sie dann? Könnte er nicht auch die Botschaften tauschen und verkünden, was gerade gewünscht wird? Zumal er, wie im Falle des Brechtschen Gedichtes, selber entscheidet, welche Nachricht seinen Schreibtisch verläßt? Es muß also ein Motiv geben, das stärker ist als das Begehren, geliebt und geehrt zu werden. Wir erfahren es mit dem letzten Satz: es ist die Empörung.

Zunächst aber beginnt das Gedicht, geschrieben 1939 im dänischen Exil, mit einem Zeichen von Resignation. Ich bin unglücklich, sagt das lyrische Ich, und meine Stimme wird man nicht hören wollen. Es rechnet damit, kein Souverän auf einem Podium zu sein mit einem gesicherten Anspruch auf Wirkung. Eher steht es auf verlorenem Posten gleich dem Verfasser, der aus der Ferne mit seinem Land spricht. Aber Sprache realisiert sich nur im Dialog, und ein Text findet seinen Sinn erst in dem, den er anspricht.

So erklärt sich das Ich, das zu uns redet, einverstanden mit dem Bedürfnis des Lesers nach Harmonie. Allerdings nur für den Augenblick, den es braucht, ihn zu gewinnen, um sofort, schon in der zweiten Strophe, den Glanz des Harmonischen, Schönen, radikal in Frage zu stellen. auch wenn die Vorübergehenden den verkrüppelten Baum einen Krüppel schimpfen, so gibt er doch einen Hinweis auf die Beschaffenheit des Bodens, auf dem er steht. Dieses grandiose Bild versperrt jeden Fluchtweg. Selbst das nachgestellte *Doch mit Recht*, das noch einmal den fremden Blick imitiert, hat nicht mehr die Kraft, die Dialektik des Bildes außer Kraft zu setzen. Er, dessen Glück gebrochen und dessen Gesicht häßlich geworden ist, er spricht zugleich über die Verhältnisse, wenn er über sich spricht, und seine Einzelheit wird exemplarisch. So darf auch das Gedicht, wo es wahr werden möchte, nicht schön sein wollen. Allein deshalb jeder Verzicht auf Elemente der hohen, lyrischen Rede, auf Glamour und poetische Raffinesse, denn *In meinem Lied ein Reim / Käme mir fast vor wie Übermut*.

Das ist auch ein Bekenntnis und ein literarischer Standort. Der Dichter ist kein Lieferant von Bestätigungsschriften, und er kann nicht frei über die Stoffe verfügen, die ihn zum gültigen Text bringen können. Eher gleicht er einem Spiegel, der reflektiert, was ohne ihn unsichtbar wäre, und er spricht aus, was andernfalls stumm und damit abwesend bliebe. Was nicht in der Sprache erscheint, darüber kann nicht gesprochen, und es kann nicht verändert werden. Diese Tatsache ist ebenso simpel, wie sie gerade Diktaturen ihr Fundament gibt. Deren Bedingung ist es, Sprache und damit Bewußtsein zu zerstören, um sich selbst am Leben zu erhalten, und so begründet sie ihre Macht im erzwungenen Schweigen. Aber das Schweigen ist keine Leere, sondern Sprache, die ihre Verlautbarung sucht. Je größer und damit bedrückender es wird, um so stärker wird auch das Wort, das daraus erwächst. Kann die Zeit für Lyrik, wie der Titel des Gedichtes sagt, also tatsächlich schlecht sein?

Das Zentrum des Gedichtes bildet die dritte Strophe, die mit sieben Versen die längste darstellt und auch optisch den Mittelpunkt einnimmt. Hinter dem lyrischen Subjekt können wir nun klar den Autor erkennen, und mit ihm sehen wir aus dem Fenster seines Hauses am Svendborg Sund in die Landschaft. In einem Fragesatz, von dem aus das Gedicht sich organisiert, werden wir nun Zeugen eines quälenden Zweifels: warum nur mischt man sich ein in die Geschehnisse der Welt und überläßt sie nicht ihrer blinden Bestimmung.

Er, der hier mit sich selbst spricht, sieht *Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sundes* sehr wohl, auch weiß er, daß *die Brüste der Mädchen warm sind wie ehemals*. Warum also redet er *nur davon* / *Daß die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht*? Für die Zeit eines Strophensprunges sind wir allein. Natürlich ist er weiter als wir und hat seine Zweifel nur konstruiert, um sie für uns zu verwerfen. *Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum* drängt nicht, Sprache zu werden. Aber *das Entsetzen über die Reden des Anstreichers* Hitler, die Empörung also, die mehr wiegt als die betäubende Lust am schönen Text, sie ist die Energie, die dem Autor Stimme verleiht. Das Gedicht kommt und geht leise. Klar und kühl spricht es aus, was es weiß. Kein dunkler, metaphysischer Grund, keine ästhetische Verrenkung mit versteckt gehaltenem Sinn, keine Sprache, die sich einem zu starken Interesse an Poesie unterwirft. Fast scheint es, als verweigerte es seine lyrische Gestalt, wäre nicht der Wille des Verfassers zu einem Gedicht dadurch erkennbar, daß er Strophen und Verse gesetzt hat. Gerade diese Absichtslosigkeit aber ist es, die das Gedicht eindringlich macht. Es will fast nichts, deshalb erreicht es fast alles. *"Die Gedichte Bertolt Brechts in einem Band"*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981. 1391 S., geh., 32,80 DM.

Arnold Schönberg:

Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben. Sie tragen die Bewegung der Welt in sich, und nach außen dringt nur der Widerhall. Und dieser Widerhall ist das Kunstwerk.

Video: VHS 142: 2:18:08: Mahlers Tod 1911, Umzug nach Berlin, Pierrot lunaire: „Nacht“ und „Mondestrunken (Dirigent Pierre Boulez

Schaurig schön (FAZ 26. 7. 1982)

Anmerkungen zur Gattung des Melodramas

Wenige Kunstgattungen haben einen so fragwürdigen Ruf, daß sie sogar über das eigentliche Medium hinaus für ästhetische Verwerflichkeit stehen wie gerade das Melodrama. Zumindest liegt im allgemeinen Sprachgebrauch das Wort melodramatisch auf einer Linie etwa mit: unerhört sentimental, hysterisch, aufgedonnert tragisch, unerträglich bedeutungsschwanger - kurzum als Synonym für jegliche schlechthin degoutante Aufwuchtung maßlos übertriebener und darin ja wohl auch unwahrer Gefühle und für die Kunstszene, in der hohe Tragik gleichermaßen in das Komische und Kitschige um- und abkippt. Ja, ein ganzes Film-Genre ist als Melodrama bezeichnet worden; und an Werken von Griffith, Sternberg, Sirk, Losey, Visconti, Schroeter und Fassbinder läßt sich so unterschiedlich wie einheitlich der Kult der überlebensgroßen Emotionen studieren.

Darin ist das Melodram dem Horrorfilm gewiß verwandt, der ja ebenfalls mehr oder minder kunstvoll mit dem äußersten Schrecken operiert, und wie dieser die Frage aufwirft, wie weit man in der Darstellung des Entsetzlichen eigentlich gehen dürfe: wo etwa die schier physische Bedrohlichkeitsschwelle erreicht werde - aber auch wo der Umschlag ins Lächerliche drohe. In beiden Fällen geht es um Recht wie Grenze des Ästhetischen - also auch um die Fragwürdigkeit des schönen Scheins gegenüber der Grausamkeit des Lebens; wobei allerdings zu bedenken bleibt, daß selbst im Ausdruck größtenteils Leidens Stereotypen, Rituale, Stilisierungen, also doch gewissermaßen paraästhetische Phänomene mit im Spiel sind.

Die musikalische Gattung des Melodramas (Deklamation zu instrumentaler Begleitung), von der das anrührende Kinogenre Herkunft wie schlechten Ruf hat, ist ihm in der Tendenz zur Kolportage, ja zur Morität verwandt. In der Tat sind etwa die Horror-Stummfilme Melodramen: (Bild-)Erzählungen mit musikalischer Begleitung; nicht selten gruselige Balladen nach dem Vorbild der Jahrmärktebuden-Moritätensänger.

Gegenüber der Oper (dramatischer Szene, Arie, Rezitativ), dem Oratorium und vollends dem Lied bildet das Melodram ein Skandalon; vertraut es doch nicht der so wohlfeil beschworenen Einheitlichkeit des geschlossenen Werkes. Melodramen sind allemal maßlos: sie mißtrauen dem nur gesprochenen Wort wie dessen musikalisch-auratischer Verklärung im Gesang, gar der unübertrefflichen

Verschmelzung etwa im Schumannschen Klavierlied. Melodramen sind demnach zugleich utopisch als auch resignativ. Sie zielen auf die affekt- wie effektreichste Verknüpfung des Dramatischen und Musikalischen, verzagen aber vor der sei es lyrischen sei es musikdramatischen Synthese. Ein Rest von krudem Naturalismus bleibt in jedem Melodram bestehen.

Daß Wagner, der Visionär des Gesamtkunstwerks, das Melodram ablehnte (und dennoch Gretchens "Ach neige, du Schmerzreiche" so eindrucksvoll vertonte), versteht sich; aber auch, daß Mozart, Verfechter einer offeneren Ästhetik, die Möglichkeiten des Melodrams zu schätzen wußte, sich sehr beeindruckt von Georg Bendas Duodrama "Medea" zeigte. Wer dieses einmal gehört oder gar auf der Bühne gesehen hat (so beim Holland-Festival 1978), kann dies nachvollziehen: Man begreift da plötzlich, daß etwa der style flamboyant des "Don Giovanni" nicht aus heiterem Himmel kam. Es ist allerdings auch bezeichnend, daß sich die Komponisten dem Melodram gerade in Krisen- und Umbruchzeiten widmeten: der nicht recht geheuren Gattung in Situationen, in denen sie aus gewohnten Bahnen ausbrachen, das Äußerste riskierten. Bendas "Medea" und „Ariadne“ stehen für den explosiven Übergang von spätbarocker Empfindsamkeit zu frühem Sturm und Drang, die Kerkerzene des "Fidelio", die Wolfsschluchtszene des "Freischütz" wie die Briefszene der todesnahen Violetta oder die düsteren Monologe in Marschners "Vampyr" und "Hans Heiling" für eine über gepflegten schönen Schein hinauschießende Dramatik. Daß Schumann seinen Manfred zerrissene Identifikationsfigur der Romantiker, als Sprechpartie anlegte, äußersten Schrecken in Hebbels "Haideknabe" hervorkehrte, Liszt die desparate Melancholie von Lenaus "Der traurige Mönch" melodramatisch ausdrückte, belegt die sogartig gefühlte Analogie von exzessivem Sujet und brüchigem Genre.

Nicht minder einleuchtend ist, daß die auch komponierenden Literaten von der Verbindung von Wort und Musik fasziniert waren. So finden sich in E. T. A. Hoffmanns "Kreislers musikalisch-poetischer Klub" inmitten Kreislers Schilderung phantastischer Geisterwelten als Notenzitate die von ihm angeschlagenen Klavierakkorde. Und Nietzsche hat Eichendorffs "Das zerbrochene Ringlein" als Deklamation zur Klavierbegleitung vertont. Aufbruchsstimmung und äußerste Anspannung führen vollends bei Schönberg zum "Sprechgesang", dem rhythmisch exakten Sprechen auf eindeutig zu intonierenden Tönhöhen: in "Des Sommerwindes wilde Jagd" aus den frühen "Gurre-Liedern", im "Pierrot Lunaire" und mit prophetischer Emphase in "Moses und Aron". Der schwerzüngige Moses ist eine Sprechpartie (der gleisnerische Verführer Aron ein Heldentenor) - und mit tiefer, verzweifelter Symbolik lautet darüber hinaus Moses' letzter Satz: "O Wort, du Wort, das mir fehlt!"

Es mag demnach symptomatisch sein daß derzeit, und unter ganz verschiedenen Aspekten, das Melodram wiederauftaucht, sei es im Kino, sei es auf dem Theater. So präsentiert das kleine Münchner Studiotheater eine szenische Adaption des einst geläufigeren "Hexenlieds" von Max von Schillings (nach Wildenbruch) - und die Frankfurter Oper hat für die nächste Spielzeit gleich zwei Projekte angekündigt, die vermutlich viel mit melodramatischen Modellen und Praktiken zu tun haben werden. So soll unter dem Thema "Angst" eine „Main-Oper“ die Zuschauer per Hafengebäude mit Furcht und Schrecken im Dickicht der Städte nach dem Vorbild des "Haideknaben" konfrontieren - und Alexander Kluge dreht eine Art Opernfilm "Die Macht der Gefühle". Von der neuerlichen Wertschätzung des Melodrams zeugt nicht zuletzt, daß ein renommierter Schauspieler wie Stefan Wigger und der avantgarde- und kammermusikerfahrene Pianist David Levine ihm einen kompletten Abend widmen.

Auffällig ist die Analogie des Melodrams zur Filmmusik - und über diese auch zum Musikfilm: in seinem farbigen Zeichentrickfilm „Fantasia“ hat Walt Disney Schuberts „Ave Maria“ als Klangfolie für die Vision eines unaufhörlichen Höhersteigens, eines Höhenfluges in wolkgiege Entrücktheit benutzt. Aber Schubert hat ähnliches auch einzigartig als Melodram komponiert: Adolf von Pratobeveras "Abschied von der Erde" eine sanfte Meditation über die verklärende Macht der Liebe über einem in ruhigem Triolen-Gleichmaß dahinschwebenden F-Dur-Klavierstück.

Aber das melodramatische Schlüsselformat bleibt doch die romantische Schauerballade: Wäre Schuberts "Der Zwerg" (Collin) nicht so ein grandioses Lied, man könnte es sich auch gesprochen eindringlich vorstellen. So ist es kaum verwunderlich, daß die

beiden - vielleicht überhaupt bedeutendsten - Melodramen Horror-Erzählungen Schumanns und Liszts sind. Und bei beiden kommt einem gewiß nicht zufällig das Stichwort "Film" in den Sinn. Schumanns späte "Ballade vom Haideknaben" verdeutlicht dies als Auskomposition von Hebbels unerhörter Schock-Dramaturgie: "Der Knabe träumt, man schicke ihn fort mit dreißig Talern zum Haideort; er ward drum erschlagen am Wege ..." Und das, was der Junge träumte, ereignet sich nicht nur: Die reale Mordszene rekapituliert sogar im Dialog von Opfer und Mörder die des Traums. Und der Epilog des Erzählers spaltet sich zusätzlich auf in den Bericht der Märchen-Symbolfiguren Rabe (Mörder) und Taube (Kind) und mündet in frommen Legendentonfall. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind nach Art filmischer Vor- und Rückblenden montiert, kompositorisch von Schumanns Klavierpart durch einen fast leitmotivisch vereinheitlichten chromatischen Quasi-Quartettsatz verzahnt: ein Schreckensstück von wahrhaft fürchteinflößender Dichte.

Auch in Lenaus Ballade "Der traurige Mönch" geht es um die Erfüllung einer grauenvollen Verheißung: ein Ritter erliegt dem Bann eines Geister-Mönches, dessen düstere Erscheinung und stummer Klageausdruck so beredt von allem Leid der Welt zeugen, daß, wer seiner ansichtig wird, unausweichlich den Tod sucht. Liszt hat ebenfalls durch knappen Klaviersatz und die konsequente, darin revolutionäre Verwendung von Ganztonleitern und übermäßigen Akkorden das Entsetzliche Klangsymbol werden lassen und so einer zentralen Gefahr des Melodrams vorbeugt: der beliebigen, nur auf atmosphärische Wirksamkeit hin angelegten, tönenden Draperie um die dräuende Barden-Deklamation herum. Stücke wie die von Schillings', Richard Strauss' "Das Schloß am Meere" nach Uhland und "Enoch Arden" nach Tennyson zeugen auf unterschiedlichem Niveau ebenso davon wie Carl Reineckes "Schelm von Bergen" nach Heine oder Ferdinand Hillers "Vom Pagen und der Königstochter" nach Geibel - oder vollends Felix Dahns bombastisch deutschnationale Ballade „Die Mette von Marienburg“ in den aufgedonneten Adaptionen Ferdinand Hummels oder Viktor von Wolkowsky-Biedaus.

Daß die neudeutsche Schule sich bevorzugt der Gattung Melodrama annahm, von der Eignung des Genres für patriotische Schaubilder gar eine textlich wie kompositorisch anonyme "Schlacht bei Leipzig" zeugt, ist auch als Ergebnis rascher Verführbarkeit zu patriotischen Ergüssen und propagandistischen Demonstrationen durch die allemal effektvolle Koppelung hochtönender Deklamation und rauschender Klaviervirtuosität zu werten. Für die Gegenwart ästhetizistischer Verfremdung steht um so bestechender das ironische Décadence-Panoptikum von Schönbergs "Pierrot Lunaire". Wie stark dieses Modell ist, läßt sich an einem Kuriosum ablesen: Fast alle Melodramen ergeben sich aus der musikalischen Unterlegung eines Textes - das Gegenstück hierzu sind hübsch-geistreichelnde Gedichte des Schwabinger Literaten Peter Paul Althaus, angeregt und nach ihnen zu sprechen von den einzelnen Sätzen von Debussys Klaviersuite "Children's Corner". Ist das Melodram eine ästhetisch ohnehin prekäre Gattung so stellt die Aufführung oft vor beträchtliche Probleme, deren nicht geringstes die Synchronisation von Text und Musik ist. Zudem ist es leicht möglich, und sei es unfreiwillig, die Stücke der Lächerlichkeit preiszugeben: allein schon etwa durch präziöse oder süffisante Ankündigung des Titels, oder aber auch durch übercharakterisierend-karikierende Sprechweise. Deklamatorische Virtuosität wird vorausgesetzt, kann aber durch eitle Verselbständigung gefährlich werden. Dietrich Fischer-Dieskau hat in seinen Schumann- und Liszt-Kassetten das Heikle der identifikatorischen Überidentifikation spürbar werden lassen. Stefan Wigger vertraute allzu selbstsicher auf bravouröse Sprechlagen-Wechsel: hin zum Hohl-Schaurigen oder Rheinisch-Humorvollen, brachte so ein persifizierendes Moment ins Gruselspiel. Zu fordern wäre ein Rezitationsstil, der dem schreckensvollen Ernst der Stücke angemessen ist, sie nie ins Lächerliche wendet, stets das vorgetragene Geschehen als grausame Wirklichkeit erfahren läßt - und dennoch durch hohe Künstlichkeit, die nicht gespreizt wirken darf, sich vom plumpen, darin latent komischen Naturalismus fernhält. Die fast unlösbaren Aufführungsschwierigkeiten der Melodramen verweisen so auf den unmöglichen und darin eben utopischen Wechselbalg-Charakter der Gattung. Man sollte sie nicht vergessen.

GERHARD R. KOCH

Johann Sebastian Bach: Rezitativ (Nr. 67) aus der Matthäuspassion

Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet Schädelstätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mischet; und da er's schmeckete, wolte er's nicht trinken.

Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet Schädelstätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mischet; und da er's schmeckete, wolte er's nicht trinken.

Bachs Rezitativ ist wirkungsvolle Rede, musikalische 'Predigt' mit deklamatorischen Mitteln, wie sie im dramatischen Opernstil entwickelt wurden. Bach läßt den Evangelisten die Schrift nicht mehr im unpersönlich-rituell psalmodierenden Lektionston, sondern mit plastischer Satzmelodie vortragen. Er will den Hörer nicht in eine abgehobene meditative Stimmung versetzen, sondern ihn in seiner sinnlichen und assoziativen Erlebnisfähigkeit packen, ihn mit eindringlichen rhetorischen Mitteln in die dramatische Handlung hineinversetzen, ihn das Geschehen unmittelbar miterleben lassen, ihn erschüttern. Darin ist Bachs Musik vergleichbar der drastisch-suggestiven Bildersprache der Barockkirchen. Wie Schönbergs Sprechmelodie ist Bachs Rezitativ von großen Intervallen und einem weiten Ambitus geprägt - bei Schönberg Zeichen expressionistischen Ausdrucksstrebens, bei Bach (ähnlich) Mittel, die "Affectus zu exprimieren", d. h. die 'Gemütszustände' herauszustellen und auf den Zuhörer zu übertragen. Bei Orlando di Lasso wurden die Evangelistenrolle und die Jesuspartien noch vom Priester im gregorianischen Psalmodie- (Lektions-)Ton ('Leseton') vorgetragen, dessen Tonrepetitionen am Anfang, in der Mitte und am Schluß der einzelnen Glieder mit bestimmten melodischen Floskeln angereichert sind, die die Satz- bzw. Versstruktur verdeutlichen, aber keine affektive Komponente in den Vortrag bringen. Bei Schütz ist dieser Leseton noch zu spüren, andererseits sind schon deutliche Textbezüge in der melodischen Gestaltung zu erkennen. In Bachs Rezitativ gibt es zwar auch noch traditionelle Floskeln ('Redewendungen'), z. B. den (offen wirkenden) Beginn mit dem Sextakkord, die "Plum-plum"-Schlußfloskel (V-I-Kadenz) und bestimmte Gesangsmanieren wie



aber insgesamt sind das Floskelhafte des liturgischen Lektionstons und die melodische Weichzeichnung der Schützchen Fassung einer scharf konturierten Bewegung gewichen.

Bach versteht das Rezitativ weniger als feierlich 'vorlesenden', vielmehr als gestenreich 'vortragenden' Stil. Seine 'Melodie' ist die tonhöhenmäßige Fixierung eines affektiv gesteigerten Sprechdukts. Alle genuin musikalischen Merkmale barocker Melodiebildung fehlen: klare Gestaltbildung, korrespondierende Figuren und Abschnitte, Wiederholungen, Sequenzierungen, Fortspinnung u. ä. Als reine Melodie auf dem Klavier gespielt, ist die Tonhöhenkurve seines Rezitativs sinnlos.

Trotzdem bleibt es bis heute strittig, wie weit man in der sprachgestischen bzw. in der gesanglichen Führung der Stimme beim Vortrag gehen soll. Das zeigte sich deutlich in den beiden obigen Interpretationen. Der Streit entzündete und entzündet sich vor allem angesichts des Aufführungsortes und der Funktion der Musik: sie ist nämlich Bestandteil der liturgischen Feier am Karfreitag.

Christian G. Gerber (1732):

"Als in einer vornehmen Stadt diese Paßions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und anderen Instrumenten mehr, zum erstenmal gemacht ward, erstaunten viele Leute darüber und wußten nicht, was sie daraus machen sollten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube waren viele Hohe Ministri und Adelige Damen beysammen, die das erste Passions-Lied (des Passionsgottesdienstes am Karfreitag) aus ihren Büchern mit großer Devotion sungen: Als nun diese theatralische Music angieng, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: >Was soll daraus werden?< Eine alte Adelige Wittwe sagte: >Gott behüte, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre.<"

Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen aus dem Jahre 1732. Mitgeteilt bei Carl Heinrich Bitter: Johann Sebastian Bach, Berlin 1881, Bd. II, S. 58 Anm.

Bei Telemanns Rezitativ hat man das Gefühl, daß er stärker die rein gesanglich-melodische Komponente berücksichtigt.

Bach artikuliert prononcierter als Telemann oder die angeführten Schülerlösungen, z. B.:

- "gaben sie ihm E s s i g (!) zu t r i n k e n (!!)" - Man stelle sich das vor! -

- "mit Gallen vermischt": plötzlicher starker Stimmabfall, tiefste Stelle des Stückes; Darstellung des 'Unappetitlichen' des Vorgangs durch dunkle Stimmfärbung: Man 'sieht' förmlich, wie der Sprecher angewidert das Gesicht verzieht.

- "w o l l t e (!) - unwirsche Abwehr - er's (!) n i c h t (!) - auf keinen Fall! - trinken."

Rätselhaft ist zunächst die unerwartete Hervorhebung des "kamen". Die Melodielinie läßt sich hier nicht rhetorisch, sondern nur als abbildende Anabasis-('Aufstiegs-')Figur deuten, die den Weg nach Golgatha darstellt.

Arvo Pärt benutzt archaische Praktiken zur Erzeugung einer abgehobenen mystischen Klangaura. Der Text wird nicht eigentlich deklamiert, sondern in formelhafte, frei schwebende Wendungen eingehüllt (steigende und fallende sowie engmelodisch kreisende Tonfolgen, die überwiegend aus Sekundintervallen bestehen). Durch Modifikationen des unprofilieren Materials (z. B. Dehnung und Verlängerung des Anstiegens bei "crucifigeretur", plötzliches Springen zum Hochtönen bei "crucifixerunt") und durch Besonderheiten der satztechnischen Führung der Vokal- und Instrumentalstimmen (z. B. Sekundreibungen bei "Golgatha") erreicht er trotz des Verzichtes auf äußere rhetorische Gestik intensive Gefühlswirkungen und eindringliche Schattierungen des Textes.

Zwischen realistischer Darstellung und meditativer Versenkung: die Gestaltung der Sterbeszene bei Webber, Penderecki und Bach

Wir beschreiben die Gestaltung der Sterbeszene ("The Crucifixion" und "John Nineteen:Forty-One") aus Andrew Lloyd Webbers Rockoper "Jesus Christ Superstar" und halten den Ablauf in einer grafischen Hörskizze fest.

*God forgive them - they don't know what they're doing
Who is my mother? Where is my mother?
My God My God why have you forgotten me?
I am thirsty
It is finished
Father into your hands I commend my spirit (Joh. 19. 41)*

Wir ordnen das verwendete Material:

- konkrete Klänge (Umweltklänge wie z. B. Gelächter)
- technische Manipulation solcher Klänge
- Klangflächen und Klangfelder u. a.

Warum singt Jesus nicht? Wie spricht er?

Welche Intention verfolgt der Komponist mit seiner Gestaltung (realistische Darstellung? meditative Versenkung)?

Welche Funktion hat das Streicher-Nachspiel, in dem die Gethsemane-Nummer instrumental zitiert wird?

Penderecki, Krzysztof (*1933), polnischer Komponist. Er wurde in Dębica geboren und studierte an der Musikhochschule in Krakau. Von 1966 bis 1968 war er Dozent an der Folkwang-Hochschule in Essen und ab 1972 Direktor der Krakauer Musikhochschule. Seine Werke haben ihre Wurzeln sowohl in den Instrumentaltechniken der Avantgarde, der aleatorischen Musik und der Vierteltonmusik, als auch in überlieferten Harmonien und dem Kontrapunkt der Renaissancemusik. In seinen frühen experimentellen Orchesterwerken, wie z. B. *Threnodie für die Opfer von Hiroshima* (1961) für 52 Streicher wird mittels Cluster-, Glissando-, Vibrato- und Verfremdungseffekten die Grenze zwischen Klang und Geräusch überschritten. Dafür entwickelte Penderecki außerdem neue Notationsformen, wie auch für die Sinfonie Nr. 1 von 1973. Zu seinen weiteren bedeutenden Werken zählen *Dimensionen der Zeit und Stille* (1961) für Chor und Orchester, das Oratorium *Dies Irae* (1967), das im Gedenken an die Opfer von Auschwitz geschrieben wurde, und die *Lukaspassion* (1966), in der die **Zwölfontechnik** neben Stilelementen der Gregorianik und des Barock eingesetzt wird. Eine Fortsetzung der *Lukaspassion*, *Utrenia* (1970-1971), ist an das orthodoxe Ritual angelehnt. Zu seinen Opern zählen *Die Teufel von Loudun* (1968, nach einer Vorlage von **Aldous Huxley**) und *Paradise Lost* (1978, Das verlorene Paradies), das auf einem Text des Engländers **John Milton** basiert. In weiteren Werken wie dem *Te Deum* für vier Solisten, zwei gemischte Chöre und Orchester und der Sinfonie Nr. 2 (beide 1980) verwendet er ein neotonales Harmoniesystem. Zu seinen wichtigsten Werken zählen daneben das *Polnische Requiem* (1984) für vier Soli, gemischten Chor und Orchester, die Oper *Die schwarze Maske* (1986, nach einem Schauspiel von **Gerhart Hauptmann**) und *Der unterbrochene Gedanke* (1988) für Streichquartett. Im Januar 1997 wurde als Abschluss der 3 000-Jahr-Feier Jerusalems als der Stadt Davids Pendereckis 7. Sinfonie *Die sieben Tore von Jerusalem* in der Heiligen Stadt uraufgeführt. Das Werk war vom Jerusalem Symphony Orchestras' in Auftrag gegeben worden und wurde zusammen mit dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks und der Rundfunk-Chöre aus München, Stuttgart und Leipzig unter der Leitung von Lorin Maazel aufgeführt. **Microsoft® Encarta® 98 Enzyklopädie**

Wir untersuchen in ähnlicher Weise **Pendereckis** Gestaltung der Szene.

Welche Rolle spielen bei der Gestaltung das B-A-C-H-Motiv und dessen verschiedene Modi (Grundgestalt, Umkehrung, Krebs, Krebs der Umkehrung)?

Welche Bedeutung hat die Verwendung diese Motivs?

Welche Arten von Clustern ('Tontrauben') kommen vor (ruhender Cluster, in sich bewegter Cluster, glissandierender Cluster)?

Welche Funktion haben sie?

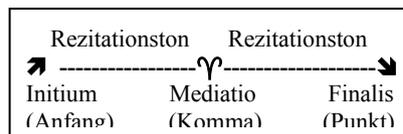
Welche Rolle spielt das Seufzermotiv (fallende kleine Sekunde) in dem Ausschnitt?

Welche Formen der Zeitgestaltung kommen vor?

Welche Rolle spielt die Zwölfontechnik? Wir untersuchen daraufhin die Orgelstimme (A), die Evangelistenstelle (C) und die Knabenchorstelle (C).

Wir ordnen die einzelnen Stil- und Ausdrucksbereiche den bisher behandelten Modellen (Gregorianik, Schütz, Bach, Webber) zu.

Psalmodie: rituelles (liturgisches = gottesdienstliches) Singen auf e i n e m Ton (Priestergesang), wobei lediglich Anfang, Binnengliederung(en) und Schluß des Satzes bzw. Psalmverses durch melodische Floskeln verdeutlicht, bzw. geschmückt werden. Die Melodiefloskel dient also sozusagen als akustische Interpunktion.



- Der Verzicht auf die normale "Sprachmelodie" hebt dieses Sprechen/Singen vom Alltäglichen, "Weltlichen" ab.
- Dadurch wird auch jede Affektwiedergabe und jede subjektive Deutung des Inhalts unmöglich. Der Text ist ‚objektiv‘, ‚heilig‘, unantastbar.
- In diesem liturgischen Singen kommt die Ehrfurcht zum Ausdruck, die dem Worte Gottes gebührt. (Es wäre blasphemisch, es ins Weltliche ‚hinabzuziehen‘.)
- Die Gleichförmigkeit des Ablaufs fördert die Konzentration, die meditative Versenkung, den Weg nach innen.

Ältere Vorbilder und Parallelen der gregorianischen Psalmodie sind: jüdische Kantillationen, **japanische Shomyogesänge (VHS 210 0:15:00)**, **indische Vedenrezitationen**.

Kreuzigungsbilder

Bis zum 5. Jahrhundert gibt es erstaunlicherweise überhaupt keine Kreuzigungsdarstellungen. Ein Grund dafür ist einmal das nachwirkende Bildnisverbot des Alten Testaments. (Wie man Gott in seiner Größe nicht anschauen kann, so soll man ihn auch nicht, wie die 'Heiden' das in ihren 'Götzenbildern' tun, in eine bildliche Darstellung 'zwingen'.) Zum anderen wirkt sich das Problem der zwei Naturen Christi (Gott – Mensch) aus, das in den ersten christlichen Jahrhunderten zu immer neuen interpretatorischen Akzentuierungen führte. Mehrere Konzilien beschäftigten sich mit dieser Frage und erst das Konzil von Chalkedon (451) führte zu der verbindlichen Festlegung der Zweinaturenlehre (wahrer Gott – wahrer Mensch). Für die Künstler bestand ein zusätzliches Problem: In der heidnischen Antike wurden die Götter als überirdisch schöne, starke oder kluge Wesen dargestellt, und der griechische Philosoph Celsus hatte im 2. Jahrhundert das sogar als Argument gegen die Göttlichkeit Christi ausgespielt, indem er - unter Anspielung auf die Kennzeichnung des Messias bei Jesaja (Jes 53,2-3): *Er hatte keine schöne und edle Gestalt, und niemand von uns blickte ihn an. Er sah nicht so aus, daß er uns gefallen hätte. Er wurde verachtet und von den Menschen gemieden, ein Mann voller Schmerzen, mit der Krankheit vertraut* – behauptete, wenn ein göttlicher Geist in Jesus gewesen wäre, dann hätte sich auch sein Körper von den anderen unterscheiden müssen. Vielleicht war auch diese Bildtradition (der Topos des „schönen“ Gottes) ein inneres Hindernis für die Darstellung des „schändlichen“ Todes am Kreuz. Man hielt sich lieber an andere Bibelstellen, wo vom Messias als dem „Helden“ gesprochen wird, der „in Hoheit und Herrlichkeit gekleidet“ ist und malte entsprechende Sujets.

Die frühen Kreuzes-Darstellungen des 5. Jahrhunderts zeigen dementsprechend die Heilsbedeutung der Kreuzigung, aber keine Spur von Leiden.

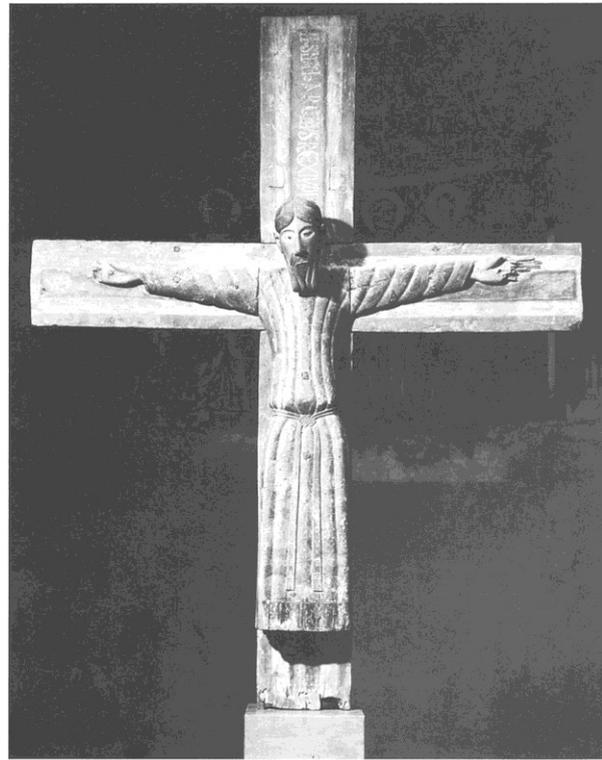
In der Ikonenmalerei der Ostkirche lebt diese Tradition weiter. Es überwiegen die symbolischen Elemente. Golgatha wird zum Berg der Verklärung, der Goldhintergrund symbolisiert die Herrlichkeit Christi am Kreuz.

Das romanische Kreuz des Abendlandes kommt dieser Tradition nahe. Die Dornenkrone fehlt oder wird sogar durch eine Kaiserkrone ersetzt. Das Leiden wird zwar nicht verborgen, aber auch nicht realistisch dargestellt. Der Akzent liegt vielmehr auf dem Aspekt der Erlösung, des Friedens und des Heils.

Die Gotik betont demgegenüber bis an die Grenze zur Brutalität den leidenden Christus. Zeichen dafür sind die Dornenkrone, die Nacktheit des Gekreuzigten und seine qualvoll verzerrte Körperhaltung. Das gotische Kreuz vermittelt nicht mehr eine Aura des Friedens und der stillen Meditation, sondern fordert mit seiner Dramatik den Betrachter heraus. Der Gekreuzigte ist weniger als Gott, sondern deutlich als geschundener Mensch dargestellt. Die nunmehr stärkere menschliche Anteilnahme kommt in der Folgezeit vor allem dadurch zum Ausdruck, daß - sozusagen stellvertretend für den Betrachter und als Identifikationspersonen - immer mehr Menschen unter dem Kreuz dargestellt werden. Neben Maria und Johannes erfüllt diese Funktion vor allem die Büsserin Maria Magdalena, die sich vor dem Kreuz niedergeworfen hat und die Füße Jesu küßt.

Der flämische Maler Memling (1435 – 1494), der schon die Renaissance berührt, stellt ein ganzes 'Passionsspiel' dar. Jesu Leiden wird in die spätmittelalterliche Stadt versetzt. Es gibt keine transzendente Symbolik mehr (Goldgrund, Himmelsblau, Kathedralen), Jesus hat auch keinen Heiligenschein mehr: Die Betonung liegt auf dem Menschlichen des Geschehens.

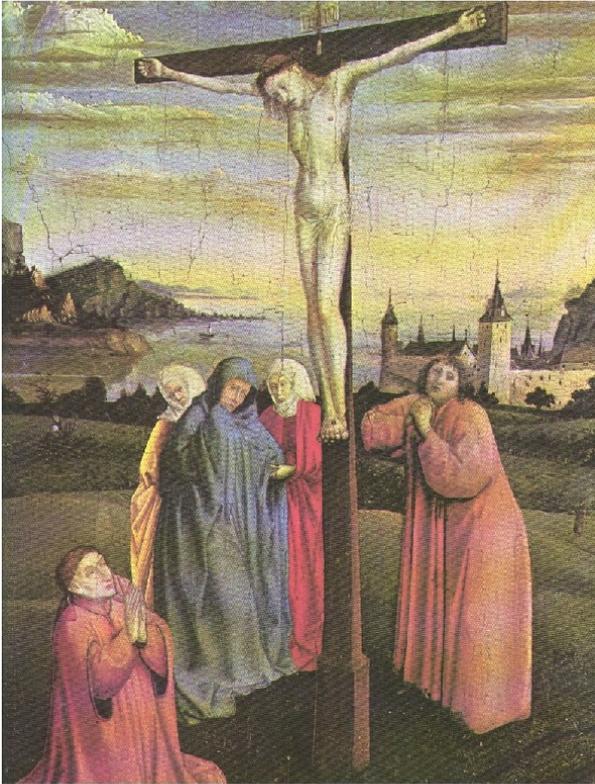
Quelle für die Bilder: Hans-Ruedi Weber: Und kreuzigten ihn, Göttingen 1982, S. 17, 19, 21



Romanisches Kreuz aus Katalanien



Gotisches Kreuz: "Der Gott ergebene Christus von Perpignan"



Konrad Witz, um 1430 (Berlin, Gemäldegalerie Dahlem)

Das Kreuzigungsbild von Konrad Witz, um 1430 gemalt (Berlin, Gemäldegalerie in Dahlem), ist eine der ersten Darstellungen, die dem neuen Denken eine überzeugende Form gibt.

Kultur- und geistesgeschichtlicher Kontext:

Dante Alighieri verfasste sein erstes Werk, *La vita nuova* (1292 – 1295), im *Dolce stil nuovo*, der der neuen Gefühlkultur entsprach. In von lyrischen Passagen durchsetzter Prosa beschrieb er in idealisiertem und idealisierendem Pathos die Liebe zu der von ihm angebeteten Beatrice, die bereits frühzeitig verstorben war. Dieses Ideal der hohen Minne bildete auch den Inhalt der Lieder der mittelalterlichen Minnesänger. Großen Einfluß hatte auch der *Cantico delle creature* bzw. *Cantico di frate Sole (Sonnengesang)* des hl. **Franz von Assisi**, der die Liebe zur gesamten Schöpfung Gottes preist. Es entstand die umbrische Laudendichtung (von *Laudes*: Lobgedicht). Im 13. Jahrhundert folgten weitere franziskanische Dichter, darunter Iacopone da Todi, der Schöpfer von Kirchenliedern wie „Maria, Du Schmerzensreiche“ und „Stabat Mater“.

Das „**Stabat mater**“ wurde einer der berühmtesten und sehr häufig vertonten Texte. In ihm dokumentiert sich die neue, subjektive Religiosität, die sich in das Heilsgeschehen „einfühlt“, mit dem Kreuzigten mitleidet, sich mit ihm identifiziert. Die Aufhebung der Distanz zeigt sich in dem Bild auch in der Einbeziehung der Landschaft und der (knieenden) Stifterfigur im Vordergrund. Es geht um die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens, das Mitleiden (compassio), deshalb wird auch die historische Distanz aufgehoben: die Landschaft ist die des Malers und die Gebäude sind die zeitgenössischen. Solche Lieder entstanden zunächst für Privatandachten und drangen erst dann in die Liturgie ein.

Stand die Mutter voller Schmerzen
weinend unterm Kreuz von Herzen
wo ihr Sohn im Sterben hing.

Durch die Seele voll Verzagen,
trauernd tief mit Seufzerklagen
ihr das Schwert des Leidens hing.

O wie trüb und traurig wehte
Tränen die gebenedeite
Mutter ihrem Sohne da.

Hilflos flehend, schmerzvergehend,
zitternd stehend, angstvoll sehend,
daß der Tod dem Einzigen nah.

Wo der Mensch, der hier nicht weint,
wenn ihm solche Qual erscheint,
darin Christi Mutter weilt?

Wer nicht fühlte Mitleidschauer,
bei der armen Mutter Trauer,
die des Sohnes Schmerzen teilt?

Sieht für seines Volks Verschulden,
Jesus bittre Marter dulden,
Geißelhieb sein Fleisch zerreißt.

Sieht den lieben Sohn erblassen,
sieht ihn sterben trostverlassen,
und aufgeben seinen Geist.

Laß mich Mutter, Quell der Liebe,
unter gleichem Geißelhiebe,
mit dir trauern wehmutsvoll.

Laß, um liebend zu erkennen
Gottessohn, mein Herz entbrennen,
wie es ihm gefallen soll.

Geistliches Drama: Der Ursprung liegt in den Sequenzen, die um 1000 verstärkt in die Liturgie eindringen. Die langen Melismen der Allelujagesänge wurden mit Texten unterlegt. Die Ostersequenz „*Victimae paschali laudes*“ enthält einen Dialog zwischen den zum Grab eilenden Jüngern und der Maria Magdalena, der Jesus erschienen war. Aus dem Singen mit verteilten Rollen entwickelte sich das Osterspiel als erste Form des geistlichen Dramas. In ähnlicher Weise entstand aus dem Singen der Passion, welche über das Leiden und Sterben Christi berichtet, das Passionsspiel. Nur vereinzelt blieb in katholischen Gegenden die Tradition erhalten. Bedeutendstes Beispiel ist das Passionsspiel in Oberammergau. Auf ein Gelübde der Gemeinde zur Pestzeit (1633) zurückgehend, kommt es noch heute alle zehn Jahre unter Beteiligung einheimischer Laienspieler zur Aufführung.

Die folgenden Beispiele, frühe Formen des geistlichen Dramas im Gottesdienst, zeigen die gregorianische Bindung der Musik, aber in dem 1. Beispiel auch realistische theatermäßige Effekte:

Mors Ihesu Christi Domini Nostri

Fragor et strepitus (A sexta autem hora)

Magna et terribilis conturbatio Naturae ob mortem Ihesu Christi

Antiphona: „Ecce quomodo moritur justus“

Planctus Mari(a)e et aliorum in die Parasceven (= Karfreitag)

Maria Magdalena

O fratres! et sorores! Ubi est spes mea?

Ubi consolatio mea? Ubi tota salus?

o magister mi?

Maria Major

O dolor! Proh dolor!

Ergo quare, fili chare,

pendes ita cum sis vita

manens ante secula?

Johannes

Rex celestis pro scelestis,

alienas solvis penas,

Agnus sine macula.

Maria Jacobi

Munda caro mundo chara

cur in crucis ares ara

pro peccatis hostia?

Manuskript Cividale CII (14. Jh.)

CD *Mysterium Passionis...* (René Clemencic), 1992

Basso continuo, auch Generalbass genannt, systematisierte Bassbegleitung in der Musik der Barockzeit (um 1600 bis ca. 1750), die auch als Generalbasszeitalter bezeichnet wird. Er bestand aus einer vom Komponisten festgelegten, ununterbrochenen Melodielinie im Bass, die in der Regel von Cello, Viola da Gamba oder Fagott gespielt wurde. Nach dieser Basslinie wurden von einem Tasteninstrument (Cembalo, Orgel) oder auch von Laute und Harfe harmonische Füllstimmen und -akkorde improvisierend ausgeführt. In den meisten Fällen wurden die entsprechenden Akkorde durch Zahlen und Symbole bezeichnet. Das Generalbassspiel entstand um 1600 in der italienischen Kirchenmusik, und das Zeichensystem war ursprünglich als einfache Schreibweise für den im Gottesdienst mitspielenden Organisten gedacht. Im Barockzeitalter wurde in fast allen Gattungen die grundlegende Funktion des Basso continuo vorausgesetzt.

Microsoft® Encarta® 98 Enzyklopädie. © 1993-1997

**J. S. Bach:
Orchestersuite Nr. 2,
BWV 1067, Badinerie
(Anfang)**

Einfache und komplexere Ausführung eines bezifferten Basses

The image shows two musical staves for the beginning of the Badinerie. The top staff is for the Flöte (Flute) and the bottom staff is for the Basso continuo (Figured Bass). The top version is labeled 'Einfache Ausführung' and the bottom version is 'Komplexere Ausführung'. The figured bass part includes figures such as 6, 4, #, b, and 4 #.

Microsoft-Illustration

Beispiel: Schütz: Bringt her dem Herren

The image shows a musical score for the basso continuo part of 'Bringt her dem Herren' by Heinrich Schütz. The score is written in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. The bass line includes figures such as 6, # 4 #, 6 4, 4 #, b b 4 #.

Regeln:

Die Ziffern bezeichnen die Intervalle, vom Baßton her gezählt. (Der Baß ist nach damaliger – neuer – Vorstellung das Fundament der Musik.)

Nicht beziffert wird die Normalkonstellation (3 – 5 = Dreiklang). Über einem Ton, der nicht beziffert ist, spielt der Continuospieler also die Töne 3 und 5 dazu (Dreiklang). Die Lage des Dreiklangs kann er selbst bestimmen.

Bei der Ziffer 6 (Sextakkord) ist die selbstverständliche 3 - jeder Klang ist aus Terzen aufgebaut - zu ergänzen. Er müßte also eigentlich Terzsextakkord heißen (analog zum Quartsextakkord).

Bei schneller Baßbewegung werden nicht alle Töne harmonisiert, sondern nur die Kerntöne (meist also die auf vollen Taktzeiten stehenden).

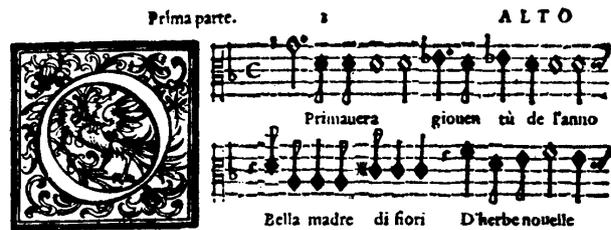
Ein Kreuz, b oder Auflösungszeichen bezieht sich, wenn es ohne weitere Ziffer dasteht, auf die Terz (vom Baß aus gezählt).



Das Titelblatt der Schützschen Kleinen Konzerte enthält das alte Paradigma mittelalterlicher Musikauffassung und steht damit in (zumindest partiellem) Widerspruch zur neuen Bild- und Affektsprache der Musik selbst:

Harmonia = Tonordnung (reine Intervalle, Ordnung der Modi), für Schütz auch schon „harmonische Zusammenklänge“

Mensura = Maß in der Musik (Gott hat die ganze Welt nach „Maß, Zahl und Gewicht“ geordnet), vgl. Pythagoras: Zahlenproportionen der Intervalle; später auch: Mensuralmusik (Notation der verschiedenen Notenwerte als Vorform der taktgebundenen Musik). In seinen frühen Werken hat Schütz sie noch benutzt (1. Madrigalbuch von 1611):



„Engelmusik“: die irdische Musik ist ein Abbild der himmlischen. Noch heute ist in vielen Kirchen die Orgelempore im Rücken der Kirchenbesucher und „in der Höhe“ ein äußeres Zeichen dafür.

Die Musik dient der Ehre und dem Lobe Gottes. Noch Bach schrieb unter viele seiner Werke „SDG“ (Soli Deo Gloria = Gott allein die Ehre):

- Dreifaltigkeit (Dreiecks aureole), Vater, Sohn (Lamm)
- Evangelisten: Löwe = Markus; Mensch = Matthäus; Stier = Lukas; Adler = Johannes
- Himmlische „Heerscharen“ mit Kronen und Harfen (vgl. König David mit der Harfe)
- Wolken als Symbol der „Entrückung“

Dieses Bildprogramm verdeutlicht die mittelalterliche Vorstellung der Musik als einer Disziplin des Quadriviums. Es gab sieben „artes liberales“ („freie“, d. h. „nicht praktische“, „nicht nützliche“ Disziplinen), die als Garanten der Bildung eines Menschen galten. Man bündelte sie in ein Grundstudium (Trivium = 3 Disziplinen) und in ein Hauptstudium (Quadrivium = 4 Disziplinen):

Trivium

- Grammatik
- Rhetorik
- Dialektik

Quadrivium

- Arithmetik
- Geometrie
- Astronomie
- Musik

Die Musik zählte also zu den höherwertigen „naturwissenschaftlichen“ Fächern – noch heute sprechen Mathematiker von trivialen (= billigen) Lösungen –. Für uns ist das überraschend, denn Musik gehört heute zum „sprachlichen“ Aufgabenfeld der Richtlinien. Und jeder verbindet heute mit Musik eher Vorstellungen wie „Gefühlssprache“ als „Sinnbild kosmischer Ordnung“. Damals glaubte man an die Korrespondenz zwischen musikalischen und kosmischen Ordnungen („Sphärenharmonie“). 1609 veröffentlichte der bedeutende Astronom Johannes Kepler seine *Harmonices Mundi* (*Weltharmonik*). Die polyphone Komplexität der Musik der alten Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts spiegelt diese „mathematische“ Seite der Musik.

Die Auffassung der Musik als einer rhetorischen Kunst („Musik als Klangrede“) begann um 1600 und wurde besonders von Schütz befördert.

In seinem Stück „Bringt her dem Herren“ (1636) zeigt sich das

- in der plastischen, dem natürlichen Sprechduktus entsprechenden Melodik
- in Verwendung rhetorischer Sprachfiguren wie Wiederholung, Steigerung (Klimax durch Höhersequenzierung)
- in der Verwendung von Topoi (lustige Tanzmelodie im ¾-Takt als Symbol für jublierendes Alleluja; choralähnliche Wendungen als Zeichen der Ehrfurcht)
- in der Bildsprache (aufsteigendes Melisma bei „betet an“ = sich ‚erheben‘ zu Gott; schnelles Melisma - Koloratur – bei „lobsinget“ = ‚freudige Bewegung‘, vor Freude, sich überschlagende Stimme)
- in der homophonen Schlichtheit des Satzes (e i n e Stimme und basso continuo)

Vor allem in dem Aufgreifen musikalischen Strukturen der weltlichen (Tanz-)Musik - Periodik, Wiederholungen, Taktrhythmik -, die aus dem „Körper“ kommen, wird die neue Haltung deutlich: Das „Mathematische“ der Musik tritt in den Hintergrund. Wie bei der Rhetorik wird der ganze Mensch mit all seinen Sinnen angesprochen. Die musikalischen Bilder (= Tonmalereien) wecken Assoziationen und lösen affektive Reaktionen aus. Das ansteigende Melisma z. B. macht das „betet an“ stärker und tiefer erlebbar als der bloß rationale Sprachbegriff.

Gleichwohl sieht Schütz keinen Gegensatz zwischen dem Titelbild und seiner neuen Musiksprache. Das Göttliche und das Menschliche sind – wie in der Person Christi - keine Gegensätze. Und so ist auch die Musik für ihn und auch noch für Bach sowohl ein quasi-mathematisches Klangspiel als auch eine menschliche Affekt- und Bildsprache. Der berühmte barocke Philosoph Leibniz (1646 – 1716) schrieb: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“ = Musik ist eine verborgene arithmetische Tätigkeit des Geistes, der nicht weiß, daß er zählt.

EVANGELIST

Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut, und sprach :

JESUS

Eli, Eli, lama asabthani?

EVANGELIST

Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

Etliche aber, die da stunden, da sie das hörten, sprachen sie:

CHORUS I

Der rufet dem Elias!

EVANGELIST

Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm, und füllte ihn mit Essig, und steckte ihn auf ein Rohr, und tränkete ihn. Die andern aber sprachen:

CHORUS II

Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

EVANGELIST

Aber Jesus schrie abermals laut, und verschied.

CHORAL

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheid nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür!
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiß mich aus den Ängsten
Kraft deiner Angst und Pein!

EVANGELISTA

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schiefen; und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt, und erschienen vielen.

Aber der Hauptmann, und die bei ihm waren und bewahreten Jesus, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschranken sie sehr und sprachen:

CHORUS I & II

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

J. S. Bach: Matthäuspassion, Nr. 73

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück, von o-ben an bis un-ten

aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Felsen zer-ris-sen, und die Grä-ber tä-ten sich auf, und

stun-den auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-fen; und gin-gen aus den Grä-bern nach sei-ner Aufer-

ste-hung, und kamen in die hei-li-ge Stadt, und er-schienen vie-len.



Vietnam, 1. 2. 1968

des Gefangenen, drückt ab. "Es ging so schnell", erinnerte sich Fotograf Adams später, "daß ich zu dem Bild nur durch eine intuitive, plötzliche Reaktion gekommen bin. Loan hatte keinerlei Anzeichen erkennen lassen, daß er den Mann erschießen würde. Ich stand nur wenige Meter davon entfernt, meine Kamera war bereit. Als Loan die Pistole erhob, setzte ich die Kamera an - ich hatte nicht mit dem gerechnet, was passieren würde. Dann drückte ich instinktiv ab."

Selten hat ein Foto solche weltpolitischen Auswirkungen gehabt wie dieser Zufallstreffer von Eddie Adams, der dafür mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet wurde. In den Nachrichtensendungen der drei großen amerikanischen Gesellschaften wurde das Bild noch am gleichen Abend gezeigt, am folgenden Tag prangte die Exekutionsszene auf den Titelseiten vieler amerikanischer Zeitungen, aber auch der internationalen Presse. Einen Tag später sendete NBC den Film eines der beiden Kamerateams, die bei der Erschießung anwesend gewesen waren.

Die amerikanische Heimatfront gerät ins Wanken

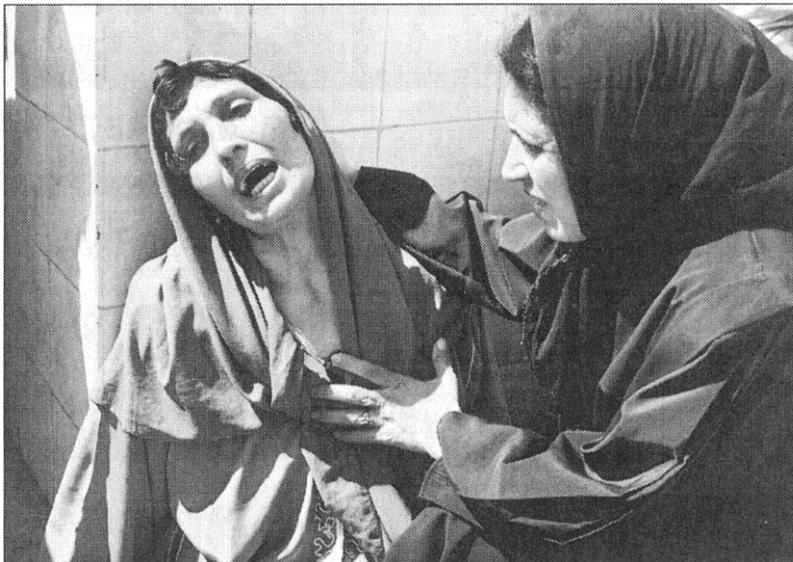
Dies waren schockierende Bilder, die das Fernsehen bisher niemals in amerikanische Wohnzimmer geliefert hatte und in ihrer Wirksamkeit kaum zu überbieten waren - für die damalige Zeit ein geradezu unerhörtes Geschehen. Der amerikanische Historiker Alan Brinkley hat vermutet, daß kein Ereignis mehr dazu beigetragen hat, die Unterstützung der amerikanischen Öffentlichkeit für den Vietnamkrieg zu untergraben, als diese Erschießung in Saigon.

Schon seit Tagen hatte die Weltöffentlichkeit gebannt die Ereignisse in Vietnam verfolgt. Sie standen in Kontrast zu der Mitte 1967 angelaufenen Propaganda der amerikanischen Regierung, die der amerikanischen Bevölkerung den Eindruck vermitteln sollte, daß der Sieg in Vietnam greifbar nahe sei. Die Tet-Offensive, benannt nach einem hohen vietnamesischen Feiertag am 30. Januar, strafte diesen Optimismus Lügen.

FAZ 18. 2. 1998, S. 9:

Es ist der 1. Februar 1968, der dritte Tag der Tet-Offensive, der bis dahin umfangreichsten militärischen Aktion des Vietcong und der regulären nordvietnamesischen Armee gegen die amerikanischen Truppen und ihre südvietnamesischen Verbündeten. Auf dem Höhepunkt der Schlacht werden zwei Kamerateams der amerikanischen Fernsehgesellschaften ABC und NBC, der Fotograf Eddie Adams von der Associated Press sowie ein Fotograf der südvietnamesischen Armee an einer Straßenecke in Saigon Zeugen eines dramatischen und in der Geschichte der Medien bisher einmaligen Vorgangs: Südvietnamesische Soldaten haben einen mutmaßlichen Offizier des Vietcong, gefangenommen, entwapfenet, gefesselt und sind im Begriff, ihn abzuführen. Da tritt Brigadegeneral Nguyen Ngoc Loan hinzu, der Chef der südvietnamesischen Polizei. Er befiehlt den Soldaten, beiseite zu treten, zieht seinen Revolver, setzt ihn an die Stirn

Trauer einer Algerierin wurde Pressefoto des Jahres



Die Verzweiflung einer Frau, die bei einem Massaker in Algerien ihre Familie verloren hat. In Algerien sind seit 1991 Zehntausende durch Anschläge islamischer Extremisten ums Leben gekommen. Das Bild des Fotografen Hocine wurde von einer internationalen Jury zum Pressefoto des vergangenen Jahres gekürt. An dem 41. World Press Photo-Wettbewerb beteiligten sich 3627 Fotografen aus 115 Ländern. Foto: ap

Kölnische Rundschau
14. 2. 98

Katharsis (Theater),

(griechisch: Reinigung, Befreiung), in der *Poetik* des Aristoteles als zentraler Begriff seiner Dramentheorie die Bezeichnung für eine innere Läuterung des Zuschauers als Wirkung der Tragödie. Nach Aristoteles soll die Katharsis durch die Erregung von „Furcht“ und „Mitleid“ (so die Übersetzung Lessings) eine von Erleichterung begleitete innere „Reinigung“ des Betrachters über die durch die Handlung erzeugten seelischen Regungen bewirken... Das Durchleben heftiger psychischer Affekte wie Trauer oder Angst (soll) zu einer Läuterung bzw. Überwindung dieser Zustände führen. In der

Psychologie wurde dieses Prinzip in Form der *Kathartischen Methode* erstmals 1895 eingesetzt, um die therapeutische Freisetzung starker Emotionen wie Spannung oder Angst zu erreichen und so letztlich die Befreiung von krankmachenden Bewußtseinszuständen zu bewirken. Bei ihrer frühen Arbeit mit Hysteriepatienten setzten Sigmund Freud und Josef Breuer Hypnose als Behandlungsmethode ein. Unter Hypnose waren einige der Patienten in der Lage, verdrängte Konflikte oder traumatische Erlebnisse noch einmal zu durchleben. Indem solche Erfahrungen (unter zum Teil dramatischen seelischen Eruptionen) an die Oberfläche gebracht wurden, waren die Patienten in der Lage, ihre Spannungen zu lösen und psychisch zu gesunden. Später erreichte er diesen Effekt ohne Hypnose, indem er bei seinen Patienten die auf der Assoziationspsychologie basierende Methode der freien Assoziation anwendete. *Microsoft® Encarta® 98 Enzyklopädie*

Zu „Stripsody von Cathy Berberian: (Monika Strahl, 1997)

Die Komposition "Stripsody" stammt von der bekannten amerikanischen Sopranistin Cathy Berberian, die sich besonders durch ihre exzellente Darbietung neuer Vokalwerke einen Namen gemacht hat. Die außerordentliche Flexibilität und Weite ihrer Stimme haben unmittelbar Kompositionen bedeutender zeitgenössischer Musiker veranlaßt, wie Berio und Cage. Die Uraufführung erfolgte 1966 auf dem Festival für zeitgenössische Musik als Auftragswerk von Radio Bremen. Die grafische Partitur stammt von dem Comic-Zeichner Roberto Zamarin.

Der Begriff "Stripsody" ist in Anlehnung an "Rhapsody" gebildet worden und augenscheinlich eine Synthese aus Comic-Strip und Rhapsody. Rhapsody heißt in diesem Sinne soviel wie "geflickter Gesang", bildet also ein aufgelockertes Potpourri von lose aneinandergereihten Bruchstücken. In Form einer Collage sind die unterschiedlichen Laute, Geräusche und Äußerungen mit der Stimme aneinandergereiht. Innerhalb der Collage werden kurze Szenen eingefügt, die in einer Lautmalerei wie im "Comic-Strip" bildhaft dargestellt werden. Die lose aneinandergereihten Geräuschwörter oder Sequenzen sind einmal sogenannte Onomatopöien aus dem Comicstrip oder Comic-Zitate, zum anderen Szenen aus dem amerikanischen Leben.

Dieses Geräuschwortmaterial ist jedoch nicht willkürlich aneinandergereiht, sondern nach dem kompositionellen Schema einer strengen Reihung aus drei Elementen aufgebaut: Eine alphabetische Folge von Onomatopöien wird in unterschiedlichen Abständen von insgesamt drei Comic-Zitaten (zwei aus Charles Schulz "Peanuts", S. 2 und S. 6, eins aus "Superman", S.15) und 6 Szenen, erkennbar an den seitlichen Taktstrichen, unterbrochen. Die erste Folge von Onomatopöien beginnt mit dem berühmten Tarzanschrei **AAAAAAA**, die letzte endet mit dem Schnarch - **ZZZZZZ** und einem aufgesetzten **BANG!** Alle Geräusche sind auf drei Notenlinien eingetragen, die eine hohe, mittlere und tiefe Stimmlage repräsentieren.

Die erste Szene (S. 3) stellt eine Geräuschsequenz von Essen, Kauen, Schlürfen und Schlucken dar. Das **SLLURP** ist in verkehrter Leserichtung mit auf den Kopf stehenden Buchstaben gezeichnet. Das bedeutet, daß Luftstrom zur Artikulation auch „verkehrt“ gehandhabt, also eingezogen werden muß.

Die zweite Sequenz (S. 5) gibt das Gezanke von Katze und Hund wieder. Die dritte (S. 8f.) ist die große Erwartungs-Szene. Sie beginnt mit dem Schlagen der Uhren, dem Seufzen, dann wird am Radioknopf gedreht: es ertönt ein Liedbruchstück aus "La Traviata", dann eins von den Beatles, dann folgt der Wetterbericht. Es klopft an die Tür, der Geliebte kommt, die Szene endet in Liebesgeflüster (S. 10). Die vierte Szene ist eine Pause. Die fünfte Szene (S. 11) ist das dynamische Gegenteil zur dritten: Auf der Farm sind viele Tierstimmen zu hören, Brahms Schlummerlied wiegt ein Kind in den Schlaf, im Fernsehen läuft ein Western, durch die Knallerei wird das Baby wach und muß wieder getröstet werden. In der 6. Szene (S. 13) kommt der große Unbekannte, eine Maschinenpistole rattert, der Leiche auf der Mittellinie entweicht der letzte Atemzug und die Männchen (vom Mars?) quieken.

Die typographische Gestaltung der Geräuschwörter in der Partitur ist durch zusätzliche kleine Zeichnungen fast eindeutig interpretierbar. Voraussetzung für das Erfassen dieser Partitur sind neben dem genauen Hinsehen Comic-Kenntnisse und zwar bezogen auf beide Zeichenrepertoires: Sprache und Schrift (bzw. Typographie). Die Zeichnungen sind witzig und ironisch gemeint, was bei der Interpretation durch die Künstlerin ebenfalls deutlich wird.

Die Komposition umfaßt konventionelles Singen und Artikulieren, Summen, Flüstern bis hin zum expressiven Schrei, sowie Geräusche mit der Stimme, die der Darstellung von Umweltgeräuschen dienen. Sie konfrontiert den Hörer mit einer Erweiterung des konventionellen Stimmgebrauches. Die verschiedenen Stimmaktionen werden, ähnlich wie in Sequenz III von Berio, bei häufig extremen Tempo und abruptem Wechsel miteinander kombiniert.

Der Text von Kutter ist sehr verschlüsselt. Schon in der äußeren Präsentation erschwert er dem Leser den Zugang, tut er doch so, als sei er kein Satz, sondern eine Ansammlung von Versatzstücken, die beliebig verschieb- und kombinierbar sind, was teilweise in der Komposition auch geschieht. Dadurch behalten die einzelnen Satzelemente, auch wenn der Zusammenhang erkannt ist, ein größeres Eigengewicht, fordern den Leser auf, bei der Sinnerschließung mehr Eigenes beizutragen, hinter den sehr einfachen, scheinbar umgangssprachlich formulierten Sprachbildern die tiefere Bedeutung selbst zu erschließen.

Alle Formulierungen sind natürlich Metaphern. Das wichtigste Wort steht - die lockere Fügung ist also auch ein Element der Täuschung - kunstvoll genau in der Mitte: truth (Wahrheit). Die in der Partitur abgedruckte Übersetzung läßt es - auch ein Zeichen des Versteckens? - unberücksichtigt. Statt "von einer Welt" hätte die Übersetzung also genauer "von einer wahren Welt" lauten müssen. Wahr, das meint hier nicht eine logisch-begriffliche Wahrheit, sondern eine erlebte im Sinne von 'wahrem' Leben. Das zeigen die anderen Begriffe:

- "Haus" suggeriert Sicherheit, Schutz, Beständigkeit,
- "singen für eine Frau" meint Liebe, innere Sicherheit, Geborgenheit.
- In dem "ohne Kummer" ist ein weiterer positiver Wunsch ausgesprochen, aber er ist schon negativ formuliert und leitet damit über zu der lapidaren, bedrohlichen Schlußwendung:
- "bevor die Nacht kommt". Das ist das letzte Wort, es läßt alles Vorherige als Illusion erscheinen. Was "Nacht" genau ist, bleibt der Phantasie des Lesers oder Hörers überlassen. Jedenfalls ist das Gegenteil des vorher Beschworenen gemeint: also Unsicherheit, Lieblosigkeit, vielleicht sogar Untergang, Tod.

Das Gedicht formuliert die Lebensangst des Menschen und seinen Traum vom Glück. Dieses Glück 'gelingt' aber nicht in der Realität, sondern nur in der Kunst, in der Musik (to sing).

Berio de-komponiert den sprachlichen Satz bis hinunter zu seinen einfachsten akustischen (phonetischen) Elementen und baut ihn dann - allerdings nur partiell - als 'Text' wieder auf bis zur Ebene der verständlichen sprachlichen Artikulation. Die Stufen sind:

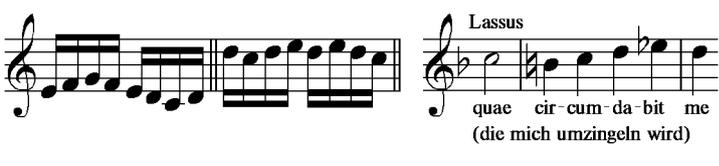
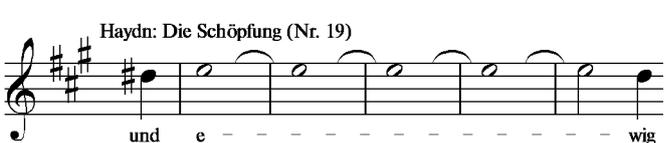
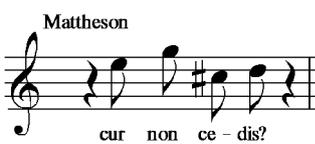
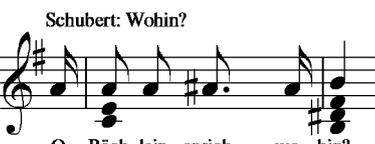
- (1) Geräusche, Konsonanzen, Vokale,
- (2) Silben,
- (3) Wörter und
- (4) Teilsätze.

Das Grundmaterial ordnet er auf einer zweiten Ebene nach

- (1) sprachlichen Elementen,
- (2) Vokalen (als Brücke zwischen 1 und 3) und
- (3) in engerem Sinne musikalischen Elementen (Tönen, Tonverbindungen, 'Melodien').

Das Stück aktiviert vor allem vorsprachliche Ausdrucksformen in einer großen Spannweite, von exzentrischen Lautäußerungen bis zu intimen Formen der Beruhigung, wie wir sie als Kinder etwa erlebt haben ("in den Schlaf summen") oder auch später erfahren haben ("Singen im finstern Wald oder im dunklen Keller"). Die Höreinstellung erfordert also eine Umstellung und Weitung der Wahrnehmungsbereitschaft.

Figurentabelle

| Figurennamen | Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen | Grundbedeutung übertragene Bedeutung |
|------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| Anabasis/Ascensus |  | "ansteigen", "aufsteigen", Auferstehung, Erhöhung ... |
| Katabasis/Descensus |  | "absteigen", sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle ... |
| Tirata |  | "Zug", "Strich", Schuß, Pfeilwurf, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen... |
| Kyklosis/Circulatio |  | "umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ... |
| Fuga (1.) |  | "Flucht", flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ... |
| Fuga (2.) | <p>Bach: Johannespassion</p>  | "Flucht" (vom Verfolger aus gesehen), Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung ('Imitation') ... |
| Extensio | <p>Haydn: Die Schöpfung (Nr. 19)</p>  | "Ausdehnung", Ewigkeit, unablässig, Ruhe ... |
| Climax/Gradatio |  | "Treppe", "Leiter", 'Steigerung' (durch sequenzierende Wiederholung) |
| Ekphonesis/ Exclamatio | <p>Bononcini (1688)</p>  <p>Bach: Matthäuspassion</p>  <p>Mozart: Zauberflöte</p>  | "Ausruf" (Moll-Sexte: negativ), (Dur-Sexte: positiv) |
| Interrogatio | <p>Mattheson</p>  <p>Schubert: Wohin?</p>  <p>Bach: Matthäuspassion</p>  | "Frage", Heben der Stimme, (meist große Sekunde und häufig phrygische Kadenz) |

| | | |
|---------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Tmesis/Suspiratio</p> | <p>Vogt</p> <p>sus - pi - ro ad te (ich 'seuf - ze' nach dir)</p> <p>Schütz</p> <p>so ist es Mühe und Arbeit ge - we - - - - - sen</p> <p>Schütz</p> <p>Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht</p> | <p>"Seufzer", "Trennung" Plage, Ermattung, Sehnsucht, Alter ...</p> |
| <p>– (Seufzermotiv)</p> | <p>Mozart: Das Veilchen</p> <p>Es sank und starb</p> | |
| <p>Dubitatio</p> | | <p>"Zwei - fei", Unsicherheit, Gespaltenheit (Ligaturen, ungewöhnliche Modulation, Imitation) ...</p> |
| <p>Passus duriusculus/ Saltus duriusculus</p> | <p>Lamentobaß ('Klage')</p> <p>Tritonus (diabolus in musica)</p> <p>Bach: Matthäuspassion</p> <p>Buß' und Reu', Buß' und Reu', Buß' und Reu'</p> <p>Bernhard</p> <p>und dein Herz falsch, falsch ge - we - sen ist</p> | <p>Stillstand, Zögern, ('stehender' Akkord, Fermaten) ...</p> <p>"etwas harter Gang" "etwas harter Sprung"</p> |
| <p>Tremolo</p> | | <p>"Zittern", Beben, Donnern, Angst ...</p> |
| <p>Kreuzsymbol</p> | <p>Bach: Matthäuspassion</p> <p>Laß ihn kreu - - - - (zigen)</p> | <p>griech. X (Chi): Anfangsbuchstabe von Christus, vgl. auch Chiasmus: a b a</p> |

Joseph Haydn: Die Schöpfung (1798), Nr. 21, Rezitativ

Rephael
 Presto
 Streich-Orchester
 Gleich öff- net sich der Er- de Schoß,
 und sie ge- hört auf Got-tes Wort Ge- schöpfe je- der Art, in vol-lem Wohl und oh- ne

Zahl.
 Vor Freuden brül- lend
 schreit den Lü- we da.

Hier schließt der ge- lem- kl- ge Ti- ger an- por.
 Presto

Die

Das sack-ge Haupt er- hebt der schmale Hirsch.
 Mit fliegen-der

Mühs springt und wehrt voll Müt und Kraft
 das ed- le Roß.

Andante
 Auf

grü- nen Mä- ten wel- det schon das Rind, in Her- den ab- ge- tallt.

Die

51
 Trif-ten dockt, als wä- ge- sä, das wol- len- rei- che, sand- te Schaf. Wie Staub ver-
 Streich-Orchester

Adagio
 In lau- gen Zä- gen
 In-er-let sich in Schwan- und Wül- bel das Heer der In- sek-ten.

50
 In lau- gen Zä- gen
 In-er-let sich in Schwan- und Wül- bel das Heer der In- sek-ten.

Hören - Sehen - Fühlen

Musik ist nicht ein Reich für sich, das fernab unserer sonstigen Erfahrungs-, Denk-, und Empfindungshorizonte liegt. Wir hören Musik

- assoziativ, d. h. wir verbinden bildliche und gedankliche Vorstellungen mit ihr,
- emotional, d. h. wir reagieren gefühlmäßig auf sie,
- motorisch-reflexiv, d. h. wir reagieren körperlich auf sie.

Immer sprechen wir analog (griech.: 'ähnlich', 'entsprechend') von der Musik, d. h.: immer beziehen wir sie auf Außermusikalisches, selbst da, wo wir scheinbar nur Sachbeschreibungen geben. Wir sprechen von 'hohen' und 'tiefen' Tönen (die es rein akustisch nicht gibt), von 'wellenförmiger' Melodiebewegung, von 'hellen' und 'dunklen' Klängen, 'vollen' Akkorden usw. Der Grund liegt darin, daß die Musik von allen Äußerungsformen des Menschen die unanschaulichste, abstrakteste, realitätsfernste ist, die Sprache aber, um einigermaßen eindeutig zu sein, auf gemeinsame und konkrete Vorstellungsinhalte sich beziehen muß. Auch bei der Kennzeichnung des Gefühlsgehalts - nach landläufiger Meinung die Domäne der Musik - können wir analog reden, ob wir die Wirkung der Musik nun 'aggressiv', 'zärtlich', 'traurig' oder sonstwie nennen. Besonders viele solcher analogen Äußerungen beziehen sich auf Visuelles, 'Anschauliches', Räumlich-Zeitliches. Das liegt einfach daran, daß unser gesamtes Vorstellungsvermögen auf der Raum- und Zeitanschauung beruht. Durch die Notation von Musik, die ja den musikalischen Ablauf in einem zweidimensionalen Zeit/Raum-Raster darstellt, wird diese Tendenz noch verstärkt, und zwar über die genannten natürlichen - aber auch kulturell bedingten - Entsprechungen hinaus. Wenn man in der Anfangsphase des Musikunterrichts z. B. mit Kindern kleine Musikdiktate macht, in denen sie einfache Melodieverläufe mit Linien nachzeichnen sollen, wird man in Einzelfällen immer wieder erleben können, daß die Tonhöhenbewegung (aufwärts, abwärts) genau umgekehrt wahrgenommen wird. Was wir über das Hören von der Umwelt wahrnehmen, ist weniger anschaulich - etwas ist laut, dumpf usw. -. Wir beziehen es direkt auf Gefühlmäßiges oder assoziieren es mit Visuell-Räumlichem.

In der Tierarie aus Haydns Schöpfung gibt es viele genaue Analogien (Entsprechungen) zwischen der Musik und einzelnen Begriffen oder Vorstellungen des Textes, z. B.:

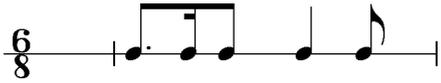
| | |
|---------------------------------------|-----------------------------------------|
| Tonleiter aufwärts: | 'kommt hervor', 'tritt auf' |
| Marschrhythmus und unisono: | 'kraftvoll', 'straff' |
| Dreiklang aufwärts, staccato-ähnlich: | 'stolz' ('zackig'), 'erhobenen' Hauptes |
| tiefer Triller, Kontrafagott: | 'Brüllen' (akustische Nachahmung) |

Neben der **Analogcodierung** verwendet Haydn als weitere Möglichkeit, der Musik Bedeutung zu geben, **Topoi** („Allgemeinplätze“). Das sind durch Tradition gefestigte Musizierweisen (z. B. Marschmusik), die in bestimmten Zusammenhängen gebraucht werden und von daher mit einem fest umrissenen Bedeutungshorizont versehen sind. Wenn ein solcher Topos intoniert, ‚zitiert‘ wird, erzeugt er – wie eine ‚Vokabel‘ - im Hörer den entsprechenden Bedeutungskontext. Zur Charakterisierung benutzt Haydn einige konventionalisierte rhythmische 'Vokabeln':

Auf akustischer Nachahmung beruhen der Trab- und Galopprhythmus.

Der Siciliano geht auf eine Musizierpraxis (sizilianische Volks- bzw. Hirtenmusik) zurück: durch die Pifferari (die auf der Hirtenflöte blasenden Hirten), die zu Weihnachten in Rom einzogen und solche Weisen spielten, wurde der Siciliano zum Synonym für 'Pastoralmusik' ('Hirtenmusik', Weihnachtsmusik). Den Sicilianorhythmus im 6/8-Takt mit einfacher, volksliedartiger Begleitung kennen wir z. B. aus dem Weihnachtslied "Stille Nacht".

Der Marschrhythmus drückt durch die Punktierung etwas Gestisch-Affektives aus: 'straff', 'zackig', 'kraftvoll'.

| | |
|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Siciliano |  |
| Trabrhythmus |  |
| Galopprhythmus |  |
| Marschrhythmus |  |

Joseph Haydn: Arie Nr. 21 aus der "Schöpfung"

Gleich öffnet sich der Erde Schoß, und sie gebiert auf Gottes Wort Geschöpfe jeder Art, in vollem Wuchs und ohne Zahl.

Vor Freude brüllend steht der Löwe da.

Hier schießt der gelenkige Tiger empor.

Das zackige Haupt erhebt der schnelle Hirsch.

Mit fliegender Mähne springt und wiehert voll Mut und Kraft das edle Roß.

Auf grünen Matten weidet schon das Rind, in Herden abgeteilt.

Die Triften deckt, als wie gesät, das wollenreiche, sanfte Schaf.

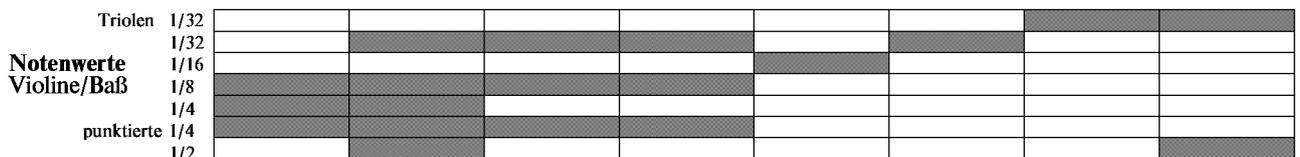
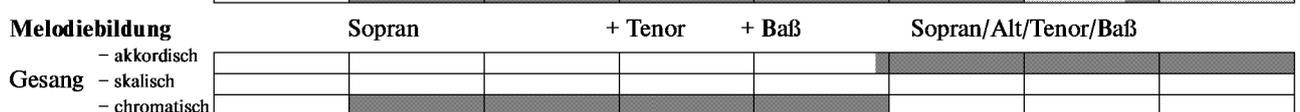
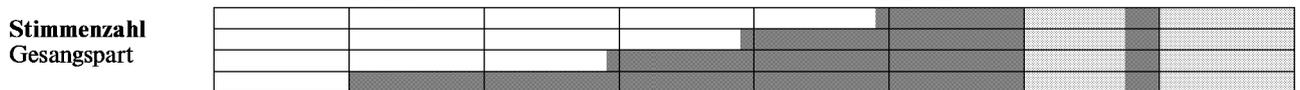
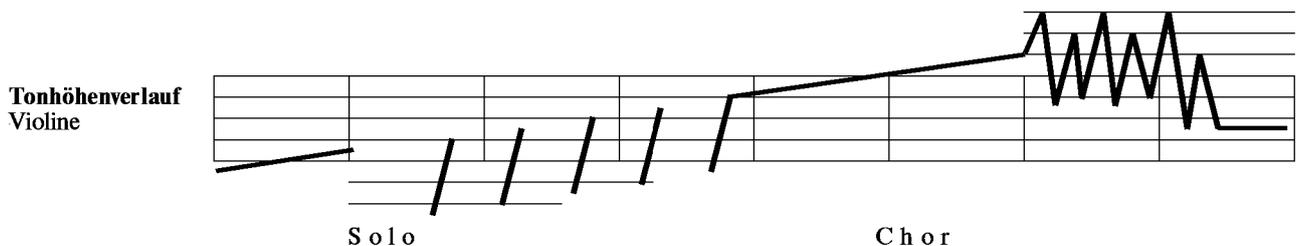
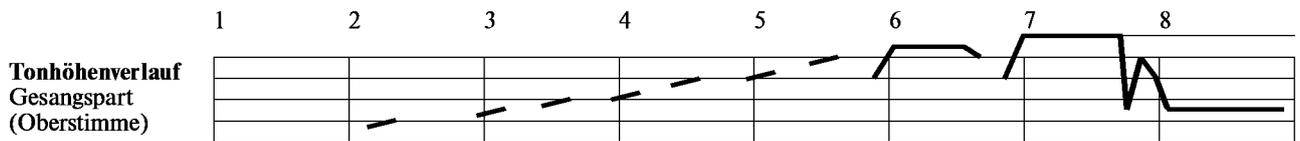
Wie Staub verbeitet sich in Schwarm und Wirbel das Heer der Insekten.

In langen Zügen kriecht am Boden das Gewürm.

Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 11) aus "Die Jahreszeiten" – Modellanalyse

reduzierte Partitur

The score shows the vocal line with lyrics: "Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt. sie naht sie kommt, sie strahlt, sie scheint. Sie scheint in herrlicher Pracht in flammen-der Ma-jes-tät!". The instrumental parts include Trompeten, Pauken, Violinen (with *p* and *cresc.* markings), and Vcl., Baß (with *f* and *ff* markings and triplet patterns).



Trompeten und Pauken

The notation shows rhythmic patterns for the trumpets and drums, consisting of eighth and sixteenth notes.

| Schlüsselwort | Konnotationen | musikalische Figuren |
|-----------------|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| "steigt herauf" | | Anabasis |
| | 'langsam', 'kontinuierlich' | chromatisch (in kleinstmöglichen Schritten) |
| | | durchgehende Achtelbewegung (Komplementärrhythmik) |
| | | legato |
| | 'wird größer' | zunehmende vertikale Dichte (immer mehr Stimmen), wachsender Ambitus ab T. 4 |
| "sie strahlt" | 'erste Strahlen' | eingestreute Staccatotöne |
| | | Tonwiederholung und Portatofigur (T. 2) als Vorstufe des Tremolo |

32tel-Figur (ab T. 2)
= "verfliegenes Gewölk",
vgl. voraufgehendes Rez. Nr. 10

'immer intensiver'

16tel-Tremolo ... 32tel-Tremolo ... 32tel-Triolen-Brechungen

'immer breiter'

Die Lichtfiguren dehnen sich nach oben und unten aus:
Alles ist von Licht durchflutet.

'immer gewaltiger'
'immer klarer'

p - cresc. - ff
Die 'trübe' Chromatik weicht zunehmend der Diatonik,
die dissonanzgeschärfte Harmonik mündet nach dem 'Durchbruch' in T. 6
in einfache Kadenzharmonik (A-D-A).

"Pracht"
"flammend"
'Masse'
'Zenit erreicht'
'stechend', 'gleißend'
'Kreisen'
'Züngeln'

Choreinsatz, schnelleres Sprechtempo
langgehaltener Spitzenton a" (extensio)
unisono
circulatio der Arpeggien = Kreis = Sonne?
circulatio der Arpeggien = Nachzeichnen der Flammen

"Majestät"
'gewaltig'
'riesig groß'

'königlich'

Klangmassierung
breiter Ambitus
große Intervallsprünge (Oktave in T. 7)
musikalisches K ö n i g s s y m b o l (nach der alten Zunftordnung):
'mit Pauken und Trompeten' (**Topos**)
- Fanfarenmelodik (Dreiklangsmelodik im Sopran)
- punktierter, marschartiger Rhythmus
- "Geschmetter" (schnelle Tonrepetitionen mit daktylischem Rhythmus
(lang, kurz, kurz). Es kündigt sich schon in den Tonrepetitionen des
Choreinsatzes in T. 6 an.)
- Signalquarte im Baß (Pauken), Paukenwirbel
- D-Dur als ‚Königstonart‘, (Tonsilben do, re, mi, fa, sol, la, ti, do) (re it. = König)

Die Rolle der Musik:

Der Text selbst hat geht schon über die Funktion bloßer Mitteilung ("Die Sonne geht auf!") hinaus und versucht, den Naturvorgang durch dichterische Mittel - Klangmalerei (sie... sie... sie...), Wiederholungen gleicher oder verwandter Begriffe, Metaphernbildung (Pracht, Majestät) - im Gemüt des Hörers tief zu verankern, seine über das Äußere hinausgehende übertragene Bedeutung nachvollziehbar zu machen. Der Chorsatz, zu dem unser Rezitativ den Vorspann bildet, bringt es auf den Punkt: "Heil, o Sonne, Heil! des Lichts und Lebens Quelle, Heil! o du des Weltalls Seel und Aug, der Gottheit schönstes Bild! dich grüßen dankbar wir."

- Die Musik verstärkt und erweitert die im Text angelegten Bewegungs-, Raum- und Helligkeitsvorstellungen, durch abbildende Figuren (Anabasis, Tremolo u.ä.)
- Die Musik verstärkt und erweitert die gefühlsmäßige Wirkung durch Affektfiguren (chromatisch aufsteigender passus duriusculus, Konsonanz-/Dissonanzfiguren, crescendo).
- Sie verstärkt die assoziativen Konnotationen (Metaphern) des Textes durch entsprechende in der musikalischen Tradition gebildete 'Vokabeln'/Symbole (z. B. 'Königsmusik').

Gegenüber einer bloßen Rezitation des Textes erhöht sich die Komplexität der Darstellung durch die Vertonung

- aufgrund der S i n n e n f ä l l i g k e i t musikalischer Zeichen (Analogcodierung) die suggestive Wirkung,
- aufgrund der Möglichkeit zu häufiger W i e d e r h o l u n g bzw. S e q u e n z i e r u n g die Intensität der Einstimmung,
- aufgrund der M o d i f i z i e r b a r k e i t musikalischer Zeichen (vgl. z. B. die verschiedenen Formen des Tremolos) der Nuancenreichtum,
- aufgrund der K o m b i n i e r b a r k e i t von Zeichen (vertikale Schichtung verschiedener Zeichen, Bildung zusammengesetzter Zeichen, z. B. die Verbindung von Anabasis - ansteigende Figur - und passus duriusculus - 'etwas harter', chromatischer Gang -).

Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 12) aus "Die Schöpfung" (1798)

Andante

V. 1 Vlc. V. 2 *pp* *cresc.* Ob. Fag. *ff*

Baß Tr. Pk.

12 *Uriel*

In vollem Glanze stei - get jetzt die Sonne strahlend auf; ein wonnevoller

f

20

Bräuti - gam, ein Rie - se stolz und froh, zu rennen seine Bahn. *Piu Adagio* Mit leisem

f *pp*

29

Gang und sanf - tem Schim - mer schleicht der Mond die stil - le Nacht hin - durch.

f

37

Den aus - ge - dehn - ten Him - mels - raum ziert oh - ne Zahl der hel - len Ster - ne Gold, und die Söhne

pp *f*

44

Got - tes ver - kün - di - gen den vier - ten Tag mit himmlischem Ge - sang, sei - ne Macht aus - ru - fend al - so:

Gliederung:

- I Sonnenaufgang, **recitativo accompagnato**
- II Mondbahn, **liedhafte Gestaltung** mit durchgehender Begleitung
- III Himmelsraum, „**recitativo secco**“-ähnlich)

Figuren im Orchester:

"steigt":

Tonleiter aufwärts d⁴ – fis⁴ (T. 1 - 10, Viol.)
 aufsteigender Dreiklang D bis fis⁴ (T. 17f., Baß)
 cresc. (pp - ff)
 zunehmende vertikale Dichte (1st., 3st., 4st...), „sich öffnender Fächer“
 legato, Überbindungen, lange Notenwerte (langsames Gleiten)

"strahlend":

hohe Streicherlage am Anfang, aber keine "Licht"figur (wie Tremoli bei der Parallelstelle aus den ahreszeiten). Allerdings könnte man die durch die Vorhalte entstehenden Sekundreibungen und die chromatischen Durchgänge als "Brechungen" des Lichts in der Dämmerung deuten. Auf dem Hintergrund solcher Trübungen wirkt dann der in der Kadenz erreichte klare D-Dur-Akkord auf dem Höhepunkt (T.10) als sieghafter Durchbruch. Überhaupt gehört zur Lichtmetaphorik der Aufklärung gerade auch der Aspekt, daß das Licht die Nacht verdrängt. Das könnte auch hier mit den "Trübungen" gemeint sein.

"voller (Glanz)":

Erweitern des Klangraums nach oben und unten (aufgehender gewaltiger Fächer)

"(Glanz") im Sinne von "Majestät":

volle, repetierte Akkorde
 punktierter Marschrhythmus + Trompeten und Pauken als "Königssymbole".

"wonnevoller Bräutigam":

absteigende, legato gespielte Streicherfigur (T. 18),
 decrescendo: liebevolle Zuwendung zur Erde, sich schließender Fächer

"Riese", "stolz":

unisono (= kraftvoll, drahtig, zackig); aufsteigende Akkordbrechung; energisches Staccato (T. 20f.); sich gewaltig öffnender Fächer

"Mond", "Nacht":

tiefe Lage; (Subdominante)
 Auf und Ab der Mondbahn nachgezeichnet (Anabasis, Katabasis)

"leise", "sanft", "still":

pp, liedhafte Melismen

"still": Pausenfigur (T. 34)

"Schimmer":

Die Vorhalte verwischen (wie schon in der Einleitung) die Konturen; extensio auf d⁴

"schleicht":

vorherrschend Sekundbewegung (T. 28 sogar chromatisch)
 Adagio

"helle Sterne":

Streichertremoli in hoher Lage (Glitzern des Lichts; große Zahl), Sextakkord: „schwebend“

"Macht": punktierte Akkordrepetitionen, Heroldszeichen (fanfarenhafte Ankündigung)

(Freude): Allegro

Singstimme:

Sie zeichnet den Sprachduktus rhythmisch meist genau nach.

Ausnahmen: T. 19 "ein" und T. 24 "zu" (Viertel statt Achtel)

Melodisch wird teilweise gegen die Sprachmelodie verstoßen, um etwas abzubilden:

- T. 16 "Steiget"

- T. 22 "Riese":

gebrochener Nonenakkord abwärts (Umkehrung der vorhergehenden Orchesterstelle): Riese

"Informationen", die die Musik vermittelt:

Musik bildet visuelle Szenerie nach (steigen, hell usw.) und macht so das im Text Angesprochene auch sinnfällig, d.h.: über analoge Darstellung sinnlich erfahrbar.

Musik verdeutlicht die zugrundeliegenden Affekte (Majestät, Ruhe, Freude) und verstärkt dadurch die konnotative Seite der Textaussagen.

Musik akzentuiert durch die Verwendung von Topoi die ‚Botschaft‘ (s. u.)

Im Unterschied zur Parallelstelle in den Jahreszeiten geht es hier weniger um Schilderung (Strahlen- und Flammenfiguren z.B. fehlen), sondern mehr um einen Appell ans Gefühl.

Zum Kontext:

Haydn behandelt die Erschaffung des Firmaments. Das vorausgehende Rezitativ (Nr. 11) hat folgenden Text:

"Und Gott sprach: Es sei'n Lichter an der Feste des Himmels, um den Tag von der Nacht zu scheiden und Licht auf der Erde zu geben, und es sei'n diese für Zeichen und für Zeiten, und für Tage und für Jahre. Er machte die Sterne gleichfalls."

Dieser Text ist als einfacher Bericht in der Form des **Recitativo secco** ('trockenes Rezitativ') vertont, bei dem die Begleitung (basso continuo) sich auf Stützzakorde beschränkt.

Darauf folgt das vorliegende Stück in Form eines **Recitativo accompagnato** ('begleitetes Rezitativ'), bei dem die Begleitung reicher ausgestattet ist und eine eigene Bedeutung hat.

Dieses mündet seinerseits in einen großen Preisgesang für Chor und Soli (Nr. 13): "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament."

Zur Interpretation:

Die Natur bekommt bei Haydn - nach der vorherrschenden (pantheistischen bzw. naturmystischen) Vorstellung der Zeit - eine göttliche Weihe, wie sie damals auch in dem berühmten Gellertschen Gedicht "Die Ehre Gottes aus der Natur" zum Ausdruck kommt, wo es in der 2. und 3. Strophe heißt:

"Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?
Wer führt die Sonn aus ihrem Zelt?
Sie kömmt und leuchtet und lacht uns von ferne
und läuft den Weg gleich als ein Held.
Vernimm's und siehe die Wunder der Werke,
Die die Natur dir aufgestellt!
Verkündigt Weisheit und Ordnung und Stärke
Dir nicht den Herrn, den Herrn der Welt?"

Die Emphase, mit der die Entstehung des Lichts gefeiert wird, erklärt sich aus dessen metaphorischer Bedeutung für die Aufklärung. Eine neue optimistische Welt- und Menschensicht wendet sich ab von den düsteren Jammertal-Vorstellungen des Barock und vertraut darauf, die Erde mit Vernunft in ein irdisches, humanes Paradies verwandeln zu können. Diese Idee ist der zentrale Inhalt von Haydns Schöpfung. Das Werk ist damit vollkommener Ausdruck des Zeitgeistes und verdankt dieser Tatsache seine ungeheure Wirkung auf die Zeitgenossen. Es wird ein Paradies ohne Sündenfall und eine Theologie ohne Kreuzestod beschworen. (Nicht umsonst wurden damals Aufführungen der Schöpfung in Kirchen verboten.) Daß Haydn selbst sein Werk als ein religiöses verstanden wissen will, belegen eigene Aussagen:

"Seit jeher wurde die Schöpfung als das erhabenste, als das am meisten Ehrfurcht einflößende Bild für den Menschen angesehen. Dieses große Werk mit einer ihm angemessenen Musik zu begleiten, konnte sicher keine andere Folge haben, als diese heiligen Empfindungen in dem Herzen des Menschen zu erhöhen, und ihn in eine höchst empfindsame Lage für die Güte und Allmacht des Schöpfers hinstimmen. - Und diese Erregung heiliger Gefühle sollte Entweihung der Kirche sein?"

Brief aus Eisenstadt vom 24. 7. 1801 an Karl Ockl in Plan. Zit. nach: Victor Ravizza: Joseph Haydn. Die Schöpfung, München 1981, S. 63.

Haydn benutzt als zentrale Figur den **stile antico**, also den alten Kirchenstil (**Topos**), der im 17. und 18. Jahrhundert neben dem modernen Stil weiterexistierte und, wie der Name sagt, vor allem in der Kirchenmusik seine Domäne hatte. Als sogenannter 'reiner Satz' spielt er bis heute bei der Ausbildung der Musiker eine Rolle. Man erkennt ihn meist äußerlich schon an den relativ langen Notenwerten, der reinen Diatonik und der kontrapunktischen Führung der Stimmen, die häufig einen *cantus firmus* ('fester Gesang'), d. h. eine 'ehrwürdige Melodie' eines alten Meisters oder gregorianischen Ursprungs umranken. Dabei wird der *cantus firmus* wie das *soggetto* einer Motette oder Fuge durchimitiert.

Georg Philipp Telemann: Der Schulmeister (Kantate)

ce - ci - de - runt, ce - ci - de - runt in pro - fun - dum

ce - ci - de - runt in pro - fun - dum

ce - ci - de - runt in pro - fun - dum

Sie fielen in die Tiefe.

In dem nebenstehenden Beispiel aus seiner komischer Kantate "Der Schulmeister" karikiert Telemann die Kontrapunktübungen, die die Kompositionsschüler damals in Anlehnung an den Palestrinastil absolvieren mußten. Zugleich spielt er in der skalisch fallenden Bewegungsfigur (Katabasis/Descensus) auf die Figurenlehre an.

An Haydns Oratorien entzündete sich eine heftige Diskussion über Nachahmungs- und Ausdruckästhetik. Schiller schrieb in einem Brief an Körner (am 5. 1. 1801): "Das ist ein Misch-Masch ohne Charakter. Haydn ist ein Komponist, dem es an Inspiration fehlt. Das Ganze ist kalt." Ärgernis waren für ihn und seine Zeitgenossen - und zwar spätestens seit Johann Jakob Engels Schrift "Ueber die musikalische Malerey", Berlin 1780 - die tonmalerischen Schilderungen. (Auch Beethoven schützt sich ja in seiner 6. Sinfonie mit dem "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" vor solchen Anwürfen.) In einer Zeit, in der man die Tonkunst als autonome, nach eigenen natürlichen Gesetzen sich entwickelnden Zusammenhang verstand, war es ein Ärgernis, wenn die Musik sich durch ein Programm oder eine Textvorlage fremdbestimmen ließ. Daß Haydn allerdings nicht nur malt, sondern die 'realistischen' Figuren als Elemente einer Empfindungssprache benutzt, wird ganz deutlich an der "Mond"-Stelle. Die Katabasis wird in T. 33 nicht (tonmalerisch folgerichtig) weitergeführt, sondern durch eine kadenzierende Baßführung abgelöst, die Ruhe und Sicherheit suggeriert. Auch die Pausenfigur bei "stille" ist nicht nur malend, sondern wird im Kontext der anderen Figuren, vor allem auch im Zusammenhang mit dem liedhaften Melisma und dem 'Kirchenstil', zu einer Wendung nach innen, zu einem Zeichen von Herzensfrieden und Naturfrömmigkeit (im Sinne eines 'andächtigen Schweigens'). Daß es überdies bei allem Am-Text-entlang-Komponieren auch einheitsstiftende Momente gibt, die dem Stück Charakter im Sinne der 'Einheit in der Mannigfaltig' geben, läßt sich ebenfalls belegen.

Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail (1782), Nr. 13: Arie des Pedrillo

(cospiel) Allegro con spirito

G. Orch. *f*

Ob. Hr. Trp.

Fk.

PEDRILLO

A

Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!

sf

p

B

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

vi

p

Ob. Hr. Str.

C

Sollt ich zit-tern, sollt ich za-gen, nicht mein Le-ben mu-tig

3

D

wa-gen, nicht mein Le-ben mu-tig wa-gen?

3

vi

E

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

sf

p

F

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

cresc.

G

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

vi

p

vi. 3

H

Sollt ich zit-tern, sollt ich za-gen, nicht mein Le-ben mu-tig

3

I

wa-gen, nicht mein Le-ben mu-tig wa-gen?

3

vi

55

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

59

wagt, nein, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge -

62

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

66

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

72

Frisch zum Kam - pfe, frisch zum Strei - te, frisch zum

78

Kam - pfe, frisch zum Strei - te, frisch zum Kam - pfe, frisch zum

83

Strei - te!

90

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

97

zagt. Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite! [103]

102

LK Musik 12/II

Klausur Nr. 1

6. 2. 1998

Thema: Analyse und Interpretation: Die Pedrilloarie aus Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“

Aufgabe: Untersuche das Stück hinsichtlich der Rolle, die die Musik bei der Darstellung des inneren Konflikts spielt.

1. Untersuche zunächst die Takte 1 – 38 auf abbildende und affektive Figuren sowie auf die Verwendung von Topoi. Welche Schlüsselbegriffe des Textes haben Mozart zu den musikalischen Figuren veranlaßt?
2. Wie spiegelt sich in der Musik der psychische Konflikt Pedrillos? Welche musikalische Figuren könnten sich auf die szenische Darstellung (Mimik/Gebärdensprache des Sängers) beziehen?
3. Fertige unter Verwendung der im Notentext eingetragenen Buchstaben eine Formschema des Stückes an. Was sagt der formale Aufbau über die innere Entwicklung Pedrillos aus?
4. Wie deutest Du den Schluß (T. 97ff.), vor allem das Nachspiel? Interessant könnte es sein, die Tonleiterfigur, die hier eine große Rolle spielt, im Stück zu verfolgen. Wo tritt sie – in anderer Form - im Stück auf und was bedeutet sie?
5. Charakterisiere zusammenfassend die Rolle der Musik? Was fügt sie dem gesprochenen Text bzw. der schauspielerischen Darstellung hinzu, was diese von sich aus so nicht leisten?

Arbeitsmaterial: - Notentext
 - Toncassette (Harmoncourtaufnahme von 1985, Wilfried Gamlich Tenor)
 - Figurentabelle

Arbeitszeit: 4 Unterrichtsstunden

Zur Situation:

Pedrillo, der Diener Belmontes, ist zusammen mit Konstanze, der Geliebten seines Herrn, und deren Zofe Blonde in der Gewalt des Bassa Selim. Belmonte hat nach langem Suchen ihren Aufenthaltsort entdeckt und sich unter falschem Namen Zugang zum Palast verschafft. Mit Pedrillo hat er alles für den Fluchtversuch um Mitternacht abgesprochen. Nun wird es ernst. Besondere Angst hat Pedrillo vor seiner ersten Aufgabe: er soll den mißtrauischen Haremswächter

Osmin auszuschalten - Darauf bezieht sich das „Frisch zum Kampfe!“ -, und zwar mit Hilfe eines Rausches. Das Problem ist nur, daß Osmin als Moslem gar keinen Wein trinken darf und außerdem ungewöhnlich schlecht auf Pedrillo zu sprechen ist, weil der hinter Blonde her ist, die Osmin als Sklavin zugesprochen worden war. Das ist die Situation kurz vor dem Eintreffen des seine Runde machenden Osmin.

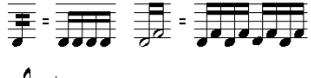
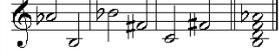
Pedrillo (allein) - gesprochen –

Ah, daß es schon vorbei wäre! daß wir schon auf offener See wären, unsre Mädels im Arm und das verwünschte Land im Rücken hätten! Doch sei's gewagt, entweder jetzt oder niemals! Wer zagt, verliert!

Nr. 13 - Arie –

**Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!
 Nur ein feiger Tropf verzagt.
 Sollt ich zittern, sollt ich zagen,
 nicht mein Leben mutig wagen?
 Nein, ach nein, es sei gewagt!
 Nur ein feiger Tropf verzagt.**

Figurentabelle

| Figurennamen | Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen | Grundbedeutung |
|----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Anabasis |  | "ansteigen", "aufsteigen" |
| Katabasis |  | "absteigen" |
| Tirata |  | "Zug", "Strich" |
| Fuga (1.) |  | "Flucht", flüchtig Bewegung |
| Extensio | Haydn: Die Schöpfung (Nr. 19)  | "Ausdehnung" |
| Interrogatio | Mattheson  | 'fragender' Sprechduktus Heben der Stimme |
| Suspiratio | Vogt  | "Seufzer" |
| Tremolo |  | "Zittern", "Beben" |
| saltus duriusculus + verm.7-Akk. |  | 'Abweichung' von der 'normalen' Ordnung |

Lösungsskizze/Bewertungsbogen LK Musik 12/II, 1. Klausur, 6. 3. 1998

| | | | |
|------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|--|
| V: | <p>forte + Fanfaren dreiklang: heldische Geste („Kampf“) unisono: kraftvoll Anabasis über 2 Oktaven (Allegro con spirito): sich aufraffen, vorwärtsstürmen Tiratafiguren: sozusagen mit ‚fuchtelndem Degen‘, mit entschlossenen Gestikulationen Fanfarentopos T. 5/6 (punkt. Rhythmus, Geschmetter/Akkordrepetition, Tr. + Paukenwirbel): ‚Macht‘, ‚Kraft‘, ‚frisch‘, ‚Kampf‘</p> | <p> - </p> | |
| A | <p>~ V (2 x T. 3-4), durch Wiederholung wirkt Vorwärtsstürmen gebremst, in der Sgst.: Anabasis bei „Kampfe“ bzw. „Streite“ umgebogen; Pause in der Sgst.: ‚Stocken‘, ‚Verstummen‘; p – f: Hemmung – Hervorbrechen Generalpause (GP) in T. 11: Innehalten, plötzliche Bedenken, Angst, ‚Das Wort bleibt im Munde stecken‘ absteigende Tonleiter im Baß (schon in T. 4): ‚Umkehrung‘ der vorwärtsstürmenden Anabasis: insgeheim möchte er ‚davonlaufen‘</p> | <p>- - - - </p> | |
| B | <p>p, tiefere Lage (am Anfang) = ‚Verzagtheit‘ (Kontrast zu V+A), ‚Feigheit‘ viele Tonwiederholungen + Staccatoakkorde: ‚verzagt‘, ‚feige‘</p> | <p> - </p> | |
| C | <p>Tremolo (Achteltrioenrepetition): ‚zittern‘, ‚zagen‘ Katabasis im Baß: dto. (sozusagen ‚den Kopf hängen lassen‘, ‚sich verkriechen‘) kurze, wiederholte Phrasen der Sgst. mit Pausen dazwischen, Sprechduktus (interrogatio): angstvoll, unruhig, hektisch Sgst. am e‘‘ ‚festhängend‘: Unentschlossenheit, Ausweglosigkeit GP s.o.</p> | <p> - -</p> | |
| D | <p>Triolentremolo (s.o.) + Tirata + Pause: ‚ängstliches Sich-umgucken‘, ‚Zusammenzucken‘ GP s.o.</p> | <p> </p> | |
| E | <p>Tremolo-Bordun im Baß: ‚krampfhaftes Sichzusammenreißen‘ Streichertremolo: ‚Zittern‘ (verkrampfte Anstrengung? geheime Angst?) anfangs Fanfaren dreiklang (‚sich aufraffen‘, s.o.), aber verkrampft (Dissonanz in T. 30), nur unter Überwindung von gegenstrebigem Kräften (chromatischer Abwärtsgang a (28) – gis (30) – g (32) – fis (34), unsicher (Wechsel extremer Auf- und Abbewegungen); dann aber ‚Durchbruch‘: Anabasis (Tonleiter) T. 35 als Umkehrung der Fluchtfigur (Tonleiter abwärts) von T. 3 u.a. extensio (‚Festhalten‘) auf dem bisher höchsten Ton (a‘‘ in T. 36-38) + Fanfaren aus T. 5-6 Durchbruch aber nur scheinbar: A-Dur = dominantischer Halbschluß, GP</p> | <p> - - </p> | |
| Rolle der Musik | <p>Die Kontraste in der Musik (V, A versus BCD) spiegeln das Hin- und Hergerissensein zwischen Mut und Feigheit. Die Generalpausen signalisieren Inkonsequenz und Ratlosigkeit (dauerndes Abbrechen, Stocken). Die Verquickung beider Pole - in V und A noch versteckt – vor allem in E verdeutlicht seine innere Zerrissenheit.</p> | <p> </p> | |
| Form | <p>(gespielter) MUT G.P. VERZAGTHEIT Einleitung (Elemente von A u. a.) A "Frisch zum Kampfe" B (T. 12-17) "feiger Tropf" C (17-24) "Sollt ich zittern?" D (25-27) 'Zusammenzucken' E (T. 28-8) "Es sei gewagt!" B C D E' A/E "Frisch zum Kampfe" B (instrumental) B (A1) "Frisch zum Kampfe" Coda</p> | <p> </p> | |

| | | | |
|-------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--|
| | <p>Das Formschema zeigt, daß das unsichere Hin- und Herschwanken sich in immer neuen Wiederholungsschleifen und immer wiederkehrenden Generalpausen fortsetzt.</p> <p>In der 3. Schleife scheint zunächst der endgültige Durchbruch zu gelingen: Auf B (T. 66ff.) folgt sofort – die ‚Zitterteile‘ BCD entfallen - eine Verbindung von A und E (T. 73ff.), die – nach extremem Hochton h‘ und ‚fürchterlich quälender‘ Dissonanzfigur (verm. Septakkord in T. 79) zum ‚echten Schluß‘ findet: - straffes, heldisches Unisono - ‚riesenhafte‘ Abwärts-Dreiklangsfanfare auf dem Tonikaakkord D - kadenzierende Fanfarenklänge -</p> <p>Aber wieder folgt nach der GP eine weitere Wiederholungsschleife mit noch extremerem Kontrast: B erscheint zunächst rein instrumental: - ‚es verschlägt ihm die Sprache‘, seine Angst scheint noch gesteigert -, dann folgt die gesungene Wiederholung. Gegenüber der ausgedehnten ‚Feigheits‘-Teil B ist der Schluß sehr kurz angebunden.</p> <p>Der Umschlag in die ‚Kampf‘-Figur (T. 97) erfolgt abrupt – die GP entfällt. Die schnell wiederholten, kurz abgerissenen Dreiklangfiguren wirken wie Karikaturen der ‚Sollt-ich-zittern‘-Melodie (T. 18-19). Es hat den Anschein, daß er mit dieser abrupten Hektik vor weiteren Bedenken (Wiederholungsschleifen) davonlaufen will. Das verdeutlicht das Nachspiel in den Tiratafiguren (Sechzehnteltonleitern abwärts), die Varianten der früherer Katabasisfiguren - Fluchtfigur in T. 3 u.a., Baßgang in C - sind</p> | | |
| <p>Rolle der Musik</p> | <p>Aufgrund der Analogcodierung und der häufigen Wiederholbarkeit von Figuren und Formteilen macht die Musik die Stimmungsschwankungen, -modifikationen und –umbrüche intensiver erlebbar.</p> <p>Die Musik macht die inneren Vorgänge sehr deutlich, indem sie Abstraktes (Mut, Feigheit) durch abbildende Figuren (Anabasis, Katabasis, Tirata) sozusagen nach außen kehrt, ‚sichtbar‘ macht. Diese bildlichen Figuren sind teilweise metaphorisch zu verstehen, teilweise aber auch Unterstreichungen der Bühnengestik des Sängers (Zusammenzucken, wild fuchtelnd, vor Angst in sich zusammensinken u.ä.)</p> <p>Durch die Modifizierbarkeit musikalischer Zeichen können Entwicklungen/Zusammenhänge besser und nuancenreicher verdeutlicht werden (vgl. unterschiedliche Katabasis- oder Anabasisfiguren)</p> <p>Durch die Möglichkeit der Kombinierbarkeit von Zeichen kann die Musik die Gefühlsverstrickungen viel differenzierter darstellen, als der Text, der mit genau definierten Begriffen immer nur Eines sagen kann. Das geschieht z. B. in der Kombination von Anabasis (Oberstimme) und Katabasis (Unterstimme).</p> <p>Die Musik fügt auch Eigenes hinzu: Das wird besonders deutlich am Schluß (s.o.), wo erst die Musik die Vertracktheit der inneren Vorgänge bloßlegt. Dem Text selbst kann man nicht entnehmen, daß die schlußendliche Entscheidung in Wirklichkeit ein Davonlaufen vor der eigenen Courage (eine Flucht nach vorne) ist.</p> | | |
| | <p>Darstellung</p> | 6 | |
| | <p>Punkte</p> | 50 | |
| | <p>Prozente</p> | 100 | |

Inszenierungen der Pedrilloarie

| Mut | G.P. | Feigheit | Michael Hampe, Schwetzingen 1991 | Harald Clemen, Drottingholm 1990 | François Abou Salem, Salzburg 1997 | Klaus Everding (Dir.: Karl Böhm) 1980: |
|----------------------------------------------|------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| V(orspiel) (Elemente von A u. a.) | | | Pedrillo stellt entschlossen die große und die kleine Weinflasche auf den Boden, breitet ein Tuch aus, nimmt die beiden Flaschen in die Hände und kniet nieder. | Pedrillo macht eine drohende Gebärde zum Bild Osmins im Hintergrund, dreht sich um und kommt nachdenklich nach vorn. | 2 Gartenstühle; Pedrillo sitzt, unentschlossen auf seinen Spaten gestützt, neben Blonde. Sie bemerkt seine Unsicherheit und gibt ihm das Schlafmittel. Er stellt das Fläschchen neben sich, nimmt dann doch die Hacke hoch | Vor dem Palast. Auf der Bühne ein Schubkarren. Pedrillo geht über die Bühne und holt hinter dem Pflanzenbeet zwei Weinflaschen hervor. |
| A "Frisch zum Kampfe" | | | Er hält die beiden Flaschen hoch und blickt entschlossen nach vorne. Auf der letzten Tirata setzt er die kleine Flasche ab und schaut sich, die Hände sinken lassend, ruckartig um. | Er gestikuliert sehr entschlossen. | und singt. Dabei steht er auf und macht ein paar Schritte, bleibt dann unschlüssig stehen und guckt nachdenklich zur Seite bzw. zu Boden. | Er hält sie vor sich hin. Er stockt kurz. |
| "feiger Tropf" | | B | Er senkt den Blick auf die Flasche, die er mit beiden Händen vor sich hält. | Mit selbstgefälliger Gestik und Mimik drückt er seine Verachtung für feiges Verhalten aus. | Er dreht sich um, geht zurück und setzt sich wieder. | Dann wie vorher. |
| | | C | Er drückt die Flasche vor seine Brust. | (ähnlich) | Er legt die Hand aufs Herz. Dann nimmt er (bei „wagen“) einen Flachmann aus der Hosentasche und trinkt. | Er guckt vorsichtig umher. Bei „wagen“ werden seine Gesten immer entschlossener. Er kommt nach vorn und setzt die Weinflaschen auf den Boden. |
| | | D | Er schaut sich ängstlich um. | Wegwerfende Handbewegung. Er geht seitwärts und holt die in ein Tuch gehüllten Flaschen. | Synchron zu den fuga-Figuren steckt er die Flasche wieder weg und hält den Spaten hoch.. | Knieend entkorkt er entschlossen die Flaschen. |
| E (T. 28-38) "Nein - es sei gewagt!" | | | Er blickt entschlossen auf die Flasche, richtet sich auf und entfernt den Korken. | Er zeigt sich äußerst entschlossen. | Er steht auf, sie guckt erwartungsvoll („Na endlich!“), beim Schlußton holt sogar mit der Hacke aus. | Zunächst kniet er noch, dann erhebt er sich, zieht das Schlafmittel aus der Tasche und hält es triumphierend hoch. Er knickt ein. |
| | | B | Erschrocken kniet er wieder nieder und hält die Flasche mit beiden Händen vor der Brust. | Er kniet nieder und nimmt die Flaschen aus dem weißen Tuch. | Gebückt streicht er mit der Hand über die Zierbäumchen, während sie sich an den Kopf faßt. | Unsicher das Schlafmittel haltend. |
| | | C | Er setzt die Flasche ab, greift in den Bausch seines Gewandes und nimmt das Schlafmittel heraus. | Er holt das Fläschchen mit dem Schlaftrunk aus seinem Mantel. | Sie schüttelt verzweifelt den Kopf, er geht in die Knie. | Er steckt den Schlaftrunk weg, rappelt sich wieder auf und ballt die Fäuste. |
| | | D | Erschreckt schaut er sich um. | Er entkorkt die Weinflasche. Er richtet sich auf. | Er läuft weg und versteckt sich in einer Vertiefung. | Er rennt zum Pflanzenbeet und „reißt einen Baum“ aus. |
| E1 | | | Er schaut auf das Fläschchen und richtet sich auf. | Er füllt den Schlaftrunk ein und dreht die Flasche im Takt der Musik. Er kniet nieder und setzt die Flasche ab. | Er taucht aus der ‚Versenkung‘ wieder auf und hebt die Hacke. Er taucht wieder unter. | Er hält den „Baum“ mit der Wurzel zu Boden, dann hebt er ihn hoch. Er senkt ihn wieder zu Boden. |
| | | B | Er senkt Kopf und Schulter. | Er steckt das Fläschchen ein. | Angstlich lugt er ein wenig aus der Vertiefung hervor. | Er legt ihn ab. |
| V/E "Frisch zum Kampfe" | | | Er greift die große Weinflasche, hebt die Hände, richtet sich auf und füllt das Schlafmittel ein. | Er steckt das Fläschchen ein. Er steht auf, zieht den Mantel aus und krempelt sich die Ärmel hoch. Nachdenklich senkt er den Kopf. | Er kommt heraus, steigt auf einen Stuhl und hebt Hacke und Weinflasche hoch. In die Pause hinein macht sie „Bum“ und er springt herunter. | Er stürzt zur Weinflasche und trinkt sich Mut an. Er zieht das Schlafmittel aus der Tasche, öffnet das Fläschchen und riecht daran. Mit dem letzten Akkord fährt er erschrocken auf und entflieht durch die Tür. |
| | | B | Im Rhythmus der Suspiratio-Figur 'schlägt' er die letzten Tropfen aus dem Fläschchen heraus und steckt es wieder ein. | Er guckt sich ängstlich um und setzt sich auf den Boden. | Er kauert sich in den Stuhl und blickt sich ängstlich um. Sie macht verzweifelte Gesten. | Zwei patrouillierende Wächter kommen vorbei. |
| | | B | Er hält, noch stehend, die Weinflasche mit beiden Händen. | Er nimmt beide Flaschen in die Hände. | Sie kommt zu ihm mit dem Schlaftrunk und der zweiten Weinflasche. | Pedrillo kommt zurück. |
| (A1) "Frisch zum Kampfe" | | | Er steckt entschlossen den Korken auf die Flasche. | Er springt auf und hebt, taktweise wechselnd, die Hände. | Sie beugt sich zu ihm und muntert ihn auf. | Er rennt zur Weinflasche, füllt des Schlafmittel ein und schüttelt die Flasche. |
| Coda ("Wegrennen") (Elemente von A u. a.) | | | Er schüttelt die Flasche über dem Kopf, damit sich Wein und Schlaftrunk mischen, kniet nieder und guckt zur Seite. | Er geht in die Knie, öffnet die kleinere Weinflasche und trinkt sich hastig Mut an. | Er schmeißt den Spaten weg (16tel), sie füllt den Schlaftrunk in seine Flasche und gibt ihm die andere. | Er springt auf, greift sich den „Baum“ und macht, ihn wie eine Lanze für sich haltend, eine Attacke auf die Palasttür. |

Queen: Bohemian Rhapsody 1975

Words and Music by FREDDIE MERCURY

Slowly

Is this the real life? Is this just fan-ta-sy? Caught in a land-slide, No es-cape from re-al-i-ty. O-pen your eyes, Look up to the skies and see, I'm just a poor boy, I need no sym-pa-thy, Be-cause I'm eas-y come, eas-y go, Lit-tle high, lit-tle low, An-y way the wind blows

4 Bb6 C7 Bb6 C7 F7 Cm7 F7

7 Bb Cm7 Bb Gm Eb7

10 Eb Cm F7

B Bb A Bb B A Bb Eb Bb (D bass)

13 does-n't real-ly mat-ter to me, to me.

Cl'dtm F Bb

17 1. Ma-ma just killed a man, Put a gun a-gainst his head, pulled my
2. Too late, my time has come, Sends shiv-ers down my spine, bod-y's

mf

20 trig-ger, now he's dead. Ma-ma, life had just be-gun, But
ach-ing all the time. Good-bye, ev-ry-bod-y, I've got to go, Got-ta

Bb Gm Bb Gm

23 now I've gone and thrown it all a-way. Ma-ma, ooh,
leave you all be-hind and face the truth. Ma-ma, ooh,

F Bb Cm7 B+ Eb (H bass) F (A bass) Fm (Ab bass) Eb

26

Did-n't mean to make you cry,
I don't want to die,
If I'm not back a - gain this time to -
I some-times wish I'd nev-er been born at

Cm Fm Bb

29

mor-row, car-ry on, car-ry on as if noth-ing real-ly mat-ters...

Instrumental Solo

Eb Bb (b bass) Cm Abm Eb Eb

32

Eb Ebm Fm7 Bb

35

all.

Instrumental Solo

Eb Bb (b bass) Cm Fm

38

Eb7 Cm (b bass)

40

Fm Db Db (b bass) Ebm

43

Allegretto tempo (♩ = ♩)

I see a lit-tle sil-hou-et-to of a man, Scar-a-

Cm D A Adim A D A Adim A

47

Chorus:
mouche, Scar-a-mouche, will you do the Fan-dan-go. Thun-der-bolt and light-nings, ver-y, ver-y fright-nings

D A D A Adim A D A Db (b bass) Ab E

Perzept zu Henry V. (10. 3. 1998)

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|--------------------------------|------------------------------|------------------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|---------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Trommelwirbel / Spannung | Angriff einer Kavallerie | Kommando | Aufruf zur Jagd, Einzug, Fluß | reiten, Feinde rücken an, es kommt zur Auseinandersetzung | Trompeten + Pauken (Topos) = Schlachtruf der Angreifer | Wichtige Leute kommen („marschieren“), über Bergkuppe | (Marsch), Verfolgungsjagd – Bedrohung wird immer deutlicher | Militärtrümmeln | Russischer / mongolischer / tartarischer Volksstamm zieht | Western / Burg? | - Angriff der Kavallerie oder US-Army marschiert, kommt auf | → Planung des Angriffs – Musik zielstrebig, berittenes Heer (möglichweise arabisch) in der Wüste |
| Gefahr droht / Warnung | Gefahr (Indianer) | Angriff / Horizont // Gefahr - Vorahnung | (unheimlich), Jagd mit Pferden | - | Angst und Furcht der Verfolger | schöner Ausblick | Rennen, Angst, Verfolgung auf Pferden | Horn: Jagd | Militärische Volksstamm zieht nomadisch weiter | Jemand schleicht sich ein | - Flugzeuge fliegen durch die Luft, Topos Trompetensignal | → Gefahr - Hinterhalt |
| Westernmusik | „böse Indianer“ | feindliche Armee ↔ gute Armee | Lauern | Aufbrechen, reiten, Kavallerie | Angst und Furcht der Verfolger | erkennt Gefahr | Angst, Verfolgung auf Pferden | Vorbereitung auf einen Kampf (die zwei Gruppen werden „vorgestellt“) | Militärische Macht / Gewalt (Trommeln / Fanfare) | Idylle / Hoffnung | Flugzeuge fliegen durch die Luft, Topos Trompetensignal | → anschließend in mehreren Truppen |
| Pferde galoppieren / hektisch | „gute Weiße“ | Reiten | Nähern | - etwas Bedrohliches ist in der Nähe | Verfolgen (?) → versteckt | rücken weiter vor | Kampf, Hektik, Verzweiflung | → Horn | Idylle / Hoffnung | Verfolgung zu Pferde | - Panzer fahren auf | → anschließend in mehreren Truppen |
| Herde / düster | reiten über Prärie / Angriff | Pferdeherde (?) | Umkreisen der Beute | - es schleicht sich an | Immer dramatischer | man berät sich | Armeeschwirraus, Suche nach dem Feind in dunklem Wald | → Horn | Teilweise ein königlicher Charakter | Verfolgung zu Pferde | - Schlachtschiffe werden gezeigt | → darauffolgende berittene Armee Angriff auf eine Stadt Nahkampf zweier Mächte |
| Staub / Sand wird aufgewirbelt | Verfolgung | Kampf Ausbruch | Brüllen der Tiere | - es schleicht sich an | Der Kampf | Gefahr naht | es stehen zwei Gruppen gegeneinander, die feindlich scheint überlegen im Kampf | „Amerikanisch“ | Bedrohung | Verfolgung zu Pferde | - Schlachtschiffe werden gezeigt | → darauffolgende berittene Armee Angriff auf eine Stadt Nahkampf zweier Mächte |
| | | | Salven | | | | Feind gesichtet, Unsicherheit, Ungewissheit | Pferde | Bedrohung | | | |
| | | | Entfernen | | | | Verfolgungsjagd, Großaufnahme des entschlossenen Helden | Pferde trappel hört auf: Kampf beginnt | | | | |

Zu Queen: Bohemian Rhapsody:

Ein Rhapsodie im klassischen Sinne ist ein mehrteiliges, in der Form freies, potpourriartiges Stück (griech.: rhapsin= nähen, flicken; ode= Gesang; franz.: Potpourri= ursprünglich ein Ragout aus verschiedenen, in einem Topf verrührten Fleischresten). In der Antike trug der Rhapsode Bruchstücke aus den Epen vor, die er improvisatorisch verband. Er begleitete sich dabei auf der Kithara. Im 19. Jahrhundert übertrug man die Form auf die Instrumentalmusik. Sehr bekannt sind z. B. Liszts "Ungarische Rhapsodien", in denen er die Idee eines "Zigeunerepos" verwirklichte.

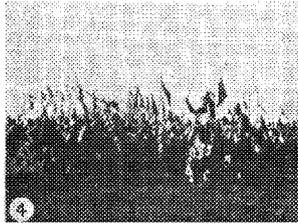
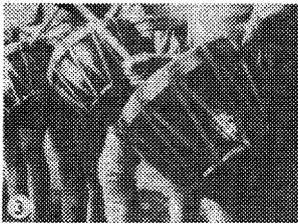
Filmmusik von William Walton aus dem Film "Henry V" (1944): Die Schlacht von Agincourt



Französische Trommler

heranrückende französische Bogenschützen

Musical score for measures 5 to 10. The score includes parts for Trommeln (Drums), Horn, and Vlc. und Ch. pizz (Violin and Cello, pizzicato). Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

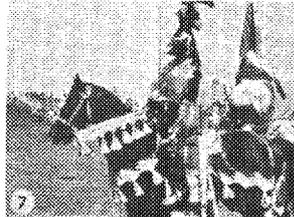


französische Trommler

französische Ritter gehen in Stellung

franz. Fahnen senken sich zum Salut

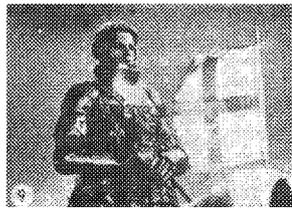
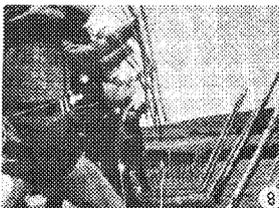
Musical score for measures 15 to 25. The score includes parts for Streicher (Strings) and Harfenglied (Harp). Measure numbers 15, 20, and 25 are indicated above the staff.



ein dunkler Weiher, Pferdehufe, Schatten von Pferden;

Beginn der Schlacht durch die französischen Krieger

Musical score for measures 30 to 35. The score includes parts for Hörner (Horns) and Streicher (Strings). Measure numbers 30 and 35 are indicated above the staff.



englische Bogenschützen

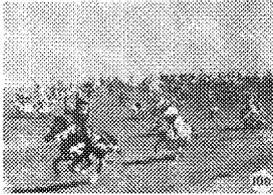
King Henry auf seinem Pferd

Angriff der Franzosen

Musical score for measures 40 to 45. The score includes parts for Hörner (Horns), Pos. (Trumpet), and Tromp. (Trumpet). Measure numbers 40 and 45 are indicated above the staff.

45 Hörner 50 Holzbl. Streicher

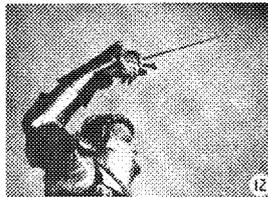
55 Becken ff Hörner 60



65 più accel. Hörner 70



11 englische Bogenschützen

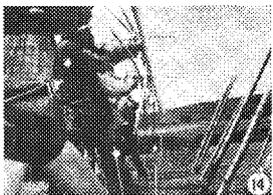


12 King Henry

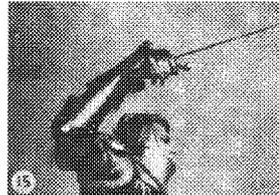


13 englische Linien (Pflöcke)

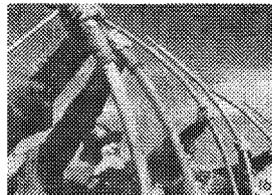
75 Hörner Holzbl. Tromp. Streicher



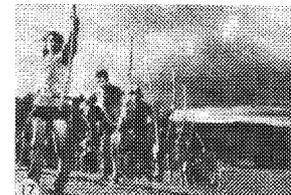
14 englische Bogenschützen



15 K. Henry gibt das Signal

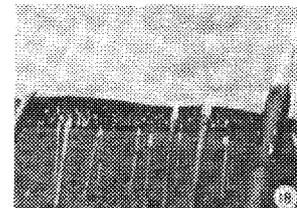


16 zum Abfeuern



17 Die Bogenschützen schauen den Pfeilen nach

80 Streicher Pfeile Tutti



18 Nach: Roger Manvell/John Huntley (rev. von Richard Arnell/Peter Day: The Technique of Filmmusik, New York 1980, S. 96-107

DR

HÖHEPUNKT

Katastrophe.

1
Becce 3, Kinothek III, 41 (11)
Andante mosso.

Tragischer Einschlag. Ge-



2
Becce 3, Kinothek III, 35 (5)
Andante largo.

Erscheinung des Todes.



3
Erdmann 1, Fant. romant. Suite I E
Largo maestoso.
Anf. Ziff. 3.

Katastrophe (anschwellend-
mit Abklang).



4
Leuschner 1, Ton und Bild Nr 10
Vivo e feroce. Largamente ma
non lento.
Evtl. Anf: Largo. ma. s. Ho. - <Vivo e
feroce S. 3>.

Katastrophe. Entfesselte
Leidenschaft.



5
Leuschner 12, Werwolf S. 9
Grandioso. L'istesso tempo.

Elementarer Ausbruch. Tra-
gische Zerrissenheit.



6
Massenet 31, Phädra Ouv S. 1
Andante molto sostenuto. Più vivo.
And. sost.
Buchst. A -> D - Buchst. E -> Z.

Tragischer Höhepunkt.



7
Massenet 40, Werther (Tavan) S. 1
Andante. Maestoso. Plus lent
Evtl. - And T. 8.20.
dasselbe 41, Prélude, Nr. 1
Moderé.
Etwas verändert. - 1 1/2 Min.

Tragischer Höhepunkt. E.



8
Mervens, Barque tragique S. 3
Même mouvement. Poco più Anim
Più vivo. Lrg. path. Lrghto.
S. 3, Z. 3 -> Ziff. 8 oder Ziff. 17

Katastrophe.



9
Puccini 3, Mädchen aus dem gold.
Westen (Tavan) S. 21
(Un poco meno). Andante mosso
Andante.
dasselbe 2, (Gauwin) S. 2
Andante mosso.

Schweres Verhängnis.



10
Rachmaninoff 4, Prélude
Lento
Vgl Nr. 286 - Bearbeitung Morena. D moll.

Nach der Katastrophe. Tra-
gischer Höhepunkt.



Hochdramatisches Agitato.

11
Becce 3, Kinothek III, 37 (7)
Agitato

Katastrophe.



12
Becce 3, Kinothek III, 38 (8)
Allagro agitato

Katastrophe.



Filmmusik. Als Filmmusik kann die Gesamtheit der einem Film in kompositorischer Absicht hinzugefügten Ton-, Klang- und Geräuschkonstellationen gelten. Filmmusik umfaßt damit auch die in dramaturgischer Funktion verwendete optisch motivierte Musik. Die seit den Kinotheken-Arrangements des Stummfilms durchgängige Verbindung von Film und Musik ist nicht schlüssig zu begründen. Die Theorien, Filmmusik sollte den Lärm der Projektoren übertönen (London), die Angst vor dem stummen Leinwandleben mindern oder das Verlangen nach Geräuschen beseitigen statt zu befriedigen (Kracauer), treffen auf den Tonfilm nicht mehr zu. Die Funktionen der Filmmusik sind im Stumm- wie im Tonfilm (der sie nur differenzierter einsetzt) die gleichen: *'underscoring'*; also Illustrierung und Ergänzung des Bildes durch Imitation oder Stilisierung von Geräuschen und Bewegungsabläufen bis zu den auf Sekundenbruchteile ausgemessenen Bewegungsparallelen (*'mickeymousing'*) des Tonfilms (oft bei M. Steiner); Ausprägen von Metaphern für filmische Tableaus; Beglaubigung von Zeit, Milieu und Schauplatz durch Genrezitate und Stilanklänge. Die Darstellung von Gefühlen intensiviert Filmmusik, indem sie deren Verlaufskurven nachzeichnet oder Formen nicht-sensorischer Wahrnehmung (Traum, Vision) paraphrasiert. Ihre *dramaturgischen Funktionen* (Akzentuierung des Handlungsgefüges und der Charakterkonstellationen, psychologischer Kommentar, Antizipation und Enthüllung) hat die Filmmusik des klassischen Hollywood-Kinos mit der Leitmotivtechnik zu leisten versucht. Daß die sinfonische, motivisch-thematische Behandlung der Leitmotive (bei Korngold, Newman, Steiner, Waxman) Kontinuität meint und damit gegen die medienspezifische Montage des Films steht, hat dazu beigetragen, daß die sinfonisch gearbeitete Filmmusik heute bereits Geschichte ist. Leitmotiv, Genre- oder Stilzitat und Anklang, ob gleichsinnig oder kontrapunktisch zum Bild, können den Komplexionsgrad filmischer Aussagen erhöhen. Filmmusik leistet mit ihnen eine *Codierung von Informationen*, die über eine Verdopplung der optischen hinausgehen und im Verein mit dem Bild ein dichtes Beziehungsnetz herstellen kann. Die Zitatcollagen in den Filmen von A. Kluge setzen damit freilich besondere Rezeptionsformen sowie ein zu Wissenserwerb und -aktualisierung bereites Publikum voraus. Andererseits zielt Filmmusik auch auf die *affektive Vereinnahmung* des Zuschauers, auf die Minderung seiner Distanz zum Geschehen. Die unspezifische Bedeutung von Musik prägt neutralen Bildern eine Bedeutung auf oder verschiebt deren Sinn (Pauli: Polarisierung), manipuliert damit gleichzeitig die Wahrnehmung des Betrachters. Vor allem die Musiken B. Herrmanns, J. Carpenters, J. Williams setzen statt auf ästhetische Konstrukte auf die Kunst der Stimulation, der physischen Überwältigung des Hörers. Zu den *syntaktischen Funktionen* (de la Motte) von Filmmusik gehört es, der Bilderfolge eine weitere Struktur aufzuprägen, die die Wahrnehmung erleichtert. Filmmusik gliedert interpunktierend größere filmische Zusammenhänge und stiftet ihrerseits Zusammenhang, indem sie Montagen unmerklich macht, Sequenzen miteinander verbindet. Von den Problemen, funktionale Bindung und ästhetischen Anspruch miteinander zu versöhnen, zeugen die Filmmusik von Copland, Dessau, Henze, Hindemith, Honegger, Prokofieff, Satie, Schostakowitsch, Thomson, Walton. In theoretischer und praktischer Arbeit haben vor allem Adorno und Eisler Modelle einer an autonomer Musik orientierten Filmmusik geliefert. Weitere Film-Komponisten: W. Alwyn, G. Auric, E. Bernstein, G. Delerue, A. Deutsch, G. Duning, W. Eisbrenner, H. Friedhofer, J. Goldsmith, F. Grothe, F. Holländer, G. Huppertz, M. Jarre, B. Kaper, M. Legrand, M. Mancini, J. Mandel, E. Meisel, E. Morricone, A. North, P. Piccioni, A. Previn, P. Raaben, D. Raksin, L. Rosenman, N. Rota, M. Rozsa, L. Schiffrin, D. Tiomkin, V. Young, W. Zeller. Hans Emons. In Lexikon der Musikpädagogik. Regensburg 1984, Bosse, S. 78f.

Friedrich Reichardt: Jägers Abendlied

Langsam und leise

Im Fel - de schleich ich still und wild, lausch mit dem Feu - er - rohr, da
 schwebt so licht dein lie - bes Bild, dein sü - ßes Bild mir vor.

Johann Wolfgang von Goethe:

Jägers Abendlied

1. Im Felde schleich' ich still und wild,
 Lausch mit dem Feuerrohr,
 Da schwebt so licht dein liebes Bild.
 Dein süßes Bild mir vor.
2. Du wandelst jetzt wohl still und mild
 Durch Feld und liebes Thal,
 Und, ach, mein schnell verrauschend Bild,
 Stellt sich dir's nicht einmal?
3. Des Menschen, der die Welt durchstreift
 Voll Unmut und Verdruß,
 Nach Osten und nach Westen schweift,
 Weil er dich lassen muß.
4. Mir ist es, denk' ich nur an dich,
 Als in den Mond zu sehn;
 Ein stiller Friede kommt auf mich,
 Weiß nicht, wie mir geschehn.

Johann Wolfgang von Goethe:

"Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Gitarre mit genauester Präzision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird."
 Annalen 1801

Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1815:

". . . wahrscheinlich wollte er (Goethe) sich überzeugen, ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst <Jägers Abendlied>, von Reichardt komponiert. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: <Das Lied singst du schlecht!> Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: <Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du so! (indem er scharf markierte): Da ramm! da ramm! da ramm! da ramm!> Dabei bezeichnete er, zugleich mit beiden Armen auf und ab fahrend, das Tempo und sang dies <Da ramm!> in einem tiefen Tone. Ich wußte nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: <So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.>"

In: Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt a/M 1985, it 800, S. 144f.

Franz Schubert: Jägers Abendlied, op. 3, Nr. 4 (Goethe)

Sehr langsam, leise. (♩ = 63)

1. Im Fel - de schleich ich still und wild, ge - spannt mein
 wan - delst jetzt wohl still und mild durch Feld und
 ist es, denk ich nur an dich, als in den

Feu - er - rohr, da schwebt so licht dein lie - bes Bild,
 lie - bes Tal, und, ach, mein schnell ver - rau - schend Bild
 Mond zu sehn, ein stil - ler Frie - de kommt auf mich,

10 dein sü - ßes Bild mir vor, dein sü - ßes Bild mir vor. 1.2. 2. Du
 stellt sich dir's nicht ein - mal, stellt sich dir's nicht ein - mal? 3. Mir
 weiß nicht, wie mir ge - schehn, weiß nicht, wie mir ge - schehn.

Musikalische Formen als Rahmen für die Textvertonung

Die Sprache ist die eine Wurzel der Musik. Die andere ist der Tanz. Vom Tanz her werden die spezifischen 'rein' musikalischen Ordnungsfaktoren bestimmt:

- der Zwang zu Wiederholung bzw. Variantenbildung (im Makro- und Mikrobereich),
- die periodische Zeitgliederung,
- die Materialreduktion (motivisch-thematische Durchbildung im zeitlichen Ablauf und in der vertikalen Dimension des musikalischen Satzes)
- die artifizielle Entfaltung der musikalischen Möglichkeiten (Variation, Imitation, Koloratur usw.).

In den großen vokalen Gattungen, z. B. in der Oper, koexistieren die sprach- und musikbestimmten Formen. In den rezitativen, also sprachbestimmten Formen steht die Musik in engem Kontakt zum Text und zur Handlung. In den Arien spricht sie sich selbständiger aus. Das kommt äußerlich schon dadurch zur Geltung, daß der Text der Arie sehr kurz ist und oft endlos wiederholt wird. Die Funktion der Musik in der Arie kann sich also nicht nur darauf beschränken, an der erfolgreichen Präsentation des Textes bzw. der Handlung mitzuwirken. Der Arientext gibt lediglich das 'Thema' vor (z. B. eine spezielle Situation oder einen Gedanken), das dann mit den Mitteln der Musik relativ selbständig entfaltet wird. Viel stärker als in den rezitativen Formen bildet sich in der Arie die musikalische Form nach genuin musikalischen Prinzipien, wie sie auch in der Instrumentalmusik gelten.

So ist die Arie meist dreiteilig gegliedert (A - B - A), und ihre Struktur ist von nur wenigen musikalischen Elementen bestimmt, die nach den Regeln der Kompositionstechnik ausgearbeitet werden. In der barocken Oper wechseln sich Rezitative und Arien ab, wobei in den Rezitativen der Handlungsfaden weitergesponnen, in den Arien besondere Situationen und Charaktere in verdichteter Form und in teilweise virtuoser Manier ausmusiziert werden. Mozarts Pedrillo-Arie ist in diesem Sinne keine ‚richtige‘ Arie, weil sie von kontrastreichen Entwicklungen geprägt ist. Man spricht in diesem Fall gelegentlich von Aktions-Arie.

Strophenlied

Wie unmöglich ein bloßes Am-Text-entlang-Komponieren ist, wird deutlich, wenn man sich das konkret an einem Beispiel vorstellt. Bei Goethes Gedicht "Jägers Abendlied" müßten gleich in der 1. Zeile Figuren und Affekte dauernd hin- und herspringen: "schleichen" - "still" - "wild" - "schwebt" - "licht" - "süß", denn für alle diese Begriffe sind adäquate musikalische Formulierungen leicht vorstellbar. In der durch die Liedform vorgezeichneten engen Raum läßt sich aber eine solche Fülle nicht unterbringen. Außerdem darf man auch den Text nicht so lesen! Die einzelnen Bilder des Textes werden vom Hörer/Leser nicht als realistische Schilderung einer äußeren Szenerie begriffen, sondern als Facetten eines Gesamtbildes, einer lyrischen Gesamtaussage (vgl. auch die obigen Texte zu Goethes Liedästhetik, in denen zwischen dem Lyrischen und dem Epischen unterschieden wird). Lyrik kommt von griech. *lyra* (=Leier), verweist also auf die Musik, eine Kunst die nicht eigentlich erzählen, dafür aber Gemütszustände bzw. Vorstellungsbilder ‚ausmalen‘ und akustische Bewegungsbilder darstellen kann. Die dichterische Form der Erzählung ist das Epos (vgl. „Ilias“ und „Odyssee“ u. a.)

Die sprachliche Gestalt von "Jägers Abendlied" hebt durch Wiederholung und Plazierung bestimmte Vorstellungen schon als zentral heraus: still, Bild (der Geliebten), dauernder Perspektivenwechsel vom Ich zum Du. Eine verschränkte Kontrastfigur (ich - du, still -wild) bestimmt den ganzen Ablauf. Diese Struktur spiegelt die Kernaussage (scopus) des Gedichtes: Überwindung der (real unaufhebbaren) Trennung von der Geliebten in der Illusion (Verzauberung). Die Spannung (ich - du, rauhe Realität - traumhafte Vision) wird gleich in der ersten Zeile in der auffälligen Formulierung "still und wild" angesprochen, und dieser Grundgedanke durchzieht dann in immer größeren Kreisen das Gedicht. Die Musik müßte also diese Sinnfigur ins Musikalische übersetzen, will sie mehr sein als eine - relativ beliebige - klangliche 'Kolorierung' des Gedichts.

Es ergibt sich dabei aber ein weiteres Problem, wenn man an ein Strophenlied denkt - und das ganze 19. Jahrhundert über galt das Strophenlied als Inbegriff des Klavierliedes! -: Wird der genannte Kontrast in der Musik sehr plastisch herausgearbeitet, dann paßt die Vertonung genau zur 1. Strophe, wo der Gegensatz in den Zeilen 1/2 und 3/4 exponiert ist, zur zweiten Strophe schon schlechter, weil hier die kontrastierenden Ebenen in umgekehrter Reihenfolge erscheinen, und zu den beiden letzten Strophen gar nicht, weil diese als Strophen im ganzen zwar kontrastieren, aber in sich keinen Kontrast enthalten. Das Problem ist letztlich nicht zu lösen. Man muß hier mit Kompromissen leben, oder, wie Schubert es in seiner Vertonung des Gedichts tut, den Text der Musik anpassen: durch Zeilenwiederholungen und Weglassen einer ganzen Strophe, die zum kompositorischen Konzept nicht paßt.

Sensus und Scopus

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Musik und Sprache besteht darin, daß die Musik mit nur wenigen Vokabeln spricht, die allerdings, da sie in allen Parametern veränderbar sowie vertikal und horizontal (sukzessiv) untereinander vielfältig kombinierbar sind, sehr nuancenreich eingesetzt werden können. Sprache spricht in langen Wortketten, deren einzelne Worte unveränderbar sind und in der Regel nicht wiederholt werden. Musik gewinnt ihre Aussagekraft durch "dasselbe-immer-anders-Sagen", Sprache dadurch, daß immer neue Begriffe (reale oder fiktive Inhalte) gereiht werden, allerdings - und hier treffen sich beide Kommunikationssysteme wieder - so, daß eine einheitliche, zusammenhängende 'Nachricht' entsteht. Wenn jemand nur additiv reihend daherredet, assoziativ von Gedanke zu Gedanke springt, denken wir: Was meint er eigentlich? Wovon redet er? In der barocken Poetik prägte man zur Unterscheidung die Begriffe scopus und sensus. Sensus ist der Einzelsinn (eines Wortes, eines Satzes, eines Abschnittes), scopus der Gesamtsinn, also das, was hinter allen Details als Kerngedanke gemeint ist.

Aus dieser Sachlage entspringt das Kernproblem bei der Verbindung von Musik und Sprache. Wenn Musik allzu vordergründig alle für sie analog abbildbaren 'Bilder' und Gefühlsinhalte eines Textes aufgreift, verstößt sie gegen ihr eigenes Prinzip. In den rezitativischen, episch-erzählenden Formen geht das bis zu einem gewissen Grade schon eher, wie das Rezitativ aus Haydns Schöpfung zeigt, in einer Arie oder in einem Lied, Formen in denen die Musik als Musik sich konstituiert, ist das ganz unmöglich. Das heißt andererseits aber nicht, daß die Musik nur einen allgemeinen Stimmungshintergrund als Folie für den Text bieten soll. Dann würde sie ja den Kerngedanken, die Sinnfigur des Textes, verfehlen. Das Grundmaterial der Musik und seine spezifische Formung müssen also einen konkreten Bezug zum Text aufweisen, wenn die Musik die Aussage des Textes ins Musikalische transformieren will.

Film- und Werbemusik

In der Film- und Werbemusik stellt sich das Problem von scopus und sensus noch entschiedener. Der Film besteht aus einer Folge statischer Bilder, die nur durch die Schnelligkeit ihrer Abfolge die Suggestion kontinuierlicher Bewegung hervorrufen. Auf der Makroebene kann der Film sein Manko aber nicht vertuschen. Da er Wirklichkeit nur ausschnittsweise wiedergeben kann - ein Film mit unveränderter Totaleinstellung ist (von Andy Warhol einmal abgesehen) nahezu undenkbar -, bedarf er zur Herstellung zusammenhängender, komplexer 'Geschichten' der Schitttechnik mit wechselnden Einstellungen. Die Einheit der Schnittsequenzen muß der Zuschauer in einem Akt der Imagination selbst herstellen. Dabei bleibt das ganze aber relativ 'kalt'. Das Auge hält mehr auf Distanz als das Ohr. Zu Stummfilmzeiten versuchte man beide Probleme durch die Unterlegung von Musik zu beheben. Die Musik legt zumindest den Schein des Zusammenhangs über die Schnittfolgen und suggeriert psychische Nähe. Auch beim Tonfilm blieb die Musik aus ähnlichen Gründen ein fast unverzichtbares Mittel der Imaginations- und Gefühlssteuerung. Beide Künste vereinigen dabei ihre extreme Ästhetik (Einheitsablauf - Montageprinzip) zu einem befriedigenden Ganzen. Die Fähigkeit der Musik zur gebündelten Übermittlung psychischer Botschaften wird auch in Serien und in der Werbung sehr intensiv genutzt. Musik fungiert hier sozusagen als akustisches Marken-, Wiedererkennung- und Identifikationsymbol. Wie bei Arien und Klavierliedern hängt auch hier die Wirkung der Musik von ihrer spezifischen Charakteristik ab. Bei einer Titelmusik muß die Musik sich - analog zum Strophenlied - auf den scopus, die charakteristische Grundaussage beschränken, bei Filmsequenzen sind deutlichere sensus-Bezüge möglich, wobei allerdings in der Regel Beschränkung nötig ist. Die Musik nimmt zusammenhangstiftende (syntaktische) Funktion wahr, indem sie, wie im Strophenlied, den richtigen 'Ton' trifft (Mood-Technik). Dabei ist immer wieder erstaunlich, wie präzise die Komponisten gelegentlich ihr Konzept reflektieren, wie genau sie die Musik strategisch auf eine klare Intention hin ausrichten und dabei auch musikalisch überzeugende Lösungen finden. Darin stehen sie in günstigen Fällen Komponisten von Klavierliedern kaum nach. An bestimmten wichtigen Stellen kommt es dann aber zu *S y n c h r o n p u n k t e n*, an denen eine spezifische Text- oder Bildaussage zeitgleich mit ihrer musikalischen 'Abbildung' zusammentrifft und dadurch besondere Aufmerksamkeit erregt. Fast immer geschieht so etwas bei dem in der Werbung häufig verwendeten Deus-ex-machina-Topos. Das ist das alte 'Gott-aus-der-Maschine-Klischee' des Theaters: wenn die Verwicklungen unentwirrbar geworden sind, tritt der Götterbote mit der erlösenden Nachricht auf. In der Werbung läuft das meisz so ab: Wenn die bedrängende Realität (vor dem Kauf des Produkts) beschworen wird, ist die Musik z. B. dissonant, mit unangenehmen Geräuschen durchsetzt usw.; sobald das Produkt in Erscheinung tritt, schlägt die Musik einen freundlichen, wellenartig fließenden, harmonischen oder triumphalen Ton an. Eine extrem sensororientierte Form der Filmmusik ist das sogenannte underscoring ('unterstreichen'), d. h. die genau parallele Illustrierung oder Unterstreichung filmischer Aktionen in der Musik. Die bekannteste Variante dieses Verfahrens ist das mickeymousing, bei dem vor allem Bewegungsabläufe sekundengenau 'verdoppelt' und akustische Pendants ergänzt werden.

Christòbal de Morales (um 1500-1553), ein Spanier, war seit 1534 Mitglied der Cappella Sistina in Rom. Andrea Adami beschreibt in seinen Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia (Rom 1711) die Motette Lamentabatur Jacob als "Wunder der Kunst ... die präziöseste Komposition, die in unseren Archiven zu finden ist". Zu Adamis Zeit noch wurde sie regelmäßig beim Offertorium der Messe am dritten Sonntag der Fastenzeit gesungen.

Christòbal de Morales: „Lamentabatur Jacob“ (1543)

Lamentabatur Jacob de duobus filiis suis. Heu me, dolens sum de Joseph perditio, et tristis nimis de Benjamin ducto pro alimoniis. Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere. Prosternens se Jacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait: Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere.

Es klagte Jakob über seine beiden Söhne. Weh mir, traurig bin ich über Josephs Verlust und tiefbetrübt über Benjamin, den man für Nahrung weggeführt hat. Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen. Unter Tränen heftig zu Boden sich werfend, betete Jakob: Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen.

Giulio Caccini (1602):

"Ich habe in der sehr kunstsinnigen camera des erlauchten Herrn Bardi, Grafen von Vernio, verkehrt, als sie in höchster Blüte stand und ihr nicht allein ein großer Teil des Adels, sondern auch die ersten Musiker, die bedeutendsten Männer, Poeten und Philosophen der Stadt angehörten. Ich kann sagen, daß ich bei ihren Gesprächen mehr gelernt habe als in dreißigjähriger Übung der kontrapunktischen Schreibweise. Diese gebildeten Edelleute und trefflichen Männer haben mich stets darin bestärkt und es mir mit Gründen belegt, daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie die Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie, dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir also, ich solle mich jener von Plato und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen aber bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und erst dann Ton, nicht umgekehrt. Mir kam daher der Gedanke, eine Art von Musik zu setzen, in der man gleichsam harmonisch zu sprechen vermag infolge der Einführung einer edlen Zurücksetzung des eigentlichen Gesanges gegenüber dem Worte... Abgesehen davon, daß es sich um dramatische Poesie handelte, in der füglich durch den Gesang die Sprache nachgeahmt werden muß - denn zweifellos spricht man nicht singend -, glaube ich, daß die alten Griechen und Römer, die nach weitverbreiteter Meinung ganze Tragödien auf der Bühne sangen, eine Ausdrucksweise gebrauchten, die der des gewöhnlichen Sprechens überlegen war, aber doch so stark von der Melodie des Gesanges abwich, daß sie die Gestalt eines Mitteldings zwischen Sprechen und Singen annahm... Daher ließ ich jede andere bisher gehörte Gesangsart beiseite und gab mich gänzlich der Aufsuchung der Nachahmung hin, welche solchen Dichtungen gebührte... Auch bemerkte ich, daß in unserer Redeweise einige Worte so betont werden, daß sich darauf Harmonie gründen läßt und daß man im Laufe der Rede durch viele andere hindurchgeht, die nicht betont werden, bis man zu einem andern kommt, das der Bewegung einer neuen Konsonanz fähig ist. Ich gab nur acht auf diese Weisen und Akzente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und Ähnlichem bedient, ließ den Baß sich ihnen gemäß bewegen, bald mehr, bald weniger, je nach den Affekten, und hielt ihn fest durch die guten und falschen Proportionen, bis die Stimme des Redenden, durch verschiedene Noten hindurchgehend, dahin kam, was im Reden gewöhnlich betont, einem neuen Zusammenklang die Bahn öffnet... So habe ich geglaubt, daß dies der Gesang sei, den allein uns unsere Musik geben kann, indem sie sich nach unserer Sprache richtet."

Vorrede zu Giulio Caccinis "Nuove musiche", Florenz 1602.

Merkmale der altklassischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts

Melodik:

Aus der Gregorianik entwickelt, deshalb

- Tendenz zu Melismatik und skalischer Bewegung (vgl. Morales: Lamentabatur),
- auftretende Sprünge werden wie ‚Löcher‘ anschließend eingeebnet (‚zugeschüttet‘). Der Fachterminus dafür heißt:

Sprungausgleichsgesetz:

Morales T. 15ff., Tenor 2



- freiströmende **Prosa-Melodik** (=nicht taktgebunden, nicht periodisch gegliedert, rhythmisch wenig profiliert, keine wörtlichen Wiederholungen, statt dessen immer wieder neue – aber ähnliche Glieder; ästhetisches Ideal: größtmögliche „*varietas*“ (=Verschiedenheit) im gleichmäßigen Fluß)
- insgesamt also weiche Konturen, Vermeidung allzu großer Gestaltprägnanz
- allerdings ‚auffallende‘ improvisatorische Verzierungen (=Ausdrucksfiguren?) bei der Aufführung (vgl. T. 21-23 Sopran)

T. 21, Sopran



Tonalität: Sie ist überwiegend noch modal. Leittöne kommen also kaum vor.

Allerdings ist es inzwischen klar, daß die Praxis im 16. Jahrhundert nicht immer mit der Theorie bzw. der notierten Form übereinstimmt. Der Übergang zur Dur-Moll-Tonalität wurde durch Hinzufügung von Akzidentien (\sharp , b) bei der Aufführung vorbereitet (T. 23 cis im Sopran).

Satztechnik:

Polyphonie: Alle Stimmen benutzen – in zeitlicher Verschiebung - das gleiche Material. Die verwendete Technik ist also die Imitation, genauer die Durchimitation:

Morales T. 1ff.

Ein **Soggetto** (ein ‚Subjekt‘, ein ‚zugrundeliegender‘ Hauptgedanke) wird nacheinander durch alle Stimmen geführt. Die spätere Fugentechnik ist hier vorgeprägt. Aber es gibt entscheidende Unterschiede:

- Das ‚Thema‘ ist noch weniger markant und noch weniger fest konturiert als bei der Fuge. Nicht nur am Ende ‚franst‘ es aus, sondern auch die Mitte und sogar der Kopf sind instabil und werden (leicht) verändert. Deshalb spricht man in der Musikwissenschaft seit neuerem im Falle der alten Musik nicht von ‚Thema‘, sondern von ‚soggetto‘.
- Das Sogetto durchzieht nicht – wie bei der Fuge - alle Durchführungen, sondern ändert sich mit jedem Abschnitt, d. h. mit jedem neuen Satzglied: bei „de duobis filiis wird ein ‚neues‘ Thema ein- und durchgeführt. Dieses ist aber entsprechend dem oben genannten Prinzip nicht

grundsätzlich neu und kontrastierend, sondern hebt sich nur leicht ab.

- Die Imitationen erfolgen vor Ablauf des Sogetto, so daß man von dauernder Engführung sprechen könnte.
- Ein Kontrapunkt im Sinne eines markanten Gegenthemas fehlt.

Gelegentlich eingestreute homophone Stellen sind ‚Figuren‘ zur Hervorhebung bestimmter Textstellen, etwa des „Et incarnatus est“ - er wurde geboren - im Credo (Glaubensbekenntnis) der Messe. (Die Figur hieß Noëma = Gedanke.)

Harmonik: Sie folgt den Prinzipien des ‚reinen Satzes‘, d.h. es werden nur reine (konsonante) Intervalle verwendet. Gegenüber der bis ins Mittelalter geltenden Pythagoräischen Klassifikation (reine Intervalle = Oktaven, Quinten, Quarten) ist allerdings eine Änderung eingetreten: die Quarte gilt in der Praxis nicht mehr als rein, dagegen ist die Terz nun als konsonantes Intervall. So kommt es, daß das Satzbild von einfachen Dreiklangfolgen bestimmt ist. Selbst normale Dominantseptakkorde kommen so gut wie nicht vor (T.8). Die einzigen Spannungsklänge, die (sogar relativ häufig) benutzt werden, sind der Quart- (sus4) bzw. der Sept- (oder auch der Non-)vorhalt, die aber regelmäßig durch Ligaturen (Überbindungen) weich eingeführt und dann in die konsonante Terz bzw. Sext oder Oktave aufgelöst werden.

Form:

Der beschriebene Formablauf heißt **Motette** (nach franz. mot = Wort), weil er bei Textvertonungen entwickelt wurde. Die sich überlappenden Themen führen zu einer weiteren ‚Weichkonturierung‘: Absätze und Akzente innerhalb der Stimmen werden von anderen überspielt. Die im Tonraum sich überkreuzenden Stimmen (vgl. T1 und T2 in T. 7ff.) tragen ebenso zu dem undurchsichtig flächenhaft-fließenden, schwebenden Gesamteindruck bei, wie die ‚Engführungen‘ in wechselnd dichtem Abstand (T. 4/5 ein Halbe zwischen Sopran und Alt).

Ausdruck:

Im Gegensatz zum weltlichen Madrigal, gibt es in den kirchlichen Motetten nur ausnahmsweise und nur in abgemildeter Form affektive und abbildende Figuren. In Morales‘ „Lamentabatur“ könnten die vielen Vorhalte und der fallende Melodieduktus als solche aufgefaßt werden. Der Ausdruck erscheint gezügelt. Es handelt sich um meditative Verarbeitung der Trauer, nicht um einen Ausbruch von Klage und Wut.

Das kirchenmusikalische Programm des Tridentiner Konzils (1562)

Helmuth Osthoff: Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts.

In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1934, S. 33):

Der Kranz von Legenden, der sich ehemals um das Konzil, seine Verhandlungen über die Kirchenmusik und den Namen eines Palestrina gebildet hatte, ist durch die neuere Forschung fast restlos zerstört worden. Wir wissen heute, daß das Konzil in seiner erdrückenden Mehrheit weder gesonnen war, die Figuralmusik aus der Kirche zu verbannen, noch die Kirchenmusik von Grund auf neu zu gestalten. Die musikalischen Fragen waren einbezogen in das Verhandlungskapitel, welches sich mit den Mißbräuchen beim Meßopfer beschäftigte, und für das Konzil ging es nur darum, die Musik mit dem Dogma und dem Wesen des Gottesdienstes in Einklang zu bringen. Das Dekret vom 17. September 1562 besagt, man solle „von den Kirchen jede Art von Musik fernhalten, welche in ihrem Charakter etwas Anstößiges oder Unreines (*lascivum aut impurum*) enthalte, möge dies Instrumental- oder Vokalmusik sein, damit das Gotteshaus wahrhaft wieder als eine Stätte des Gebetes gelten“ könne. Deutlicher als in dieser sehr allgemeinen Kompromißformel ist an anderer Stelle ausgesprochen, was bezweckt wurde. Alles, was in der Kirchenmusik an ihre weltliche Schwester erinnerte sollte verschwinden. Sie sollte sich freihalten von jeder Weichlichkeit und in ihrem Ausdruck jener „*pia gravitas*“ entsprechen, welche das Maß aller kirchlichen Handlungen zu bilden hatte. Endlich die wichtige Forderung, die Figuralmusik möge so beschaffen sein, daß der Hörer dem Text folgen könne. Eine geistliche Komposition - so heißt es an einer Stelle - dürfe ihr Ziel nicht in der Ergötzung der Ohren suchen, sondern müsse die Herzen mit Sehnsucht nach der himmlischen Seligkeit erfüllen. Diese Wirkung kann - und das ist bezeichnend für den tridentinischen Standpunkt - nur bei voller Verständlichkeit des Textes ausgelöst werden. Die Mißstände in der Kirchenmusik vor dem Tridentinum sind durch eine Fülle von Dokumenten bezeugt, und es ist sehr bedeutungsvoll, daß die schärfsten Kritiken von humanistischer Seite kommen. „Eine verkünstelte und theatralische Musik“, schreibt Erasmus von Rotterdam, „haben wir eingeführt in die Kirchen, ein Geschrei und Getümmel verschiedener Stimmen, wie es meines Erachtens wohl niemals in den Theatern der Griechen und Römer gehört worden ist. Von Hörnern, Trompeten, Pfeifen und Schalmeyen wird alles durchrauscht; mit ihnen wetteifern menschliche Stimmen. Verliebte, unzüchtige Gesänge lassen sich hören, welche sonst nur die Tänze der Buhlerinnen und Spaßmacher begleiten. In die Kirchen rennt man wie vor die Bühne des Ohrenkitzels wegen.“

Nach: **Karl Weinmann:**

Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919, S. 3f. (Funkkolleg für Musikgeschichte; S. 382f.).

Das gegenreformatorische Programm des Tridentiner Konzils (Dekrete aus den Jahren 1562 und 1563) für die Kirchenmusik umfaßt folgende Kernpunkte:

- Alles Weltliche (*profanum*), Anstößige bzw. Ausschweifende (*lascivum*) und Unreine (*impurum*) soll vermieden werden. Gemeint sind vor allem auch Elemente und Instrumente der weltlichen Musik. Das Haus Gottes soll wahrhaft ein Haus des Gebetes sein (*ut domus Dei vere domus orationis esse videatur*).
- Alles Verweichlichte (*molle*), bloß Gefühliges soll vermieden werden. Gewünscht wird die "*pia gravitas*" (frommer Ernst).
- Die Musik soll so komponiert sein, daß die Worte von allen verstanden werden können (*ut verba ab omnibus percipi possint*), damit die Herzen der Zuhörer vom Verlangen nach der himmlischen Harmonie und dem Gedanken an die Freude der Seligen ergriffen werden (*ut audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda rapiantur*). Mit dem Titel seiner Messe beruft sich Palestrina auf den Papst, der schon 1555 die Textverständlichkeit gefordert hatte.

Raffaels "Heilige Cäcilia" ist die bildnerische Umsetzung eines solchen musiktheologischen Programms. Es entstand im Zusammenhang mit den römischen Reformbestrebungen des 5. Laterankonzils (1514).

Die Patronin der Kirchenmusik lauscht verklärt der himmlischen Musik der Engel. Ihr eigenes Instrument, das Portativ, läßt sie sinken, so daß die Pfeifen zu Boden gleiten. Völlig entwertet sind die zu ihren Füßen liegenden, teilweise beschädigten weltlichen Instrumente (Gamben, Flöten, Triangel, Tambourin u. a.).

Die anderen Heiligenfiguren (von links nach rechts: Paulus, Johannes, Augustinus und Maria Magdalena) zeigen verschiedene Verhaltensweisen der Musik gegenüber: forschendes Nachdenken, liebevolle Zuwendung, grübelnde Vorsicht, selbstbezogene Gleichgültigkeit.



Raffael: Die heilige Cäcilia, 1516

Claudio Monteverdi: "Lasciate mi morire" (aus "L'Arianna", 1608)

Laßt mich sterben, laßt mich sterben! Oder was wollt ihr, das mich stärke in einem so harten Schicksal, in so großer Qual? Laßt mich sterben, laßt mich sterben!

O Wolken, o Stürme, o Winde, versenkt ihn in diesen Wellen, eilt, Meeresungeheuer und Wale, und füllt mit euren schleimigen Gliedern die tiefen Schlünde!

Partitur der »Klage der Ariadne« aus der Oper »Arianna« von Claudio Monteverdi, uraufgeführt 1608 (Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz)

Claudio Monteverdi (1567-1643) war der bedeutendste italienische Komponist zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Neben Kirchenmusik und weltlichen Madrigalen schrieb er vor allem Opern. 1607 gelang ihm als Hofkapellmeister in Mantua mit *L'Orfeo* das erste Meisterwerk der noch jungen Operngeschichte. 1608 komponierte er für die Hochzeit des Herzogs Francesco Gonzaga die Oper *L'Arianna*. Aus diesem Werk ist nur das Lamento d'Arianna erhalten, das der Komponist für sein gelungenstes Werk hielt und das damals großes Aufsehen erregte. Es wurde als die Geburt einer neuen Musik voller Leidenschaft, emotionaler Dichte und Intimität empfunden und fand viele Nachahmer, die sich an dem gleichen Text versuchten. Ariadne, die Tochter des kretischen Königs Minos, beklagt sich darüber, daß Theseus, dem sie das Leben rettete und der ihr dafür die Ehe versprach, sie verlassen hat. (Mit Hilfe des sprichwörtlich gewordenen Ariadne-Fadens hatte sie ihn den Weg aus dem kretischen Labyrinth des Minotaurus finden lassen und war anschließend mit ihm nach Naxos geflüchtet.) Das Stück schwankt zwischen tiefer Resignation und unbändiger Wut. Es wird berichtet, daß vor allem die Frauen durch das Stück zu Tränen gerührt wurden. Kein Wunder, läßt das Stück sich doch als Abwehr eines unerwünschten weiblichen Rollenmusters lesen: Ariadne, die selbstbewußte Frau, die sich nach eigenem Willen den Geliebten wählt, wird über die Katharsis von Wehklage und Schmerz geläutert, so daß am Ende der Name des geliebten Theseus ersetzt wird durch die Anrufung von Vater und Mutter - ein Indiz für die Unterwerfung unter die Ordnungsmacht der Familie. Weinen die Frauen, weil sie in Ariadnes Schicksal ihre eigene Lage als verheiratete Frauen erkennen?

Ottavio Rinuccini (1562-1621): "L'Arianna", 1608

Lamento d'Arianna
 Lasciatemi morire,
 Lasciatemi morire;
 E chi volete voi che mi conforti
 In così dura sorte,
 In così gran martire?
 Lasciatemi morire.

O Teseo, o Teseo mio,
 Sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei,
 Benché t'involi, ah! crudo! a gli occhi miei.
 Volgiti, Teseo mio,
 Volgiti, Teseo, oh Dio!
 Volgiti indietro a rimirar colei
 Che lasciato ha per te la patria e il regno,
 E in queste arene ancora,
 Cibo di fere dispietate e crude,
 Lascierà l'ossa ignude.
 O Teseo, o Teseo mio,
 Se tu sapessi, oh Dio!
 Se tu sapessi, ohimè!, come s'affanna
 La povera Arianna,
 Forse, forse pentito
 Rivolgeresti ancor la prora al lito.
 Ma con l'aure serene
 Tu te ne vai felice, et io qui piango;
 A te prepara Atene
 Liete pompe superbe, ed io rimango
 Cibo di fere in solitarie arene;
 Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
 Stringeran lieti, et io
 Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.

Dove, dove è la fede,
 Che tanto mi giuravi?
 Così ne l'alta sede
 Tu mi ripon de gli avi?
 Son queste le corone
 Onde m'adorni il crine?
 Questi gli scettri sono,
 Queste le gemme e gli ori:
 Lasciarmi in abbandono
 A fere che mi strazi e mi divori?
 Ah Teseo, ah Teseo mio,
 Lascera' tu morire,
 In van piangendo, in van gridando aita,
 La misera Arianna
 Che a te fidossi, e ti diè gloria e vita?

Ahi, che non pur rispondi!
 Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti!
 O nemi, o turbi, o venti,
 Sommergetelo voi dentr'a quell'onde!
 Correte, orche e balene,
 E de le membra immonde
 Empiete le voragini profonde,
 Che parlo, ah!, che vaneggio?
 Misera, ohimè! che chieggio?
 O Teseo, o Teseo mio,
 Non son, non son quell'io,
 Non son quell'io che i ferì detti sciolsi:
 Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
 Parlò la lingua sì, ma non già 'l core.

Misera! ancor do loco
 A la tradita speme, e non si spegne,
 Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco?
 Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne.
 O madre, o padre, o de l'antico regno
 Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna,
 O servi, o fidi amici (ahi Fato indegno!),
 Mirate ove m'ha scorto empia fortuna!
 Mirate di che duol m'han fatto erede
 L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno.
 Così va chi tropp'ama e troppo crede.

Die Klage der Ariadne
 Laßt mich sterben,
 Laßt mich sterben;
 Oder was wollt ihr, das mich stärke
 in einem so harten Schicksal,
 in so großer Qual?
 Laßt mich sterben!

O Theseus, o mein Theseus,
 Ja, mein will ich dich nennen, denn du bist doch mein,
 Auch wenn du, ach, Grausamer, mir aus den Augen schwindest.
 Wende dich um, mein Theseus,
 Wende dich um, Theseus, o Gott!
 Wende dich um, um diejenige noch einmal anzublicken,
 Die für dich Heimat und Herrschaft aufgegeben hat
 Und nun an dieser Stelle
 Als Opfer erbarmungsloser, grausamer Bestien
 ihre nackten Knochen zurücklassen wird.
 O Theseus, o mein Theseus,
 Wenn du wüßtest, o Gott,
 Wenn du wüßtest, ach, wie sich grämt
 Die arme Ariadne,
 Vielleicht würdest du voller Reue
 Das Schiff noch einmal zum Ufer wenden.
 Doch mit günstigen Winden
 Fährst du glücklich davon, und ich weine hier;
 Für Dich bereitet Athen
 Frohe, stolze Feste, und ich bleibe hier zurück,
 Als Fraß für wilde Tieren an einsamer Stätte;
 Dich werden deine beiden alten Eltern
 Froh umarmen, und ich
 Werde euch nicht mehr sehen, o Mutter, o mein Vater.

Wo, wo ist die Treue,
 Die du mir so fest geschworen hast?
 So willst du mich auf den erhabenen Thron
 Meiner Eltern erheben?
 Sind das die Kronen,
 Mit denen du mein Haar schmückst?
 Sind das die Zepter,
 Das die Juwelen und der Goldschmuck?
 Mich hier allein zurückzulassen
 Bei den wilden Tieren, die mich zerfleischen und fressen?
 Ach, Theseus, ach, mein Theseus,
 Laßt du die sterben,
 Die vergeblich weint, vergeblich um Hilfe ruft,
 Die arme Ariadne,
 Die sich dir anvertraute und dir Ruhm und Leben gab?

Ach, er antwortet nicht einmal!
 Ach, gleichgültiger als eine Natter ist er meinen Klagen gegenüber!
 O Wolken, o Stürme, o Winde,
 versenkt ihn in diesen Wellen,
 eilt, Meeresungeheuer und Wale,
 und füllt mit euren schleimigen Gliedern
 die tiefen Schlünde!
 Was rede ich? Ach, was phantasie ich?
 Ich Arme, ach, was verlange ich?
 O Theseus, o mein Theseus,
 Das bin, das bin nicht ich,
 Die diese wilden Worte sprach:
 Es sprach mein Kummer, es sprach mein Schmerz;
 Es sprach die Zunge, ja, aber nicht das Herz.

Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum
 Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt,
 auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer?
 Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen.
 O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches
 stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand,
 O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!),
 Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat!
 Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich
 Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben.
 So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.

Der Streit um musica antica und musica moderna

Vincenzo Galilei (1581):

"Bevor der antike Musiker ein beliebiges Gedicht sang, untersuchte er aufs sorgfältigste die Wesensart der sprechenden Person, das Alter, das Geschlecht ... Und diese Auffassung ... brachte der Musiker dann mit jenem Tonfall und jenen Gesten zum Ausdruck, mit jener Menge und Art des Klanges und mit jenem Rhythmus, der in jener Handlung einer solchen Person gebührte."

Dialogo della musica antica et della moderna, Florenz 1581, S. 90.
Übs. von Silke Leopold. In: Funkkolleg Musikgeschichte SBB 4, 43f., Tübingen 1987, S. 41f.

Giovanni Maria Artusi (1600):

"Wißt Ihr nicht, daß alle Wissenschaften und alle Künste von Gelehrten geregelt wurden, und daß uns zu jeder von ihnen die wichtigsten Elemente übergeben wurden - die Regeln und die Vorschriften, auf die sie sich gründen, auf daß der eine, wenn er nicht von den Normen und von den guten Regeln abweicht, verstehen kann, was der andere sagt oder tut? Und ebenso wie es, um die Konfusion in den Wissenschaften und den Künsten zu vermeiden, nicht jedem einfachen Schulmeister erlaubt ist, die Regeln Guarinos [eines Rhetorikers] abzuändern, und nicht jedem Dichter, in einem Vers eine lange Silbe an die Stelle einer kurzen zu setzen, und nicht jedem Arithmetiker, jene Verfahren und Demonstrationen zu verderben, die dieser Wissenschaft eigen sind, so ist es auch nicht jedem Dudelheini erlaubt zu verderben, zu verhunzen und mit neuen Normen, die vom Marktplatz stammen, eine neue Kompositionsweise einführen zu wollen."

L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica I, Venedig 1600, S. 43. Übs. von Silke Leopold, s.o., S. 44

"Die neuen Regeln sind dem Ohr wenig gefällig, und es kann nicht anders sein. Denn während sie die guten Vorschriften überschreiten, die sich teils auf die Erfahrung als Mutter aller Lehre gründen, teils der Natur abgelauscht und teils durch den Verstand bewiesen sind, müssen wir dafür halten, daß sie mißgestaltet und unnatürlich, dem Wesen der Harmonie zuwider sind und dem Zweck des Tonkünstlers fernstehen, der die Ergötzung ist. Auf die Art, wie Dissonanzen von den Alten durch Konsonanzen vorbereitet und abgeleitet und unmittelbar wieder in sie aufgelöst wurden, verschwand deren Herbigkeit. Ja, so konnten sie mit ihnen dem Ohr gerade wohl tun. Offen, ohne Vorbereitung auftretend, können sie dagegen keine gute Wirkung erzeugen. Wie die Dissonanzen zu gebrauchen seien, haben Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Palestrina, Claudio Merulo, Gabrieli und Orlando Lasso gelehrt. Doch was kümmern sich darum jene Neuerer? Ihnen scheint es genug, wenn sie das Ohr befriedigen. Tag und Nacht mühen sie sich auf Instrumenten ab, um darauf den Effekt ihrer dissonanzgespickten Sätze zu erproben - die Toren! Sie merken nicht, daß die Instrumente sie betrügen..."

Zit. nach: Hans Joachim Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 58

Claudio Monteverdi (1605):

"Fleißige Leser! Wundert Euch nicht, daß ich diese Madrigale dem Druck übergebe, ohne vorher auf die Angriffe zu antworten, welche Artusi gegen einige kleine Sätzchen derselben erhoben hat. Im Dienste seiner Hoheit (des Herzogs von Mantua) stehend, verfüge ich nicht über die Zeit, die für eine ausführliche Widerlegung nötig ist. Gleichwohl habe ich begonnen, eine Antwort zu schreiben, um der Welt kundzutun, daß ich nicht planlos komponiere. Sobald ich sie überarbeitet habe, wird sie erscheinen; sie wird den Titel tragen >Seconda Pratica, ovvero, Perfettioni della Moderna Musica<. Einige, die da meinen, es gäbe keine anderen als die von Zarlino aufgestellten Kunstgesetze, werden sich wundern; sie mögen versichert sein, daß - was die Konsonanzen und Dissonanzen angeht - noch eine andere, von der üblichen Anschauung abweichende Ansicht berechtigt ist, welche unter vollständiger Befriedigung des Sinnes und des Verstandes die moderne Kompositionsweise rechtfertigt. Und dieses habe ich Euch nur sagen wollen, damit der Ausdruck >Seconda Pratica< von keinem andern in Anspruch genommen werde, denn inzwischen könnten die

Verständigen bei der Betrachtung der Harmonie [im Sinne der *seconda pratica*] andere Dinge wahrnehmen und einsehen, daß der moderne Komponist auf den Grundlagen der Wahrheit arbeitet. Lebt wohl."

Vorwort zum 5. Madrigalbuch. Zit. nach: Lenz Meierott/Hans-Bernd Schmitz: Materialien zur Musikgeschichte, Bd. 1 München 1980, S. 36

Giulio Cesare:

"Vor einigen Monaten wurde ein Brief meines Bruders Claudio Monteverdi gedruckt und veröffentlicht... Eine gewisse Person, unter dem fiktiven Namen Antonio Braccini da Todi, hat sich angestrengt, der Welt ein Hirngespinnst und Eitelkeit vorzugaukeln. Aus diesem Grunde, von der Liebe zu meinem Bruder und mehr noch von der Wahrheit, die in besagtem Briefe enthalten ist, angetrieben, ... habe ich nun beschlossen, den Vorwürfen, die gegen ihn erhoben werden, zu antworten; indem ich ausführlich nach und nach erkläre, was mein Bruder in besagtem Brief in kurzen Worten gesagt hat, mit dem Ziele, daß dieser [Artusi] und wer immer ihm folgen mag die Wahrheit erkennt, die [in jenem Brief] enthalten ist, und die sehr verschieden ist von dem, was dieser [Artusi] in seiner Schrift verkündet..."

Der Gegner will die moderne Musik angreifen und die alte verteidigen; diese sind in der Tat voneinander verschieden - und zwar in der besonderen Art, Konsonanzen und Dissonanzen zu gebrauchen, wie mein Bruder zeigen wird - dieser Unterschied ist aber dem nämlichen Gegner nicht bekannt. Jeder soll nun verstehen, was es mit der einen und mit der anderen [Art] auf sich hat, damit die Wahrheit klarer wird. Mein Bruder verehrt und lobt beide Arten von Musik; der alten hat er den Namen >prima pratica< gegeben, weil sie zuerst im praktischen Gebrauch war, und die moderne Musik hat er >seconda pratica< genannt, weil sie die zweite im praktischen Gebrauch war. Unter >prima pratica< versteht er diejenige, die sich der Vervollkommnung der Harmonie zuwendet, das heißt diejenige, die die Harmonie nicht als die beherrschte, sondern als die herrschende, nicht als die Dienerin, sondern als die Herrin des Wortes ansieht; und diese Praxis wurde von denjenigen Männern begründet, die einer einzigen Stimme mehr als eine weitere Stimme hinzufügten, sie wurde dann weiter verfolgt und erweitert von Occheghem, Josquin de pres, Pietro della Rue, Iouan Motton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert und anderen dieser Zeit, sie wurde schließlich vervollkommen durch Messer Adriano in der tatsächlichen praktischen Komposition und durch den hervorragenden Zarlino durch sein so verständiges Lehrwerk.

Die >seconda pratica<, deren erster Erneuerer der göttliche Cipriano Rore war, wie mein Bruder zeigen wird, gefolgt und erweitert nicht nur von den genannten Herren, sondern von Ingegneri, Marenzo, Giaches Wert, Luzzasco, genauso von Giacompo Peri, Giulio Caccini und schließlich von erlauchten Geistern, die die wahrhafte Kunst verstehen. Er [Monteverdi] versteht [unter dieser *seconda pratica*], daß sie sich der Vervollkommnung der Melodie zuwendet, das heißt, daß sie die Harmonie als die beherrschte, nicht als die herrschende betrachtet und die Worte so gestaltet, daß sie die Herrin der Harmonie werden; aus diesen Gründen hat er sie die >zweite< und nicht die >neue< genannt; und er hat sie >Praxis< und nicht >Theorie< genannt, weil er sie darin begründet sieht, wie Konsonanzen und Dissonanzen in der tatsächlichen kompositorischen Praxis verwendet werden. . ." Erläuterung des Briefes von Claudio Monteverdi im 5. Madrigalbuch durch dessen Bruder. Ebda. S. 38

Pietro della Valle (1640):

"Die Komponisten des vergangenen Zeitalters haben die Kunst des Komponierens bestens verstanden, aber nur wenige waren in der Lage, sie mit Verstand anzuwenden; ihre Kompositionen sind voller subtilster Finessen, aber ... sie kümmerten sich so wenig darum, daß ihre Noten den Text gut begleiteten, daß man von einigen, und sogar den besten unter ihnen, weiß, daß sie ihre Kompositionen oft zunächst nur mit einfachen Noten machten, denen sie dann, nachdem sie fertig waren, Worte unterlegten, die am besten paßten."

Zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte, s. o. S. 40

Zwei Grundauffassungen von Musik

Die Gemeinsamkeiten von Musik und Sprache, ihre gemeinsamen Wurzeln in einer wie immer gearteten Ursprache, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß damit die Entstehung und das Wesen der Musik nicht hinreichend bestimmt werden können. Neben dem Mitteilungsbedürfnis ist die Lust am spielerischen Umgang mit Klängen eine starke Triebfeder musikalischer Aktionen. Schon bei den Tieren, etwa im Gesang der Vögel, ist in dem Drang zu Wiederholung und Variation musikalischer Gestalten ein über deren bloße Funktion hinausgehendes eigenständiges Organisationsprinzip am Werk. In der Geschichte der Menschheit kam schon in den ersten Hochkulturen, man denke etwa an den Griechen Pythagoras, eine weitere Variante der Auffassung von Musik als eigenständiger Kunst hinzu: die Vorstellung, daß der Musik eine transzendente, irdisch-menschliche Funktionen übersteigende Bedeutung zukommt. Musik erscheint als Sprache aus einer anderen Welt, die den Menschen teilhaben läßt an höheren Erfahrungen und ihn seinem eigentlichen Wesen näherbringt.

Beide Auffassungen der Musik durchziehen die ganze abendländische Musikgeschichte. Die darstellungs- bzw. inhaltsästhetische Auffassung geht davon aus, daß Musik eine expressive Funktion hat, daß sie von Wirklichkeitserfahrungen ausgeht, diese zwar in transformierter und akzentuierter Form wiedergibt, dabei aber immer angebunden bleibt an das 'Leben', wie Tschernyschewskij und Mussorgsky sagen würden. Die formästhetische Auffassung sieht die Musik als autonome Kunst an, die nach eigenen Gesetzen, nach genuin entstandenen Prinzipien Formen ausprägt, die nicht als Hinweis auf einen hinter ihnen stehenden Inhalt verstanden, sondern um ihrer eigenen Schönheit und Schlüssigkeit willen ange'schaut' werden. Und wenn ihnen ein Verweischarakter zukommt, dann ist es der Verweis auf das ganz Andere.

Beide Auffassungen sind allerdings als Pole auf einer breiten Skala von Zwischenstufen zu verstehen. Hegel – „Das Schöne ist die vom Leben prinzipiell abgehobene Kunst“ - predigt nicht die völlige Lösung der Kunst vom Leben, und Mussorgsky versteht seine Werke nicht als bloße Darstellung realer Personen und Gegebenheiten, sondern als "eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik".

Auch heute noch wirkt die Unterscheidung zwischen einer auf konkrete Lebensbezüge sich einlassenden und einer 'reinen', 'vollkommenen' Musik nach. Merkmale der 'reinen' Musik sind solche, die sich am weitesten von der Wortsprache entfernen, in folgender Auflistung also die Endpunkte auf der rechten Seite:

Wortsprache:

- geräuschhafte Klänge
- glissandierende Sprachlaute
- ungeordneter Tonraum (Kontinuum)
(z. B. Zwölftonmusik)
- Prosarhythmus

- > dissonante Klänge
- > distinkte Tonhöhen mit Glissandi
- > Tonordnungen ohne tonale Zentren
- > Versrhythmus

'reine' Musik

- > harmonische Klänge
- > Tonhöhen ohne Glissandi
- > Zentraltöne, diatonische Tonrdnung
- > periodische Korrespondenzen

Interessant ist der Bezug zum apollinischen Entstehungsmythos und zur pythagoreischen Theorie: die Merkmale der 'reinen' Musik beruhen auf abstrakten ('geistigen', theoretischen) und einfachen (= vollkommenen) Zahlenverhältnissen und Ordnungsprinzipien (Intervallproportionen, symmetrische Zeitordnung, diatonische Tonordnung). Noch in Berios Sequenza III ist, wie gesehen, diese Stufung nach Sprachnähe konstitutiv für die Semantisierung, obwohl dieses Stück auf einem neuen, erweiterten Musikbegriff beruht. Geradezu vermarktet werden solche Rezeptionsmuster in der Film- und Werbemusik.

In der Entwicklung der abendländischen Kunstmusik dominierte zunächst (in der mehrstimmigen Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert) das apollinische Prinzip. Die Musik zählte zu den 'naturwissenschaftlichen' Disziplinen des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik). Ihr Wesen wurde - wie das der gleichzeitig entstandenen gotischen Kathedrale - in der durch die Proportion 'heiliger' Maß-Zahlen bestimmten vollkommenen Ordnung gesehen, die ihrerseits ein Spiegel des von Gott geschaffenen Weltganzen ist. Noch bei Goethe und bei Schelling finden sich Spuren dieser nichtsprachlichen Auffassung von Musik, wenn gelegentlich Musik als klingende Architektur, die Architektur als erstarrte Musik interpretiert wird. Seit dem 17. Jahrhundert verstand man dagegen Musik immer mehr als Klangrede und brachte sie in Zusammenhang mit den sprachlichen Disziplinen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik).

Der Wendepunkt liegt ziemlich genau um das Jahr 1600. Die altklassische Polyphonie wurde abgelöst von der *M o n o d i e* (griech.: Einzelgesang). Der Begriff verweist auf die antike Tragödie, die man sich zum Muster für die neue Form des *dramma per musica* (später Oper genannt) nahm. In der Tragödie bezeichnete der Begriff 'monodia' den solistischen Schauspieler'gesang' (mit Kitharabegleitung) in Abgrenzung zum Chor'gesang'.

Die beiden Klagegesänge von Morales und Monteverdi verdeutlichen die Umbruchsituation..

Zwei Entstehungsmythen der Musik



Thrasylulos Georgiades:

"PINDAR sagt nun (in seiner 12. Pythischen Ode), wie das Aulosspiel durch ATHENA erfunden wurde: Als PERSEUS MEDUSA enthauptete, hörte ATHENA das Klagen der Schwestern. Und nachdem sie PERSEUS von seinen Mühen erlöst hatte, erfand sie das Aulosspiel, und zwar eine bestimmte Weise, um jenes herzerreißende, lauttönende Wehklagen darzustellen. Sie übergab den Menschen diese Modellweise... Diese Weise durchzieht das dünne Kupfer und das Schilfrohr (nämlich das Mundstück) des Aulos... Diese Musik aber, das Aulosspiel, war nicht der Affektausdruck selbst, sondern seine kunstmäßige Wiedergabe. Die Göttin ATHENA war so tief beeindruckt vom Wehklagen der Medusenschwester EURYALE, daß sie nicht anders konnte, als es festzuhalten. Sie hatte das Bedürfnis, diesem Eindruck feste, objektive Gestalt zu verleihen. Dieser überwältigende, herzerreißende Eindruck des als Wehklage sich äußernden Leides wurde durch die Aulosweise oder besser: als Aulosweise >dargestellt<. Die Wehklage wurde in Kunst, in Können, in Aulosspiel, in Musik verwandelt. ATHENA hat diese Weise gleichsam aus den Motiven der Wehklage geflochten. PINDAR lehrt uns in diesem Chorgesang zweierlei: 1. Er unterscheidet zwischen dem Leid und dem geistigen Schauen des Leides. Das eine, der Affektausdruck selbst, ist menschlich, ist Merkmal des Lebens, ist Leben selbst. Das andere aber, daß dem Leid durch die Kunst objektive Gestalt verliehen wird, ist göttlich, ist befreiend, ist geistige Tat. Und nur sofern die Menschen dieses Göttliche besitzen, nur sofern sie dazu fähig sind, es gleichsam aus den Händen der Göttin in Empfang zu nehmen, sind sie des Geistigen teilhaftig. 2. PINDAR sagt uns konkret, daß die Musik des Blasinstruments als Darstellung des menschlichen Affekts aufgefaßt wird. Dies ist überaus wichtig. PINDAR weist nämlich dadurch auf eine bestimmte Entstehungsweise von Musik hin, er kennzeichnet eine bestimmte Art von Musik: Musik als Ausdrucksdarstellung. Diese Musik ist ihrem Charakter nach einstimmig, so wie der menschliche und auch der tierische Schrei. Sie ist, können wir sagen, >linear<...

Neben den Mythos über die Entstehung des Aulosspiels läßt sich ein anderer stellen, der die Erfindung der Lyra beschreibt. Der Gott HERMES soll die Lyra erfunden haben, als er das Gehäuse einer Schildkröte erblickte und auf den Gedanken kam, es könne Klang erzeugen, wenn es als Klangkörper benützt werde. Durch diesen Mythos wird also nichts anderes gesagt, als daß die Erfindung der Lyra der Udo Bermbach: Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper, Hamburg 1997, S. 13 – 21

Entdeckung der Welt als Erklängen, der Entdeckung der >tönenden Welt< gleichkommt. In diesem Mythos findet man keine Spur eines Zusammenhangs von menschlich-subjektivem Ausdruck und Musik...

Man versteht leicht, daß die Kunst, auf solchem Instrument zu spielen, nicht primär als Darstellung des Ausdrucks, des Schreies, des Wehklagens aufgefaßt werden kann. Der Zauber, den die Musik hier ausübt, ist eher mit dem Staunen vor dem Erklängen als solchem zu vergleichen. Was hier durch Kunst festgehalten wird, ist eben dieses Staunen über das Wunder des Erklängens, das Staunen darüber, daß ein Gegenstand tönt, daß ein Instrument Klänge - auch Zusammenklänge - erzeugen kann. Und zwar sind das Klänge, die zueinander passen. Grundlage des Lyraspiels ist also das Konsonanz-Phänomen. Was hier entsteht, ist nicht eine primär lineare, sondern, wir können sagen, eine primär klangliche Musik. So ist das Aulosspiel das Gestaltwerden unserer eigenen Wirksamkeit, unseres Ich. Das Lyraspiel aber ist das Bewußtmachen desjenigen, was uns umgibt. Es fängt die Welt als Erklängen ein. Die Musik erscheint hier nicht als Ausdrucksdarstellung, sondern als Spiegel der Weltharmonie, die der Mensch durch das Instrumentenspiel staunend entdeckt. So faßte man seit PYTHAGORAS und seiner Schule bis hin zu KEPLER die Musik als das unvollkommene, den Menschen zugängliche Abbild der dem menschlichen Ohr unzugänglichen Sphärenharmonie auf, jener unhörbaren Klänge, die den Planeten zugeordnet wurden.

Die beiden ebenso elementaren wie einander entgegengesetzten Grundauffassungen von Musik, wie wir sie durch diese zwei griechischen Mythen kennenlernen, enthalten die Möglichkeiten der gesamten Musik in sich. Sie sind zwei Eckpfeiler, die die gesamte Musik bis heute tragen. Sie sind zwei Extreme, zwischen denen alle historisch gegebene Musik

pendelt. Die Lyra ist bezeichnenderweise das Instrument HOMERS, das Instrument des Epos, der ruhigen Weltbetrachtung. Der Aulos aber ist mehr das Instrument der ekstatischen, der begeisterten Haltung, das Instrument des Dithyrambos. Die Lyra ist das Instrument des APOLLON, der Aulos ist das Instrument der DIONYSOS-Feiern. In der klassischen Zeit, so auch bei PINDAR, finden wir beide Instrumente, den Aulos und die Lyra, somit beide musikalischen Grundhaltungen, entweder getrennt oder auch vereint." Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg 1958, S. 9-10 und 21-24



Die Geburt der Oper aus der Krise der Gesellschaft

... Die Erfindung des Buchdrucks, die Entdeckung Amerikas, die Wende zum heliozentrischen Weltbild durch Kopernikus, Keller und Galilei, vor allem aber der Beginn der Reformation mit ihren unabsehbaren Folgen für Europa - das alles machte das 16. Jahrhundert zu einem wahrhaften Kulminationspunkt historischer neuer Selbsterfahrung. Es war das Jahrhundert, in dem die mittelalterliche Welt endgültig in der Vergangenheit versank, auch wenn deren Nachwirkungen noch lange spürbar blieben und in die Moderne hinein nachzuverfolgen sind. Aber als festes und unwandelbares Ordnungsbild, als eine Welt, die von Gott verfügt worden war, hatte das Mittelalter ausgedient, und an seine Stelle trat nun das sich selbst entdeckende Subjekt.

Das freilich wurde in die Freiheit wie in die Unsicherheit zugleich entlassen. Wo ein Gott bisher alles verbindlich geregelt und sein Stellvertreter seinen Willen und seine Ordnung autoritativ interpretiert hatte, war die Welt nun mit einem Mal ihrer Eindeutigkeit beraubt. An die Stelle der Theologie trat jetzt die Philosophie, und sie versuchte, die Vernunft in die Pflicht zu nehmen, ihr alle Last der Verantwortung aufzubürden. Die eigenen Kräfte des Menschen wurden beschworen, die unerschöpflich schienen, zu allem fähig. Und dies, wie sich bald zeigte, in einem zunächst kaum bedachten Sinne, den die religiös motivierten Bürgerkriege der folgenden Jahrzehnte nur allzu rasch in seinen brutalen Folgen vorführten. Als 1572 die Bartholomäusnacht über Paris hereinbrach, jenes unfäßliche Abschlachten der protestantischen Hugenotten, befohlen von der katholischen Königin Frankreichs, der aus Italien stammenden Katharina von Medici, anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter mit Heinrich von Navarra, als Abertausende Unschuldiger dabei ihr Leben verloren, wurde schlagartig klar, wohin ein machtpolitisch instrumentalisierter Religionsfanatismus führen würde, dem keine externen noch interne Schranken mehr gesetzt waren. Schon damals, lange vor jenen flächendeckenden Religionskriegen des 17. Jahrhunderts, die Europas Bevölkerung dezimierten und den Überlebenden eine bis dahin noch nicht gemachte Erfahrung von Grausamkeit und Selbstzerstörung vermittelten, dämmerte es den intelligenteren Köpfen, daß die politische Entwicklung in eine verheerende Richtung lief.

In den religiösen Auseinandersetzungen jener Zeit zeigte sich am nachhaltigsten, worin der Bruch mit dem Mittelalter lag: im Zugriff des Individuums auf den religiösen Glauben und damit in der im Ansatz privaten Verfügung über die öffentliche Moral, wenn Religion denn funktional so verstanden werden kann. »Nicht die Absage an die Glaubensinhalte der christlichen Religion, sondern ihre Verlagerung aus der objektiven Frömmigkeit des Mittelalters in die subjektiven Stimmungen und ästhetischen Bedürfnisse der Menschen ist danach die entscheidende Peripetie an der Epochenschwelle von Mittelalter und Renaissance«, schreibt ein Kenner der frühen Neuzeit, und es ist eben diese Ver-Subjektivierung der äußeren Welt, die den Grund legt für den Individualismus der Moderne. Mit der Entdeckung des Subjektes beginnt dessen Freiheit, aber diese Freiheit ist von Anfang an gefährdet...

So erwuchs aus der Krise der Religion und der von ihr bis dahin gespendeten Sicherheit aller Weltorientierung die moderne Politik als Zwang und Versuch, jenen Selbstvernichtungspotentialen entschiedene Grenzen zu setzen, die sich eines religiösen Wahrheitsfanatismus bedienen, um im Namen der Wahrheit alles auszurotten, was ihnen als unwahr - und darüber hinaus auch sonst als hinderlich - erschien. Es waren die politischen Denker des 16. und 17. Jahrhunderts, die mehr und mehr die Notwendigkeit begriffen, eine institutionelle Neutralisierung von konkurrierenden Wahrheitsansprüchen zu schaffen, den Staat und mit ihm die moderne Politik zu erfinden, um die Selbst-

ausrottung der Menschen im Namen der Religion und ihrer selbsternannten Interpreten zu stoppen...

Es ist gewiß kein Zufall, daß zu der Zeit, da die moderne Politik und in ihrer Konsequenz der die fundamentalistischen Ideologien neutralisierende Staat »erfunden« wird, auch die Oper als neue Gattung ins Leben tritt. Krisen haben die Tendenz, sich nicht auf einen einzigen Lebensbereich zu beschränken, sondern wuchern ins Ganze, und wenn die religiösen Auseinandersetzungen des 16. Jahrhunderts lediglich Symptom für einen sehr viel tiefer ansetzenden Strukturwandel in Europa sind, der in die Heraufkunft des neuen, bürgerlich-kapitalistischen Zeitalters mündet, dann kann beides, die Entstehung der Politik wie der Oper, als eine je spezifische Reaktion auf solchen Wandel begriffen werden. Auf allen Gebieten des menschlichen Geistes sind die dramatischen Veränderungen spürbar, werden sie als Verlust des Überkommenen und der traditionellen Sicherheit registriert, aber zugleich setzten sie auch all jene Kräfte frei, die das sich erst undeutlich abzeichnende Neue zu gestalten versuchen.

Es ist sicherlich auch kein Zufall, daß die auf einen zentralen Etatismus zielende Politik in Frankreich, die Oper dagegen in Italien erfunden wird. Beides erklärt sich aus der Lage der Länder, aus ihren konkreten Gegebenheiten. Während sich in Frankreich die rivalisierenden Glaubensgruppen blutig schlagen und zu erschöpfen suchen und die Begründung und Entwicklung einer modernen, vom Glauben und allen Wahrheitsansprüchen entkoppelten Politik sich als das einzige Mittel zum Überleben aller erweist, bleibt Italien katholisch und zumindest im Glauben geeint, bedarf also keiner radikal neuen, vor allem keiner zentral-etatistischen Lösung, auch wenn Machiavelli die Notwendigkeit einer Einigung des Landes schon 1513, am Ende seines *Principe*, beschwört. Italien ist zwar politisch zersplittert, und die bedeutenden Stadtrepubliken des Nordens haben ihren europäischen Bedeutungszenit längst überschritten, stehen nun zwischen rivalisierenden Fronten, werden von Frankreich und den Habsburgern gleichermaßen bedrängt, von inneren Auseinandersetzungen der dominierenden Familien geschwächt - aber die gemeinsame Religion verbindet über alle Gegensätze hinweg, sie mäßigt den internen politischen Dissens und verhindert, daß daraus vernichtungsbesessene Glaubenskriege werden. Konflikte entzündeten sich eher an kompromißfähigen Partikularinteressen, und diese lassen sich allemal irgendwie lösen. Hinzu kommt, daß die Stadtrepubliken ökonomisch noch immer potent sind, eine wichtige Voraussetzung dafür, um Wissenschaft und Kunst finanzieren zu können. Italien ist nach wie vor die führende südeuropäische Wirtschaftsmacht, Drehscheibe des Handels am Mittelmeer, mit einem starken Bankensystem, das alle modernen Verfahren, vom Kreditwesen bis zur bargeldlosen Verrechnung, bereits kennt. Stolz sind diese Städte auf ihre eigene republikanische Geschichte, und voller Selbstbewußtsein vergleichen sie sich mit den griechischen Poleis der vorchristlichen Jahrhunderte. Mit solchem dauernd im Munde geführten Vergleich, mit der permanenten Berufung auf das antike Modell wird eine Tradition beschworen, die durchaus naheliegt, weil das Bewußtsein der Stadtstaaten in manchem dem der altgriechischen Städte gleicht, auch wenn die strukturellen Unterschiede infolge der Zeitdifferenz nicht zu übersehen sind. Im Vergleich aber steckt ein Identifizierungsverlangen, die Sehnsucht nach fester Orientierung, mit der am Ende des Jahrhunderts die ständigen Unsicherheiten der Zeit vehement durchbrochen werden sollen, um eine neue Basis für die weiteren geschichtlichen Entwicklungen zu finden.

Nicht verwunderlich also, daß sich in Florenz, einer der noch immer mächtigsten und reichsten Stadtrepubliken Oberitaliens, zu jener Zeit Intellektuelle und Künstler versammelten, um darüber nachzudenken, ob und in welcher Form das antike Drama wiederbelebt werden könnte, ein

Drama, von dem man annahm, es sei singend und mit Musik vorgetragen worden. Für dieses Nachdenken mochte es innerästhetische Gründe geben, die etwa darin lagen, die damals vorherrschende Polyphonie in der Musik, ihre Textunverständlichkeit zu überwinden, um an ihrer Stelle die menschliche Stimme zu einem verstehbaren Gesang zu entwickeln. So sehr dieser gattungsgenetische Aspekt auch zunächst als Erklärung für die Bemühungen um eine Neuorientierung des musikalischen Lebens plausibel erscheint, und so sehr er sich aus der Rückschau musikhistorisch vermitteln läßt, so wenig überzeugt er als alleinige Begründung. Die Vermutung liegt nahe, daß solche ästhetischen Überlegungen nicht allein bestimmend, vielleicht nicht einmal ausschlaggebend waren. Denn warum, so wäre zu fragen, sollte ausgerechnet das antike, das griechische Theater Modell stehen für etwas, das doch erst noch neu zu entwickeln war? Warum die Berufung auf ein Modell, das in einem historisch so anders gearteten Bezug zur antiken Polis stand, der weder in Florenz noch in einer der übrigen Stadtrepubliken so gegeben war, noch wiederhergestellt werden konnte?

Man kann diese Fragen wohl kaum mit dem Hinweis relativieren, der damals gesuchte und offen behauptete Rückbezug der Florentiner Camerata auf das antike Vorbild erweise sich im nachhinein als »rein akademisch«, weil es jenem Kreis ästhetisch engagierter Geburtshelfer der Oper um den Grafen Bardi nicht um die Rekonstruktion des griechischen Theaters, sondern »um den Gewinn einer neuen Kunstform «gegangen sei. So richtig dies einerseits ist, so sehr unterschätzt es andererseits die schlichte Tatsache, daß die Berufung auf das antike Theater mehr war, ja mehr sein mußte als die Berufung auf eine irgend beliebige Form von Theater, deren es auch noch andere gab. Was das antike Theater betraf, so ist freilich daran zu erinnern, daß es weit mehr als bloße Publikumsunterhaltung im Sinn hatte, weit mehr auch als abendliche Abwechslung und Entspannung. Sein Anspruch war, modern gesprochen, ein umfassend gesellschaftspolitischer, und dies wußten vermutlich auch die Florentiner Intellektuellen und Musiker. Sicherlich war ihnen vertraut, daß sich im antiken Theater die Selbstausslegung der Polis vollzog, daß hier Kult und Politik in eins gesetzt waren, Probleme des Alltags im Spiel vergegenständlicht und zugleich gelöst wurden, die versammelten Zuhörer sich als eine politische Gemeinschaft erlebten. Alles verschmolz in den theatralen Aufführungen der griechischen Poleis zu einem einzigen, identitätsstiftenden Erlebnis: Politik und Religion, Leben und Kunst, Alltag und kultische Feier. In einer Zeit, da die Dichtung noch nicht von der Politik geschieden war, da die Gesetze dem Volk noch sinnfällig erklärt und vorgespielt werden mußten, war das Theater das entscheidende Medium für Aufklärung und Erziehung, für den Dienst an den Göttern so gut wie für die praktische Lebensbewältigung.¹⁰ Wer sich darauf bezog - vor allem dann, wenn es sich, wie im Falle der Florentiner Camerata, um humanistisch gebildete Gelehrte und Künstler handelte -, wollte an all dies erinnern, es erneut zur Geltung bringen und in verwandtem Sinne wiederbeleben. Anders kann eine solche Inanspruchnahme schwerlich verstanden werden.

Das aber hieß auch, daß es bei der Suche nach einer neuen musikalischen Gattung zugleich um mehr ging als um die Wiederentdeckung und Wiederbelebung antiker Theatertradition in zeitgemäßer Form, um mehr als bloße Unterhaltung. Wer auf das antike Theater als Vorbild zurückgriff, beschwor damit auch, bewußt oder unbewußt, dessen gesellschaftlich-politische Implikationen, reagierte unwillkürlich auch auf den Geist der eigenen Zeit, der sich als Krisenbewußtsein dokumentierte. Damit ist durchaus vereinbar, daß sich die Oper als Gattung gleichsam als nichtintentionale Folge einer ästhetischen Suchbewegung

ergab, bei der Ausgangs- und Endpunkt aller Bemühungen auseinanderfielen...

Mit Peris *Dafne* und den ihr nachfolgenden Opern hatte die Krise durch die Begründung der Gattung freilich zu einem überraschenden Ergebnis geführt. Und dieses Ergebnis konnte durchaus als die Entscheidung italienischer Intellektueller verstanden werden, aus der allgemeinen Krise der Zeit herauszufinden, freilich aus der Krise der italienischen Stadtrepubliken, in der es nicht um die Formulierung eines radikal neuen Konzeptes von Politik ging, sondern um eine intellektuell-ästhetische Neuorientierung. In der Gattung der Oper war unvermutet ein solches Konzept gefunden, nicht in seiner endgültigen Form - denn *Dafne* war noch keineswegs eine im Sinne der Gattung durchgebildete Oper, sondern reine Monodie, Begleitung einer einzigen Stimme durch Instrumente. Und ähnliches gilt auch für Peris Werk *L'Euridice*. Aber immerhin war es Ansatz in eine Richtung, die sehr rasch die neue Gattung vollständig hervorbringen sollte.

Mit Monteverdi ist die Oper plötzlich da, voll ausgebildet in all ihren konstitutiven Elementen, welche die Gattung begründen. Und vor allem mit jenen beiden Themenkomplexen, die alle weitere Geschichte der Oper wie ein roter Faden durchziehen: Kunst und Politik.

Es ist ein starkes Symbol, das sich da im Rückblick auftut: Derselbe Komponist, der die neue Gattung erstmals in all ihren Möglichkeiten entwickelt und nutzt, sie auch so vorstellt, beginnt sein Schaffen mit einem Werk zum Mythos der Kunst, *L'Orfeo, Favola in Musica*, und er beschließt es mit einem zur Politik, *L'Incoronazione di Poppea*... Mit dem Orpheus-Mythos setzt sie sich differenz zur eigenen Zeit und thematisiert sich selbst, führt als Oper - und damit auf einer ästhetischen Ebene - die Fähigkeit der Kunst vor, existentielle Probleme des Individuums zu beschreiben und tentativ zu lösen. *Poppea* behandelt die Frage der Politik und ihrer Bedeutung im Medium der Kunst. Es ist ein subtiles Spiel mit den unterschiedlichen Ebenen und Medien gesellschaftlicher Erfahrung, wobei die Sphäre der Politik nicht gerade gut abschneidet...

Von Beginn der Gattung an markieren diese beiden Pole, die politische wie die ästhetische Reaktion auf Probleme des konkreten Alltags, extreme Möglichkeiten gesellschaftlicher Selbstthematisierung. Den durch Monteverdi gesetzten Anspruch auf ästhetische Reflexion gesellschaftlicher und politischer Zusammenhänge hat die Oper seither nicht mehr aufgegeben. In ihren jeweils avanciertesten Werken hat sie stets das Spannungsverhältnis von Kunst und Politik in Szene und Musik gesetzt, freilich ohne es immer zugleich auch zum Thema werden zu lassen. Politik in der Oper - das scheint in den verschiedensten Facetten auf, von den großen Staatsaktionen, wie sie in Monteverdis *Poppea* sofort präsent sind, viele der großen Werke der Opernliteratur beherrschen und den strukturierenden Rahmen für ein davor liegendes Geschehen abgeben, bis hin zur Rivalität individueller Akteure, in denen persönliche Machtfragen dominieren...

Monteverdi hat hier die entscheidende Vorgabe gemacht. Mit *Orfeo* und *Poppea* sind jene zwei fundamentalen, die Gattung prägenden Archetypen formuliert, mit denen das Musiktheater - auch der kommenden Jahrhunderte, bis in die Gegenwart hinein - auf vermeintlich extreme Anforderungen der Gesellschaft reagiert. *Orfeo* - das ist die Vision der Utopie, die Vision von der Kunst als einer erlösenden Kraft, als eines Auswegs aus unerträglich empfundenen Zuständen der Welt. Im Gegenzug führt *Poppea* die Politik als ein Medium vor, dem Positives nicht mehr abzugewinnen ist. Ein Gegensatz wird hier entworfen und festgeschrieben, der das musikdramatische Denken in seinen Tiefendimensionen in einer kaum vorhersehbaren Weise beherrscht hat und bis in unsere Tage beherrscht.

Formen des Singens, geordnet nach Stufen der Sprachnähe bzw. Sprachferne

Psalmodieren / Rezitieren

Mehrere Silben werden auf einem Ton gesungen. Es handelt sich um ein stilisiertes Sprechen (in der Kirchenmusik z. B. um ein rituell abgehobenes Sprechen). In der frühen Oper nannte man diese Form des Singens *stile narrativo* ('erzählender Stil'). Er ist meist bei Botenberichten zu finden. Später spricht man auch von *Parlandostil* (ital.: *parlare*: 'sprechen'). Die Melodik folgt dem Rhythmus, den Akzenten und der syntaktischen Gliederung des Textes. In Analogie zur griechischen Kitharabegleitung wird der Solostimme eine sparsame Generalbaßbegleitung (aus Baß- und Akkordinstrumenten) unterlegt.

Rezitatives Singen

gehobene Form des Sprechgesangs: bei fast jeder Silbe wechselt die Tonhöhe. In der frühen Oper hieß das *stile recitativo* ('vortragender Stil'). Die Melodie folgt, oft sogar in übersteigerter Form, der Sprachmelodie.

Arios - deklamatorisches Singen

affektreiche, expressiv-gestische Zur-Schau-Stellung einer Gemütsverfassung (*stile rappresentativo* = 'darstellender Stil'). Dieser Stil ist den Hauptpersonen der Bühne und besonderen, dramatisch verdichteten Situationen vorbehalten. Er stellt eine Zwischenstufe zwischen Rezitativ und Arie dar. Die melodische Linie bleibt zwar dem Sprechduktus verhaftet, verbindet ihn aber mit rein musikalischen Stilisierungen (rhythmischen Dehnungen, angedeuteten Entsprechungen zwischen Formteilen, stärkere Nutzung von Konsonanz- bzw. Dissonanzfiguren in der Singstimme und der Begleitung, selbständigere Ausgestaltung der Begleitung, deutliches Herausarbeiten wechselnder Affekte u. ä.).

Liedhaftes Singen

Die Melodie folgt mehr rein musikalischen Formgesetzen: periodischen Bildungen, Wiederholungen und Entsprechungen (Korrespondenzmelodik), einheitlicher Durcharbeitung in Singstimme und Begleitung. Neben syllabischen Passagen, in denen jeder Silbe nur ein Ton zukommt, gibt es auch kleine melismatische Wendungen, bei denen mehrere Töne auf eine Silbe treffen.

Melismatisches Singen, arienhaftes Singen

Die rein musikalischen Elemente werden in Richtung auf virtuose und kunstmäßige Gestaltung gesteigert. In der Gregorianik gab es neben den Formen der Psalmodie die gehobene Form des melismatischen Singens, in der die Musik sich stärker von der Textstruktur und der konkreten Textaussage löst und zum Ausdruck einer hymnischen Gebetshaltung wird. Über den endlosen Vokalisieren (langen Melismen) z. B. eines Alleluja vergißt man die äußeren und situativen Bedingtheiten und wird abgezogen in einen Bereich übersinnlicher Erfahrung. Dem Unterschied zwischen syllabischem und melismatischem Stil in der Gregorianik entspricht in der späteren Oper die Trennung in Rezitativ und Arie. Das Rezitativ bleibt als 'sprechender' Stil stärker der Realität, dem äußeren Ablauf der Handlung verpflichtet. Es treibt die Handlung weiter und baut konkrete Situationen auf. In der Arie dagegen bleibt die Zeit sozusagen stehen, eine Gefühlslage oder Situation wird in differenzierter Weise ausgestaltet und nacherlebbar gemacht. Hier dominiert die Musik über den Text, was sich z. B. darin zeigt, daß eine lange Arie nur aus einem nur kurzen Text besteht, dessen Elemente endlos wiederholt werden.

Mehrstimmiges Singen

Allein schon durch die vertikale Schichtung mehrerer Klangebenen entfernt sich mehrstimmiges Singen stärker von der Sprache als solistisches Singen. Dabei gibt es wieder verschiedene Grade der Entfernung von der Sprache: vom einfachen syllabisch-homophonen Singen bis zu den komplexen, die einzelnen Stimmen selbständig durchgestaltenden Formen der Polyphonie, die man als eine gesteigerte Form der melismatischen Gregorianik auffassen kann.

Georg Friedrich Hegel (1832ff.):

"Das Schöne ist die vom Leben abgewandte Kunst."

"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche. So ahmen z. B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig. Raffaelische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seien dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdruck solcher Seelentiefe..."

Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.

"In dem ähnlichen Sinne sind auch die Bettelungen von Murillo (in der Münchner Zentralgalerie) vortrefflich. Äußerlich genommen, ist der Gegenstand auch hier aus der gemeinen Natur: die Mutter laust den einen Jungen, indes er ruhig sein Brot kaut; zwei andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, essen Melonen und Trauben. Aber in dieser Armut und halben Nacktheit gerade leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühle ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit um das Äußere und die innere Freiheit im Äußeren ist es, welche der Begriff des Idealen erheischt..."

Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein sein und auch in ihrem ganzen sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erscheinen, worüber wir dem äußeren Gegenstande und Inhalte nach hinaus sind. Es würde unerträglich werden, dergleichen in Lebensgröße ausgeführt und dadurch mit dem Anspruche zu sehen, als ob uns dergleichen wirklich in seiner Ganzheit sollte befriedigen können.

In dieser Weise muß das, was man gemeine Natur zu nennen pflegt, aufgefaßt werden, um in die Kunst eintreten zu dürfen. Nun gibt es allerdings höhere, idealere Stoffe für die Kunst als die Darstellung solcher Froheit und bürgerlichen Tüchtigkeit in an sich immer unbedeutenden Partikularitäten. Denn der Mensch hat ernstere Interessen und Zwecke, welche aus der Entfaltung und Vertiefung des Geistes in sich herkommen und in denen er in Harmonie mit sich bleiben muß. Die höhere Kunst wird diejenige sein, welche sich die Darstellung dieses höheren Inhalts zur Aufgabe macht."

Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 224f.

Franz Schubert: Der Tod und das Mädchen. (1817)

Mäßig. (♩ = 54.)

Claudius.

Op. 7. No 3.

pp

8 *Etwas geschwinder.*

(Das Mädchen.)

Vor-ü - ber, ach, vor-ü - ber! geh, wil - der Kno - chen-mann! Ich

p *cresc.*

bin noch jung, geh, Lie - her! und rüh - re mich nicht an, und

18 *Das erste Zeitmaß.*
(Der Tod.)
rühre mich nicht an. Gib dei - ne Hand, du schön und zart Ge - bild! bin

pp dim. pp

26
Freund und kommen nicht zu stra - fen. Sei gutes Muts! ich, bin nicht wild, sollst sanft in

35
meinen Ar - men schla - fen!

Franz Schubert: Die schöne Müllerin, Nr. 2:
Wohin?

Mäßig.

Ich hör' ein Bäch-lein
 rau-schen wohl aus dem Fel-sen- quell, hin-ab zum Ta-le
 rau-schen so frisch und wun-der-hell. Ich weiß nicht, wie mir
 wur-de, nicht, wer den Rat mir gab, ich muß-te auch hin-
 un-ter mit mei-nem Wan-der-stab, ich muß-te auch hin-

un-ter mit mei-nem Wan-der-stab. Hin-un-ter und im-mer
 wel-ter, und im-mer dem Ba-che nach, und im-mer fri-scher
 rausch-te und im-mer hel-ler der Bach, und im-mer fri-scher
 rausch-te und im-mer hel-ler der Bach. Ist
 das denn mei-ne Stra-ße? O Bäch-lein, sprich, wo-hin? wo-

hin? sprich, wo-hin? du hast mit dei-nem Rau-schen mir
 ganz be-rauscht den Sinn, du hast mit dei-nem Rau-schen mir
 ganz be-rauscht den Sinn. Was sag ich denn vom
 Rau-schen? das kann kein Rau-schen sein: Es sin-gen wohl die
 Ni-xen tief un-ten ih-ren Reihn, es sin-gen wohl die
 Ni-xen tief un-ten ih-ren Reihn. Laß

sin-gen, Ge-sell, laß rau-schen, und wan-dre fröh-lich
 nach! Es gehn ja Müh-len-rä-der in je-dem kla-ren
 Bach, es gehn ja Müh-len-rä-der in
 je-dem kla-ren Bach. Laß sin-gen, Ge-sell, laß
 rau-schen, und wan-dre fröh-lich nach, fröh-lich
 nach, fröh-lich nach!

Franz Schubert: **Eifersucht und Stolz.**
("Die schöne Müllerin")

Geschwind.

Wilhelm Müller:
Eifersucht und Stolz

Wohin so schnell, so kraus, so wild [*so kraus und wild*],
mein lieber Bach?
Eilst du voll Zorn dem frechen Bruder Jäger nach?
Kehr um, kehr um, und schilt erst deine Müllerin,
Für ihren leichten, losen, kleinen Flattersinn.
Sahst du sie gestern abend nicht am Tore stehn,
Mit langem Halse nach der großen Straße sehn?
Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus,
Da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum Fenster
'naus.
Geh, Bächlein, hin und sag ihr das, doch sag ihr nicht,
Hörst du, kein Wort, von meinem traurigen Gesicht;
Sag ihr: Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif aus Rohr,
Und bläst den Kindern schöne Tänz und Lieder vor.
[*Sag ihr's, sag ihr's!*]

Schuberts Eifersucht und Stolz:**Phasen der psychischen Entwicklung:**

- 1) Verdunkelte Welt, Störung des „Einklangs“, Unruhe (T. 1–4) // **Grundmodell A**
 - Das Einklang-Modell aus „Wohin?“ (Bachmotiv in Dreiklangsbrechungen, Quintbordun, G-Dur mit eingestreuten Dominantklängen = Utopie des Glücks) hat sich verfinstert: g-Moll, gehetzt-regelmäßiger Tonika-Dominant-Wechsel, Bordun mit drängend-zerhacktem rhythmischem Gestus (Achtel/Viertel/Achtelpause; später von der Singstimme übernommen: „Kehr um!“), rasantes Tempo.
- 2) Aufgeregte Fragen an den Bach (= an sich selbst) (T. 4-12) // **Entwicklung des Grundmodells**
 - Das Bachmotiv wird skalisch (tirata- und circutioähnlich) und spiegelt das wilde Kreisen der Gedanken.
 - Bei der Wiederholung erfolgt eine Höhersequenzierung (Steigerung), also ein Verlassen der Tonart („außer Rand und Band geraten“ oder „gegen den Jäger anrennen“).
 - Die Melodik der Singstimme ist – im Gegensatz zur volksliedmäßigen Dreiklangsmelodik mit ihren leichten Melismen (in „Wohin?“) - stark deklamatorisch/syllabisch, nur auf dem Höhepunkt (Jäger) findet sich ein melismatische Wendung, die aber hier wegen der Synkope weniger lyrisch-liedhaft als höhnisch-karikierend wirkt. Der drängende Begleitrythmus (s. o.) wird von der Singstimme diminuiert (16tel/punktierte 8tel), der passus duriusculus b-fis (verminderte Quart) signalisiert „Qual“ („Die Welt ist in Unordnung geraten“).
- 3) Zurückrufen des Bachs (T. 12-25) // **Rückentwicklung zum Grundmodell**
 - Das Bachmotiv verbindet die Dreiklang- mit der Skalenform (Dreiklangform mit Sekundreibungen). Am Schluß erscheint das Grundmodell wieder in der Anfangsform des Quintborduns.
 - Die fallende Melodierichtung entspricht dem „Kehr um“. Die rhythmische Figur erscheint nun wieder verlangsamt (Originalform). Auch die Wiederholung auf der gleichen Tonstufe (statt der Sequenzierung) und die Dehnung der Phrasen auf 5 Takte deutet auf eine leichte „Zähmung“ hin. (Vielleicht beruht sie auf dem Denken an die Müllerin, von der im Text die Rede ist.) Um so unvermittelter bricht es dafür am Schluß aus ihm heraus (3x „Kehr um“, höchster Ton des ganzen Stückes).
- 4) Vergegenwärtigung der seine Eifersucht auslösenden Situation (T. 25-36) // **Auflösung des Grundmodells**
 - Das Bachmotiv moduliert über einen chromatischen Baßgang von g nach F.
 - Über dem F-Bordunton wechseln die Harmonien: der unterste Ton der Dreiklangfiguren gleitet chromatisch auf- und ab (passus duriusculus): Das ist ein Indiz für den sehr labilen und unsicheren Zustand.
 - Die Melodik wird rezitativisch, das heißt unlyrisch und realitätsnah. Illusionslos vergegenwärtigt das lyrische Ich sich das Geschehen von gestern abend. Die gleichmäßigen Tonrepetitionen - der lyrisch-liedmäßige Duktus wird verlassen - verraten ebenso wie das überrealistische Nachzeichnen des „langen Halses“ seine Wut.
- 5) Höhnischer Ausbruch, Verlust der Selbstbeherrschung (T. 36-51) // **Gegenmodell („Jäger“) B**
 - Das Bachmotiv ist verschwunden: das lyrische Ich ist „außer sich“. Die martialischen Akkordschläge kennzeichnen seine Wut und zugleich den 4stimmigen Hörnerklang der Jagd- und Kriegsmusik (vgl. die Einwüfe im punktierten Rhythmus).
 - Das „fröhliche“ B-Dur der Jäger-Musik wird zweimal „zurückgeholt“ zum g-Moll bzw. (bei der Wiederholung) G-Dur.
 - Dem entspricht die Bewegung der Melodie: erst „rast“ sie in Akkordbrechungen aufwärts, dann steigt sie in Wellen skalisch ab. Das bedeutet: das höhnische Verspotten des Nebenbuhlers nutzt ihm nichts, seine Eifersucht holt ihn immer wieder ein. Übrigens entspricht der Gesamtduktus der Melodie hier insgesamt dem Anfang des Liedes (aufwärts – abwärts). Es gibt sogar wörtliche Entsprechungen (T. 15 = T. 41).
- 6) Resümee (T. 51-55) // **aufgehelltes Grundmodell (G-Dur)**
 - Die Verbindung des Grundmodells der Begleitung mit der deklamatorischen Führung der Singstimme (wie am Anfang) faßt zusammen. Die Aufhellung nach G-Dur ist aber eine wichtige neue Komponente: Das lyrische Ich versucht sich selber (bzw. der Geliebten) etwas vorzumachen, den Überlegenen zu spielen, dessen Stolz es nicht ertragen kann zu verlieren.
- 7) Beginnende Verstellung (T. 55-67) // **Zwiespältige Entwicklung des Modells**
 - Das Bachmotiv erscheint gelockert (vgl. die Baßtöne auf der leichten 2. Taktzeit).
 - Die Harmonik verrät aber in den Dur-Moll-Wechseln (59, 61) seinen eigentlichen Zustand („trauriges Gesicht“).
 - Die Melodik klingt kurzphrasig, uneinheitlich. Sie schwankt zwischen entschiedener Deklamatorik und lyrisch gedehnten, gefühlvollen Einzeltönen.
- 8) Vorspiegeln falscher Tatsachen (67-87) // **Modell des „Einklangs“ mit deutlichen „Kratzern“**
 - Das Grundmodell A (Bachmotiv) erscheint in ausgeweiteter Form. Aber alle Parameter signalisieren Gespaltenheit: Der Quintbordun verbindet ruhige Halbe mit dem drängenden Anfangsrhythmus. Die Dreiklangsbrechungen sind mit Reibungssekunden durchmischt.
 - Die Harmonik verdeutlicht das Unechte, bloß Gespielte der im Text geschilderten idyllischen Szenerie durch die Dur-Mollwechsel. Das Verlassen des Borduns am Schluß zugunsten der „normalen“ Kadenz (G C D G) suggeriert Sicherheit und Normalität und verstärkt diesen Eindruck noch durch die langen oktavierten Baßtöne.
 - Die Melodik beginnt mit dem „Einklangmodell“ des dreiklangsgelunden Volkslieds mit seinen leichten lyrischen Melismen, wird dann aber konterkariert durch deklamatorische „Einbrüche“ („sag ihr“ = „kehr um“) des 1. Teils. Der Schluß hält wieder dagegen mit ausgeweiteten Sprüngen und dem fast schon übertriebenen Schlußmelisma („Lieder“), das im Verein mit der harmonischen Kadenz so etwas wie „Durchbruch“ / „Lösung“ vorspiegelt.
- 9) Zurückgeworfenwerden (T. 88-93) // **aufgehelltes Grundmodell (G-Dur)**
 - Die Durversion des Anfangs (G-Dur) scheint zunächst den Durchbruch vom Schluß der vorherigen Phase zu bestätigen. Dafür könnte auch sprechen, daß das Anfangsmodell hier in der Durversion erscheint. Nachdenklich stimmt aber die Tatsache, daß die Singstimme dazu den extrem „Aufschrei“ von T. 22-25 wiederholt, daß im Baß der drängende Rhythmus weiterpocht und daß die Bachfigur in einem wilden Sturzflug in die Tiefe rast. (Innerer Zusammenbruch des lyrischen Ichs?). Vor diesem Hintergrund hört man die Akkordschläge am Schluß nicht als triumphale Bestätigung, sondern eher als Reminiszenz an die wütenden Akkordschläge der „Jägerstelle“ (T. 46ff.).

Die **Gesamtform** spiegelt die Sinnfigur des Gedichts, die Komplexität und Widersprüchlichkeit des inneren Geschehens. Das Bezugnehmen des Grundmodells auf das „Einklangmodell“ von „Wohin?“ verdeutlicht die allgemein veränderte Lage. Die Varianten und Entwicklungen dieses Modells innerhalb des Stückes leuchten die wechselnden psychischen Vorgänge aus. Dadurch daß diese Entwicklungen immer erkennbar auf das Grundmodell verweisen und immer wieder zum Grundmodell selbst zurückkehren, wird dieses zur formalen Klammer. Der die lyrische Einheit des Liedes sprengende Einbruch der „Jäger-Musik“ spiegelt die Zerrissenheit des lyrischen Ichs, den Verlust seiner Lebensmitte. Kompositorisch hat aber Schubert auch an dieser Stelle die Einheit zu wahren versucht, indem er im Gesamtduktus der Stelle deutliche Bezüge zum übrigen Lied schafft (s. o.).

Thema: Franz Schubert: Der Neugierige (Die schöne Müllerin, Nr. 6) - Analyse und Interpretation

Aufgaben:

- Beschreibe, wie Schubert in den einzelnen Phasen seiner Vertonung die psychologischen Facetten des Gedichts ausleuchtet. Berücksichtige dabei besonders folgende Aspekte:
 - abbildende und affektive Figuren der Begleitung
 - Führung der Singstimme
 - harmonische Besonderheiten
 - Beziehung zu dem „Einklangsmotiv“ aus „Wohin?“
- Reflektiere die formale Gestaltung des Schubertliedes. In welcher Form spiegelt sie die Sinnfigur des Gedichts? Wie steht es mit der lyrischen Einheit?

Arbeitsmaterial:

- Notentext
- Cassette (Pregadien / Staier). Staier spielt auf einem Hammerklavier aus der Schubertzeit

Zeit: 4 Stunden

Einführung in das Gedicht:

Verliebte suchen auf verschiedene Weise sich Gewißheit über das Widergeliebtwerden zu verschaffen, etwa durch das Abreißen von Blättern einer Blume (Sie liebt mich – sie liebt mich nicht ...) oder das Befragen der Sterne (Horoskop). Diesen Methoden vertraut der Müllersgeselle nicht. Er schiebt dafür eine etwas naive Begründung nach: „Ich bin ja auch kein Gärtner...“. Er wendet sich an das Bächlein, den intimen Freund und sozusagen sein anderes Selbst, das ihn zur Mühle und zur Müllerin geführt hat. (Deshalb nennt er es "Bächlein meiner Liebe"). Sein Herz sagt ihm, daß die Müllerin seine Liebe erwidert, aber ganz sicher scheint er sich nicht zu sein, denn die eigentliche Frage "Liebt sie mich?" wird erst ganz am Schluß - nach manchen Umwegen und nach vorsichtigem Sich-Herantasten - ausgesprochen. Er hat Angst vor der 'realen' Antwort, weil sie für ihn höchstes Glück, aber auch Untergang bedeuten kann (4. Strophe).

Wilhelm Müller:

Der Neugierige

Ich frage keine Blume,
Ich frage keinen Stern,
Sie können mir alle nicht sagen,
Was ich erführt' so gern.

Ich bin ja auch kein Gärtner,
Die Sterne stehn zu hoch;
Mein Bächlein will ich fragen,
Ob mich mein Herz belog.

O Bächlein meiner Liebe,
Wie bist du heut so stumm!
Will ja nur eines wissen,
E i n Wörtchen um und um.

Ja, heißt das eine Wörtchen,
Das andre heißet Nein,
Die beiden Wörtchen schließen
Die ganze Welt mir ein.

O Bächlein meiner Liebe,
Was bist du wunderbarlich!
Will's ja nicht weitersagen,
Sag, Bächlein, liebt sie mich?

| | | | |
|---|----|-----|-----------|
| H | E | Fis | Cis |
| I | IV | V | Dominante |
| T | S | D | zu Fis |

Franz Schubert: Wohin?

Mäßig.

Ich hört' ein Bäch - lein rau - schen wohl aus dem Fel - sen - quell,

Franz Schubert: Die schöne Müllerin
6. Der Neugierige.

Langsam.

Ich fra - ge kei - ne

6

Blu - me, ich fra - ge kei - nen Stern; sie kon - nen mir al - le nicht sa - gen, was

11

ich er - führ 'so gern. Ich bin ja auch kein Gärtner, die Ster - ne stehn zu hoch; mein

17

Bächlein will ich fragen, ob nich mein Herz be - log.

23

Sehr langsam.

Bäch - lein meiner Lie - be, wie bist du hent so stumm! Will

27

ja - nur ei - nes wis - sen, ein Wörtchen um und um, ein

31

Wörtchen um und um. Ja, heißt das eine Wörtchen, das andre heißt

35

nein, die beiden Wörtchenschließen die Gan - ze Welt mir ein, die

39

beiden Wörtchenschließen die Gan - ze Welt mir ein.

43

Bäch - lein meiner Lie - be, was bist du wunder - lich! Willis

47

ja nicht weiter - sa - gen, sag, Bächlein, liebt sie mich? sag,

51

Bächlein, liebt sie mich?

Bewertungsbogen LK Musik 12/II 2. Klausur

| | | | |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|--|
| V orspiel | <p>Zaghaftigkeit: „langsam“, piano, Suspiratio-Pausen, gedehnter 'Seufzer' am Schluß V nimmt die folgende Melodie im Kern vorweg, setzt aber am Anfang einen besonderen Akzent: Der Quartaufsprung zum 2. Takt und der verminderte Septakkord markieren eine schmerzvoll ausgreifende Geste, die in der 2. Phrase dann zaghaft zurückgenommen wird. („Er traut sich nicht“.)</p> | | |
| A 5-12 A' : 13-22 | <p>Der Gitarrebaß führt den Suspiratio-Gestus fort und verdeutlicht gleichzeitig den naiven (volksliedmäßigen) Ton, der sich auch in der symmetrischen Anlage der Periode zeigt (VS 4+4 NS 4+4 = abab'). Melodik: zaghaft sprechend (pp), syllabisch, enge Sekundbewegung mit kleinen Sehnsuchtsgesten (Seufzer – teilweise umgekehrt – auf "Blume", "Stern", "sagen"). Bei "Bächlein" (T. 17) plötzlich lebendige Sprünge, großer Ambitus, Melismatik: freudige Gefühlsaufwallung Diese ist so stark, daß sie in einem Nachspiel weitergeführt und noch ‚überhöht‘ wird. Der unaufgelöste Dominantakkord (Fis7) und die Generalpause stellen den Moment erschrockenen (schüchternen) Innehaltens dar. (Sogar seinem ‚Freund‘ gegenüber hat er Hemmungen, sein Inneres offenzulegen).</p> | - - - | |
| B 23-32: | <p>Die Anrede an das Bächlein ist sehr zart/vorsichtig-zutraulich ("sehr langsam", pp, ‚wiegender‘ ¾-Takt). Der (hier ‚gebannt‘-bewegungslose) Quintbordon (mit einer kurzen Einblendung der Dominante) und die kreisenden Dreiklangsbrechungen charakterisieren - wie in „Wohin?“ - das Magisch-Naturhafte des Baches und den (gewünschten) Einklang des lyrischen Ichs mit sich und der Welt. Der angeschlagene Ton ist der eines innigen Volkslieds (Dur, einfache Harmonik, symmetrische Periodik, Kleinmelismatik). Er verrät die vertrauliche Beziehung zum Bach, vor allem aber die Liebesgefühle ("Bächlein meiner Liebe"). Dieser Ton wird aber getrübt durch den Dur-Mollwechsel H – h ("wie bist du heut so stumm!"), die dissonante und deklamatorische Heraushebung des "ein" (T. 28) sowie durch die (variierte) Wiederholung dieser Phrase.</p> | - - | |
| C 33-41: | <p>Die 4. Strophe fällt völlig aus dem bisherigen lyrischen Kontext heraus. Das Rezitativ (33/34) signalisiert den (vorgestellten) Realitätseinbruch, wirkt dramatisierend. Das „Ja“ bleibt noch im Bereich der Grundtonart H (Dominante Fis). Dann aber zeichnet sich die Katastrophe ab: Die Tonart wird über den verm. Septakkord (T.34) abrupt verlassen: das "nein" (G) ist eine Art Trugschluß (man erwartet ja h-Moll). Die Vorstellung der negativen Antwort ‚wirft ihn völlig aus der Bahn‘. Dieser G-Klang (Dominante von C) wird im folgenden beibehalten, wo das lyrische Ich die existentielle Bedeutung der Antwort reflektiert. Die vollgriffigen Klavierakkorde unterstreichen diese Bedeutsamkeit, und die Circulusfigur hat direkten Textbezug: "schließen ... ein". Die Quasi-Parallelbewegung verrät das haltlos-manische Kreisen seiner Gedanken. Bei der Wiederholung der Phrase erscheint auf „Wörtchen“ der höchste Ton der Stückes. Hier kochen also seine Emotionen am höchsten (vgl. auch das cresc.). Das angehängte kurze Nach- oder Zwischenspiel markiert das 'Zurücksinken' in die lyrische H-Dur-Wunsch-Welt (G → H: Mediante = andere Ebene).</p> | - - - - - - | |
| B' : 43-52: | <p>Die letzte Strophe entspricht weitgehend der 3. Die markante Figur auf "ein" muß allerdings jetzt wegen des anderen Textes entfallen. Stattdessen wird der Höhepunkt auf „liebt“ deutlich herausgearbeitet. Es bleibt allerdings bei dem verminderten Septakkord („sag“).</p> | | |

| | | | |
|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|--|
| <p>Nachspiel:</p> | <p>Oberflächlich betrachtet handelt es sich hier um ein ruhiges Ausschwingen in dem H-Dur-Bordunklang. Ruhig wirkt vor allem die gleichmäßig gleitende Melodie. Die Bächlein-Figur (16tel) zieht sich in die tiefere Mittelstimme zurück und versinkt am Schluß im Baß (tiefster Ton des ganzen Stückes). Weicht der Bach einer Antwort aus? Ist das eine Andeutung von ‚bösem Ausgang‘? Harmonisch ist die Stelle gespannter als das ‚Einklangs-Modell‘ in T. 23/24: Der eingestreute Dominantklang ist hier zunächst dominierend und wird in T. 53 sogar zum verminderten Septakkord ‚geschärft‘: ein Nachhall der ‚schmerzlichen‘ Stellen des Liedes. Erst am Schluß ‚steht‘ das Stück im H-Klang: Könnte das nicht auch bedeuten, daß das lyrische Ich sich ganz in sich selber zurückzieht? Die beiden Deutungen sind kein Widerspruch, sondern spiegeln die Komplexität des psychischen Geschehens.</p> | <p>- - - - - - </p> | |
| <p>Form:</p> | <p>In der Formanlage gibt Schubert sehr genau die Sinnfigur des Gedichtes wieder: Die Ausweichmanöver des Textes, verdeutlicht Schubert dadurch, daß die beiden ersten Strophen (AA‘) später nicht mehr wiederkehren. Das ist außergewöhnlich. Das ‚eigentliche‘ Lied ‚beginnt‘ erst mit B (dritte Strophe). Der A-Teil stellt also eine Art Vorlauf dar, der die Ausflüchte des Müllergesellen nachvollziehbar macht. Der un abgeschlossene Charakter von A und A‘ dokumentiert sich auch darin, daß beide Perioden auf der Dominante enden (Halbschluß). Der Hauptteil des Liedes hat die Form B C B‘. Durch die Rahmenbildung wird eine formale Geschlossenheit erreicht und gleichzeitig das Übergewicht des Wunschdenkens (B) signalisiert. Stärker als das Gedicht konfrontiert Schubert dieses Wunschdenken mit der möglichen Katastrophe (vollständiges Ausscheren in C). Dennoch wirkt das Ganze als Einheit. A ist das Vorspiel. Formal signalisiert die Generalpause: ‚Jetzt geht es los‘. Der stockende Gestus verliert sich in A‘ gegen Schluß: Zweiermelismen steigern sich zu laufenden 16teln, die Pausen zwischen den Begleittönen verschwinden. So werden das durchlaufende 16tel-Bachmotiv und dessen Begleitung mit gehaltenen Akkorden vorbereitet. des B-Teils und deren Begleitung durch gehaltene Akkorde vor. Verbunden sind A und B auch durch die Tonart und die ähnliche Melodieform und Melodiebewegung.</p> | <p>- - - - - - -</p> | |
| | <p>Darstellung:</p> | <p>5,5</p> | |
| | <p>Punkte:</p> | <p>44</p> | |
| | <p>Prozente:</p> | <p>100</p> | |

Frau Schulz (Referendarin) übernimmt den Unterricht

One Note Samba

The musical score for 'One Note Samba' is presented in seven systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line. The melody in the treble line is primarily composed of eighth-note chords, with some melodic movement in the later systems. The bass line provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. The piece concludes with a final chord in the treble staff.

One note Samba

This is just a little samba
Build upon a single note
Other notes are bound to follow
But the root is still that note.
Now this new one is the consequence
Of the one we've just been through,
As I'm bound to be the unavoidable
Consequence of you.

There's so many people, who can talk and talk an talk
And just say nothing, or nearly nothing.
I have used up all the scales I know and at the end
I've come to nothing, or nearly nothing.

So I come back to my first note,
As I must come back to you,
And I'll pour into that one note
All the love I feel for you.
Anyone who wants the whole show,
Re, Mi, Fa, So, La, Ti, Do,
He will find himself with no show,
Better play the note you know. ;

Musikpraktische Arbeit neben der analytischen

Ernst Toch: Fuge aus der Geographie

Aufführung im Schulkonzert

Egon Voss

Inhalt der Oper („Die Meistersinger von Nürnberg“)

Walther von Stolzing, ein junger Adliger aus Franken und der Letzte seines Geschlechts, hat seine heimatliche Burg verlassen und ist nach Nürnberg gezogen, um Bürger zu werden und als solcher in der Stadt zu leben. Beim Verkauf eines Gutes, abgewickelt mit Hilfe des reichen Goldschmieds Veit Pogner, hat er dessen Tochter Eva kennengelernt; beide haben sich sogleich heftig ineinander verliebt. Ihrer Verbindung steht jedoch entgegen, daß sich Pogner in den Kopf gesetzt hat, seine Tochter mit einem Meistersinger zu verheiraten. Um zu beweisen, wie hoch das Bürgertum die Kunst schätzt, setzt Pogner seine Tochter samt seinem Hab und Gut zum Preis eines Wettsingens aus, das am Johannis-tag stattfinden soll. Walther bleibt nichts anderes übrig, als sich umgehend in die Zunft der Meistersinger aufnehmen zu lassen, denn nur als Mitglied der Zunft kann er an dem Wettsingen um Eva teilnehmen. Der Lehrbube David, Freund und Geliebter von Evas Amme und Vertrauten Magdalene, informiert Walther über die Bedingungen der Aufnahme in die Meistersingerzunft, und Pogner, geschmeichelt durch die Tatsache, daß es ein Ritter ist, ein Adliger, der sich um Aufnahme in die Zunft bewirbt, macht sich sogleich zum Fürsprecher Walthers. Es stellt sich jedoch nur zu bald heraus, daß Walther den Voraussetzungen und den Gesetzen der Zunft nicht entspricht, auch wenn er sich bemüht, seine Antworten in die bei den Meistersingern besonders beliebte «Barform» zu kleiden. Zum Probelied kommt es nur deshalb, weil der Schuhmachermeister Hans Sachs, unvoreingenommen und neugierig zugleich, sein ganzes Prestige dafür einsetzt, daß Walther singt. Als Merker, das heißt als derjenige, der die Fehler des Probesängers festhält, fungiert ausgerechnet Sixtus Beckmesser, der Stadtschreiber, ein Junggeselle, der sich große Hoffnungen auf Eva Pogner macht und nach dem Rang seiner Kunstfertigkeit der erste Anwärter auf den Gewinn des Wettsingens um Eva ist. Beckmesser erkennt den Nebenbuhler sofort und läßt keinen Zweifel daran, daß er ihm nicht wohlgesonnen ist. Das Probesingen fällt dementsprechend schlecht aus. Walther singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, und Beckmesser läßt nichts unversucht, um Walther zu stören. Schließlich bricht er das Probesingen sogar ab: die Zahl der Fehler hat längst die übliche Vorgabe überschritten. Sachs erhebt zwar Einspruch und versucht, beeindruckt von der sicheren Unbekümmertheit Walthers, Verständnis für das Lebendig-Neuartige an Walthers Lied bei den übrigen Meistern zu wecken, er wird jedoch ebenso übertönt wie Walther selbst, der sein Lied, den Meistern und ihrem Lärmen zum Trotz, zu Ende singt. Die Zunft beschließt, daß Walther «versungen» habe.

Nach diesem Fehlschlag bleibt für Walther nur eines: mit Eva zu fliehen. Auch Eva ist zur Flucht bereit, und die hereinbrechende Nacht scheint das Vorhaben zu begünstigen. Sachs jedoch bemerkt, was vorgeht, und versucht, die «Entführung», wie er die Aktion nennt, zu verhindern. Überdies versperren der Nachtwächter und dann Beckmesser den Weg ins Freie. Verborgen hinter einem Gebüsch müssen die beiden Liebenden einen günstigeren Moment abwarten und dabei mit anhören, wie Sachs sein Spiel mit Beckmesser treibt, der gekommen ist, um Eva, wie er zuvor angekündigt hat, das Lied vorzutragen, mit dem er beim Wettsingen um sie werben will. Um diesem «Ständchen» zu entgehen, hat Eva Magdalene an ihr Kammerfenster beordert, wo diese - in Evas Kleidern - Beckmessers Gesang anhören soll. Sachs läßt Beckmesser zunächst nicht zu Wort kommen, indem er ein dröhnendes Lied auf Schusterhandwerk und Poeterei singt, ist schließlich aber bereit, Beckmesser sein Lied singen zu lassen, allerdings nur unter der Bedingung, daß er, Sachs, dabei als Merker fungieren darf. Beckmesser ist so darauf versessen, Eva sein Lied zu Gehör zu bringen, daß er sich sogar auf Sachs' Vorschlag einläßt, die Fehler nicht wie üblich mit Kreide auf einer Tafel, sondern, da Sachs gleichzeitig ein Paar Schuhe (für Beckmesser bestimmt!) besohlen will, mit lauten Hammerschlägen anzumerken. Um sie zu übertönen, singt Beckmesser lauter und lauter und gerät schließlich ins Kreischen, das die Nachbarn und am Ende - wie es scheint - die ganze Stadt weckt. Es kommt zu einem großen Auflauf, zu Tumult und Prügelei. David, eifersüchtig, da er auf den ersten Blick erkennt, daß nicht Eva, sondern seine geliebte Magdalene an jenem Fenster steht, zu dem Beckmesser hinaufsingt, malträtiert den ahnungslosen Beckmesser, bis der Nachtwächter erscheint und dem Spuk ein Ende macht. Walther will die Situation zur Flucht nützen, doch Sachs trennt das Paar und holt Walther in sein Haus. Am Johannismorgen entwickelt Walther, von Sachs aufgefordert und angeleitet, aus dem, was er in der Nacht geträumt hat, ein Lied, das den Regeln der Zunft Genüge tut, ohne aber Walthers Individualität zu verleugnen. Sachs schreibt das Lied sogleich auf und läßt das Blatt mit der Niederschrift auf seinem Werkstisch liegen, wo ausgerechnet Beckmesser es findet, der sich in seiner Ratlosigkeit in die Werkstatt verirrt. Selbstverständlich hält er es für ein Werk von Sachs und - als unverkennbares Liebeslied - für das Zeugnis von Sachs' Absicht, ebenfalls um Eva zu werben. Er stellt Sachs zur Rede. Dieser beruhigt ihn jedoch und schenkt ihm, der nach der Katastrophe des Vorabends in Verlegenheit um ein Werbelied ist, das Blatt mit Walthers Lied. Hinsichtlich des Verfassers freilich läßt er Beckmesser in seinem falschen Glauben. Beim Wettsingen auf der Festwiese vor den Toren Nürnbergs trägt Beckmesser Walthers Lied in einer aus Aufregung und Verständnislosigkeit hervorgehenden drastischen Verballhornung vor, noch dazu zur holprigen Melodie seines ersten Liedes. Er wird verlacht und bezichtigt nun Sachs, ihm das Lied aufgezwungen zu haben. Das ist die Gelegenheit für Sachs, den wahren Verfasser des Liedes aufzurufen und zum Vortrag aufzufordern. Walther nutzt die günstige Situation zum engagierten Vortrag seines Liedes, überzeugt die Meister und das Volk und gewinnt den Preis, die geliebte Eva. Die Meisterwürde allerdings weist er zunächst entschieden zurück, nimmt sie dann aber doch an, nachdem Sachs eindringlich seine Meinung von der verantwortungsvollen Rolle der Meister und ihrer Kunst für Deutschland und die Deutschen kundgetan hat. Zunft und Volk feiern Sachs als Inbegriff des Meisters deutscher Kunst.

Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg
- Motivatabelle -

VORSPIEL

Meisterfingertema

Sehr mäßig bewegt, durchweg breit und gewidrig

205

Liebeswerben-Motiv

Sehr mäßig bewegt

206

207

König David-Motiv

Sehr mäßig bewegt

208

209

Meisterfingerkunft-Motiv

Sehr mäßig bewegt

210

Liebesleidenschaft-Motiv

Bewegt, doch immer noch etwas breit

211

Liebestema

212

213

Liebesnot-Motiv

214

ERSTER AUFZUG

Choraltema

Im Zeitmaß des Vorspiels. Mäßig

Da zu dir der Heli land kam,

215

David-Motiv

Lebhafter

216

Zweite Szene

Noch mehrere Lehrbuben sind eingetreten; sie tragen und stellen Bänke und richten alles zur Sitzung der Meistersinger her.

2. LEHRBUBE David! Was stehst'?
1. LEHRBUBE Greif ans Werk!
2. LEHRBUBE Hilf uns richten das Gemerck!
- DAVID Zu eifrigst war ich vor euch allen; schafft nun für euch, hab' ander Gefallen!
- LEHRBUBEN Was der sich dünkt! Der Lehrling' Muster! Das macht, weil sein Meister ein Schuster! Beim Leisten sitzt er mit der Feder! Beim Dichten mit Draht und Pfriem! Sein' Verse schreibt er auf rohes Leder. *(Mit der entsprechenden Gebärde.)*
- Das – dächt' ich – gerbten wir ihm! *(Sie machen sich lachend an die fernere Herrichtung.)*
- DAVID *(nachdem er den sinnenden Ritter eine Weile betrachtet)* Fanget an!
- WALTHER *(verwundert)* Was soll's?
- DAVID *(noch stärker)* Fanget an! So ruft der Merker:– nun sollt ihr singen! Wißt ihr das nicht?
- WALTHER Wer ist der Merker?
- DAVID Wißt ihr das nicht? Wart ihr noch nie bei 'nem Sing-Gericht?
- WALTHER Noch nie, wo die Richter Handwerker.
- DAVID Seid ihr ein «Dichter»?
- WALTHER Wär' ich's doch!
- DAVID Seid ihr ein «Singer»?
- WALTHER Wüßt' ich's noch?
- DAVID Doch «Schulfreund» wart ihr und «Schüler» zuvor?
- WALTHER Das klingt mir alles fremd vorm Ohr!
- DAVID Und so grad'hin wollt ihr Meister werden?
- WALTHER Wie machte das so große Beschwerden?
- DAVID O Lene! Lene!
- WALTHER Wie ihr doch tut!
- DAVID O Magdalene!
- WALTHER Ratet mir gut.
- DAVID *(setzt sich in Positur)* Mein Herr! Der Singer Meisterschlag gewinnt sich nicht an einem Tag. In Nüremberg der größte Meister mich lehrt die Kunst Hans Sachs; schon voll ein Jahr mich unterweist er, daß ich als Schüler wach's. Schuhmacherei und Poeterei, die lern' ich da alleinerlei: hab' ich das Leder glatt geschlagen, lern' ich Vokal und Konsonanz sagen; wichst' ich den Draht erst fest und steif, was sich dann reimt, ich wohl begreif. Den Pfriemen schwingend, im Stich die Ahl', was stumpf, was klingend, was Maß, was Zahl, – den Leisten im Schurz, was lang, was kurz, was hart, was lind, hell oder blind, was Waisen, was Milben, was Kleb-Silben, was Pausen, was Körner, was Blumen, was Dörner, – das alles lern't' ich mit Sorg' und Acht: wie weit nun, meint ihr, daß ich's gebracht?
- WALTHER Wohl zu 'nem Paar recht guter Schuh'? –
- DAVID Ja, dahin hat's noch gute Ruh'! Ein «Bar» hat manch' Gesätz' und Gebänd': wer da gleich die rechte Regel fänd', – die richt'ge Naht und den rechten Draht, mit gut gefügten «Stollen» den Bar recht zu versohlen. Und dann erst kommt der «Abgesang», daß der nicht kurz und nicht zu lang, und auch keinen Reim enthält, der schon im Stollen gestellt. Wer alles das merkt, weiß und kennt, wird doch immer noch nicht Meister genannt.
- WALTHER Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein? In die Singkunst lieber führ mich ein!
- DAVID Ja – hätt' ich's nur selbst schon vom Singer gebracht! Wer glaubt wohl, was das für Mühe macht! Der Meister Tön' und Weisen, gar viel an Nam' und Zahl, die starken und die leisen, wer die wüßte allzumal! Der kurze, lang' und überlang' Ton, die Schreibpapier-, Schwarzintzenweis'; der rote, blau' und grüne Ton; die Hageblüh'-, Strohalm-, Fengelweis'; der zarte, der süße, der Rosenton; der kurzen Liebe, der vergeßne Ton; die Rosmarin-, Gelbveigleinweis', die Regenbogen-, die Nachtigallweis'; die englische Zinn-, die Zimtröhrenweis', frisch Pomeranzen-, grün Lindenblühweis'; die Frösch'-, die Kälber-, die Stieglitzweis', die abgeschied'ne Vielfraßweis', der Lerchen-, der Schnecken-, der Bellerton; die Melissenblümlein-, die Mairanweis', gelb Löwenhaut-, treu Pelikanweis', die buttglänzende Drahtweis'!
- WALTHER Hilf Himmel! Welch endlos' Tönegeleis'!
- DAVID Das sind nur die Namen; nun lernt sie singen, recht wie die Meister sie gestellt. Jed' Wort und Ton muß klärllich klingen, wo steigt die Stimm' und wo sie fällt; fangt nicht zu hoch, zu tief nicht an, als es die Stimm' erreichen kann. Mit dem Atem spart, daß er nicht knappt, und gar am End' ihr überschnappt; vor dem Wort mit der Stimme ja nicht summt, nach dem Wort mit dem Mund auch nicht brummt. Nicht ändert an Blum' und Koloratur, jed' Zierat fest nach des Meisters Spur. Verwechselt ihr, würdet gar irr, – verlört ihr euch und kämt ins Gewirr: – wär' sonst euch alles auch gelungen, da hättet ihr gar versungen! – Trotz großem Fleiß und Emsigkeit, ich selbst noch bracht' es nicht so weit: so oft ich's versuch', und 's nicht gelingt, die Knieriemschlagweis' der Meister mir singt. Wenn dann Jungfer Lene nicht Hilfe weiß, sing' ich die eitel Brot- und Wasserweis'. Nehmt euch ein Beispiel dran, und laßt vom Meisterwahn! Denn Singer und Dichter müßt ihr sein, eh' ihr zum Meister kehret ein.
- WALTHER Wer ist nun «Dichter»?
- LEHRBUBEN *(während der Arbeit)* David! Kommst' her?
- DAVID *(zu den Lehrbuben)* Wartet nur! Gleich! – *(Schnell wieder zu Walther sich wendend.)* Wer «Dichter» wär'?
- Habt ihr zum Singer euch aufgeschwungen und der Meister Töne richtig gesungen; füget ihr selbst nun Reim' und Wort', daß sie genau an Stell' und Ort paßten zu eines Meisters Ton, – dann trügt ihr den Dichterpreis davon.
- LEHRBUBEN He! David! Soll man's dem Meister klagen? Wirst' dich bald des Schwatzens entschlagen?
- DAVID Oho! Jawohl! denn helf' ich euch nicht, ohne mich wird alles doch falsch gericht! *(Er will sich zu ihnen wenden.)*
- WALTHER *(ihn zurückhaltend)* Nur dies noch: – wer wird «Meister» genannt?
- DAVID *(schnell wieder umkehrend)* Damit, Herr Ritter, ist's so bewandt: – *(Mit sehr tief sinniger Miene.)* der Dichter, der aus eig'nem Fleiße, zu Wort' und Reimen, die er erfand, aus Tönen auch fügt eine neue Weise: der wird als Meistersinger erkannt!
- WALTHER So bleibt mir einzig der Meisterlohn! Muß ich singen, kann's nur gelingen, find' ich zum Vers auch den eig'nen Ton!
- DAVID *(der sich zu den Lehrbuben gewendet hat)* Was macht ihr denn da? Ja, fehl' ich beim Werk, verkehrt nur richtet ihr Stuhl und Gemerck! *(Er wirft polternd und lärmend die Anordnungen der Lehrbuben, in Betreff des Gemerkes, um.)* Ist denn heut Singschul'? Daß ihr's wißt!

w. In die Singkunst lieber führ mich ein!
David
Ja... hätt ich's nur selbst schon zum (Singer's) ge-

braucht! Wer glaubt wohl, was das für Mü-
he macht!
am liebsten u. umher zu Kule
Süßes Kuchende
Vcl. u. Horn.
cresc. - sf
f dim.
Kl. Fr.

Der Mei - - - ster Tön und Wei - - - sen, gar viel an

Nam und Zahl,
die star - - - ken, und die lei - - - sen, wer die wuß - te

Erstes Tempo
all - - zu - mall!
Der kur - ze, lang und

riten.
ü - ber-lang Ton, die Schreib - pa - pier, Schwarz - tin - tenweis; der

poco rallent.
ro - te, blau - und grü - ne Ton; die Ha - ge - blüh, Strohalm,

rallent.
Fen - - gel - weis; der zar - te, der sü - ße, der Ro - - sen - ton;

Mäßig
der kurzen Liebe, der vergessne Ton; die Ros - marin, Gelbveigleinweis, die

Kothner (zu Walther).

K. Was euch zum Lie - de Richt und Schnur, ver - nehmt nun aus der Ta - bu - la -

74 (Die Lehrbuben haben die an der Wand aufgehängte Tafel der „Leges Tabulaturae“ herabgenommen,

tur!

f Bl. schwer

Vel. K. B. u. Fg. sehr markiert

K. hängen sie wieder auf.)

Nun setzt euch in den Sin - ge - stuhl!

Str. p

Kl. p

Fg. p

Walther (mit einem Schauer)

w. Hier_ in den Stuhl?

K. Wie's Brauch der Schul!

Vel.

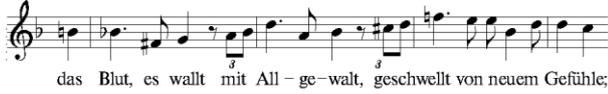
Str.

4.2.2 Leitmotivtabelle zu Wagners "Die Meistersinger"

Schustermotiv (S. 60, "Kniერიemschlagweis")



Leidenschaftsmotiv (S. 140, aus Walthers Probelied)



Eva-Lied des Hans Sachs (S. 241)

Lenzmotiv (S. 136, aus Walthers Probelied "Fanget an")



Liebesmotiv



Vogelweidmotiv (S. 121, aus Walthers Lied "Am stillen Herd")



Meistersingermotiv



Zunftmotiv (S. 49)



Beckmessermotiv



S. 70: "Merker!" ('Mecker'-Motiv) "Wird euch wohl bang?"



Stolzingmotiv (S.113, Regieanweisung: Walter tritt hervor und verneigt sich.)



Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Klavierauszug der Meistersinger von Gustav F. Kogel Frankfurt a/M, 1942

Beckmesser (Er schüttelt sich)

„Den Tag seh ich er-schei-nen, der mir wohlge-falln tut; da

Sachs (holt mit dem Hammer aus) (Er schlägt auf)

(Er setzt heftig ab, singt aber weiter)

faßt mein Herz sich ei-nen gu-ten und fri-schen!-

(schlägt) (schlägt)

Str. u. Vel.

(Er wendet sich wütend um die Ecke herum)

Treibt ihr hier Scherz? Was wär nicht ge-lun-gen?

Bes-ser ge-sungen: da faßt mein Herz-

Str. pizz. p

Wie soll sich das reimen auf „seh ich er-schei-nen“?

— sich ei-nen gu-ten, fri-schen“?

Kl. Fr. Vel.

Sachs

Ist euch an der Wei-se nichts ge-le-gen? Mich dünkt, sollt pas-sen

Beckmesser

Mit euch zu streiten? Laßt von den Schlägen, sonst denkt ihr mir dran!

Ton- und Wort? Jetzt fahret

Bin ganz verwirrt!-

fort! So fangt noch mal an: drei Schläg ich jetzt pau-

(bei Seite)

Am besten, wenn ich ihn gar nicht be-acht: wenns nur die Jungfer nicht ir-re macht!

Sie-ren kann.

pia p

Beckmesser (auf der Laute)

Laute: „Den Tag seh ich er-schei-nen, der mir wohl ge-falln

tut; da faßt mein Herz sich ei-nen gu-ten und fri-schen

ad lib.

Mut da denk ich nicht an Ster-ben, lie-ber an Wer-

Sachs (mit dem Hammer) (schlägt)

Str. *f*

ben um jung Mägdeleins Hand. Warum wohl al-ler Ta-ge schöner mag die-ser

(schlägt) (schlägt)

Vel. *f*

(ärgerlich)

sein? Al-len ich hier es sa-ge: weil ein schö-nes Fräu-

(schlägt) (schlägt)

Vel. *f* r. H. l. H.

lein von ihrem lieb Herrn Va-ter, wie ge-lobt hat

(schlägt) (schlägt) (Er nickt ironisch beifällig.) (schlägt) (viele kleine Schläge)

Vel. *f* Brt. *f*

Szenische Interpretation (Video)

Richard Wagner: Die Funktion der (Leit-)Motive: Der Fliedermonolog (2. Aufzug, 3. Szene)

Zum Inhalt:

Sachs hat sich am Abend, nachdem Walther 'versungen' hat, am offenen Fenster seiner Werkstatt niedergelassen, um seiner Arbeit nachzugehen. Aber er kann sich nicht konzentrieren, weil ihm Walther bzw. dessen Probelied nicht aus dem Sinn geht. Er spürt die Diskrepanz zwischen Walther und sich selbst, dem Schumacher-Poeten. Er versteht Walthers Kunst zwar nicht, spürt aber deren Größe und verzagt angesichts seiner eigenen künstlerischen 'Flickschusterei'. Auch er spürt die Schönheit und Gewalt der Natur und möchte sie zum Ausdruck bringen ("was sagen"), kann es aber nicht so, wie Walther es in seinem Probelied getan hat. Sein Nachsinnen führt ihn zu der Erkenntnis, daß nicht die Beherrschung der Regeln die Fähigkeit zu solch künstlerischer Gestaltung gibt, sondern der Überschwang des Herzens und des Genies ("Lenzes Gebot").

- Wir interpretieren die Situation und den inneren Monolog des Hans Sachs (S. 104 ff.)
- Wir analysieren die leitmotivische Gestaltung der Szene: Welche Motive werden benutzt? Welche Funktion haben sie?
- Wie sind die Motive codiert? (Gibt es Beziehungen zur barocken Figurenlehre? Wie läßt sich die Genese und die Bedeutung die 32tel-Tirata des Schustermotivs erklären (vgl. T. 32 und 35 sowie das Kreidestrichmotiv aus dem Probelied der 1. Szene)?
- Wir problematisieren den formalen Aufbau: Wie erreicht Wagner trotz des unterschiedlichen Materials und der unterschiedlichen Ausdrucksgesten den inneren Zusammenhang? Welche Funktion hat das Leidenschaftsmotiv? Wie entwickelt es sich?
- Welche Zusammenhänge bestehen zwischen den verschiedenen Leitmotiven? Wie nutzt Wagner sie zur Gestaltung der Übergänge zwischen verschiedenen Abschnitten (T. 1-16; T. 42 - 52)? Welche Zusammenhänge bestehen zu Beethovens motivisch-thematischer Metamorphosentechnik?
- Wagners Leitmotivtechnik wurde - speziell bei den großen Filmepen der 40er und 50er Jahre (man spricht hier sogar von der "Leitmotivschool"! - zum Standardverfahren bei der Filmmusik. Das ist sicher kein Zufall. Gibt es Parallelen zwischen Wagners Gestaltung des Fliedermonologs und Verfahren des Films (Schnitttechnik, Überblendungen ...)?
- Was leistet die Arbeit mit Leitmotiven
 - für das Sprachvermögen der Musik (für die Deutlichkeit/Eindeutigkeit der Charakterisierung und nuancierten Ausleuchtung von Personen/Situationen/psychischen Befindlichkeiten bzw. Entwicklungen, für die Möglichkeit der Benennung/Ankündigung von Phänomenen/Gedanken/Ideen, für das eigenständige Kommentieren/Analysieren der Szene durch die Musik selbst, für Beeinflussung des Zuschauers/Hörers, die Suggestion des Sicheinfühlens-/Miterleben-/Verstehenkönnens?
 - für die Darstellung einer in sich zusammenhängenden psychologischen/ideellen Entwicklung?
 - für das Gesamtwerk (vgl. den Bezug zur Szene aus dem 1. Aufzug)?

Die Leitmotivtechnik

- Wir klären unsere bisher gewonnenen Vorstellungen über das Leitmotiv durch die Erarbeitung der Texte von Kropfinger (S. 103) und Dahlhaus (S. 109).

K. Kropfinger:

"LEITMOTIV, Bz. für eine musikalische Prägung (melodisch, rhythmisch, harmonisch), die, mit einer bestimmten Bedeutung verbunden und im Werk geregelt wiederkehrend, dem Hörer als Wegmarke des Verständnisses dient. Dieser Allgemeinbegriff bedarf jedoch der Differenzierung.

1. Auf R. Wagner bezogen, verwandte den Ausdruck L. erstmals H. von Wolzogen ... 1877 ...

2. An Wolzogens Betrachtungen kritisierte Wagner die Überbetonung >dramatischer Bedeutsamkeit und Wirksamkeit< zu Lasten musikalischer Aspekte. Wagner selbst spricht nicht von Leitmotiven, sondern von >Gefühlswegweisern< und >melodischen Momenten, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Ahnung zur Erinnerung machen<. Damit war der formbildende Strukturzusammenhang der Leitmotive angesprochen: Vertikale Wechselbeziehung der dramatischen Schichten (>Orchestermelodie< - >Versmelodie< - szenische Aktion) und horizontale Motivbeziehungen ergeben eine Abfolge dramatischer Konstellationen, die - von Augenblick zu Augenblick ins Vergangene und Zukünftige ausgreifend - Erinnerung und Ahnung im Gegenwärtigen neu aktualisieren.

3. Die Tatsache, daß Wagners Leitmotive einen spezifischen Strukturzusammenhang bilden, ist entscheidend als Kriterium für die Unterscheidung und die Besonderheiten eines historischen Vorfeldes. Das wiederholte Erscheinen von Motiven stempelt diese noch nicht zu Leitmotiven im Wagnerschen Sinne. Gewöhnlich spricht man von >Erinnerungsmotiven< ...

4. ... Demgegenüber bedeutete das leitmotivische Verfahren im Ring (1853-74), die >charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive<, zwecks struktureller Integration des ganzen Dramas, einen qualitativen Sprung. Entscheidend für die Ausformung eines nicht an formale Schemata gebundenen musikalisch-dramatisch tragfähigen Motiv-Netzes war - neben der Anregung durch H. Berlioz' Idée fixe - vor allem Beethovens thematisch-motivische Arbeit, die >Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war>. Doch war sich Wagner der Unterschiede voll bewußt. Zwar galt für >die neue Form der dramatischen Musik<, daß im >Gewebe von Grundthemen< diese >ähnlich wie im Symphoniesatze, (sich) gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden<; indes blieben die >Gesetze der Scheidungen und Verbindungen< der >ausgeführten und aufgeführten dramatischen Handlung< vorbehalten."

In: Marc Honegger und Günther Massenkeil (Hg.): Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1976, Bd. 5, S. 90 f.

41 (Er läßt wieder ab, lehnt
VI. u. Br.)

45 sich von neuem zurück, und stinkt nach.)

51 Sehr mäßig
Sachs

Und doch, 's will halt nicht gehn:-

56 ich fühl's, und kann's nicht ver- stehen;-
kann's nicht be- halten,- doch auch nicht ver-

59 immer breiter
rall Sehr breit
gesen:- und faß iches ganz,
kann ich's nicht messen! Doch wie wollt ich auch

62 Mäßig langsam
mes- sen, was un- er- meß- lich mir
sah. schien.

65 Kein Re- gel woll- te da pas- sen,-
und war doch kein Feh- ler

68 Ein wenig belebend
drin. Es klang so alt,
und war doch so

71 neu,- wie Vo- gel- sang im sü- ßen Mai!

89

s.

mußt; und wie er muß, so könnt er's,-

Kl. 4 3 2 1

Vi. 4 3 2 1

Horn

str. p

fr. *

93

s.

(beiliebend)

das merkt ich ganz be-son - ders.

Etwas belebter

rall.

vi. 4 3 2 1

Horn cresc. p

str. p

Str. Orch. *piu p*

74

s.

Wer ihn hört, und wahn - be - hört

sän - ge dem Vo - gel

Vi. 4 3 2 1

str. p

poco cresc.

fr. *

77

s.

nach, dem brächt es Spott und Schmach. -

poco acceler

molto cresc.

str. cresc.

Vi. 4 3 2 1

Horn

Vel. p dolce

Fr. u. Horn

80 Sehr breit

s.

Len-zes Ge - bot, die sü - ße Not,

die legt es ihm in die

dim. Harfe

Str. u. Hr.

fr. *

85 Mäßig bewegt

s.

Brust: nun sang er, wie er

Vi. 4 3 2 1

Str. Orch. p dolce u. Hr.

fr. *

Texte zur Musik Richard Wagners

Leitmotive

"Um (...) bei dieser Methode (sc. das Verhältnis von Orchester und Sänger) doch ein Mittel für die Charakteristik der Personen zu gewinnen und dem Ohr einen Rettungsanker in dem Ozean der melodischen Unendlichkeit zu schaffen, verwendet Wagner die sogenannten Gedächtnis- oder Leitmotive, das heißt Themen, welche im Orchester jedesmal anklingen, sobald eine bestimmte Person auftritt oder ein bestimmtes Ereignis erwähnt wird, (...) Nun begründen bei Wagner diese

Gedächtnismotive nicht nur Personen, sondern auch Sachenrechte. Sobald irgendwer in der Oper vom Johannisfest oder dem Preisingen spricht, ertönt das Motiv Pogners aus dem ersten Akt; das Motiv Watters begleitet nicht bloß dessen Person, sondern jede Anspielung auf ihn, auf Evas Liebe, auf die echte Poesie im Gegensatz zur zünftigen und so fort. Nachdem das, worauf diese Motive anspielen, so ziemlich den ganzen Stoff der *"Meistersinger"* ausmacht, überdies die Motive selbst die glücklichsten melodischen Ansätze in der ganzen Oper sind, so bekommt man sie den Ganzen Abend hindurch zu hören, einzeln oder zusammen, bald in dieser, bald in jener Orchesterstimme, heller oder dunkler gefärbt, Anfangs freut sich der Hörer an diesen Melodiechen, deren Verfolgen und Erkennen überdies den Verstand beschäftigt; je unablässiger sie ihn aber hin und her schaukeln, desto unbehaglicher wird ihm zumute."

aus der Kritik Eduard Hanslicks zur Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* 1870, zit. n. A. Csampai und D. Holland (Hg.): *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*. Reinbek 1981, S.226 f

Aufgaben von Sänger und Orchester

"Dieser Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt (...), ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters. (...) Wir haben jetzt nur noch das Orchester als ein selbständiges, an sich von jener Versmelodie unterschiedenes Element zu betrachten und seiner Fähigkeit, diese Melodie nicht nur durch Wahrnehmbarmachung der sie — vom rein musikalischen Standpunkte aus — bedingenden Harmonie, sondern auch durch sein eigentümliches, unendlich ausdrucksvolles Sprachvermögen so zu tragen, wie der See den Nachen trug, uns zu versichern.(...) Das Orchester besitzt unlegbar ein *Sprachvermögen* (...). Jetzt, wo wir in der Wortversmelodie ihm gerade das zugeführt haben, was es nicht aussprechen konnte, und ihm als Träger dieser ihm verwandten Melodie die Wirksamkeit zuwies, in der es — vollkommen beruhigt — eben nur das noch aussprechen soll, was es seiner Natur nach einzig aussprechen kann -, haben wir dieses Sprachvermögen des Orchesters deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des *Unaussprechlichen* ist.

aus: *Richard Wagner, Oper und Drama*, Stuttgart 1994², S. 328f

"(...) Die Melodie der Singstimme war jederzeit in der Konzeption des Tondichters das Erste und Bestimmende, welchem die Begleitung (sei sie von noch so freier oder komplizierter Bewegung) untergeordnet wurde. Man konnte in der Regel zu der gegebenen *Singstimme* die Begleitung oder doch *eine* Begleitung annähernd erraten und besaß hingegen in dem Akkompagnement ein für sich unselbständiges Etwas. In den *"Meistersingern"* ist die Singstimme für sich allein nicht etwas bloß Unvollständiges, sondern gar nichts; die Begleitung ist alles, ist eine selbständige symphonische Schöpfung, eine Orchesterfantasie mit begleitender Singstimme ad libitum (...)."

Eduard Hanslick, a.a.O. S. 226

Form

"(...) zu dem Prinzip (sc. Wagners) haben uns auch die *"Meistersinger"* nicht bekehrt, Es ist das bewußte Auflösen aller festen Form in ein gestaltloses, sinnlich berauschendes Klingen, das Ersetzen selbständiger, gegliederter Melodien durch ein unförmlich vages Melodisieren. Man kann dafür Wagners schiefes Wort "unendliche Melodie" getrost als technischen Ausdruck gebrauchen (...). Die "unendliche Melodie" ist die herrschende, das heißt die musikalisch unterwühlende Macht in den *"Meistersingern"* wie im *"Tristan"*. Ein kleines Motiv beginnt, es wird, ehe es zur eigentlichen Melodie, zum Thema sich gestaltet, gleichsam umgebogen, geknickt, durch fortwährendes Modulieren und enharmonisches Rücken höher oder tiefer gestellt, durch Rosalinen fortgesetzt, dann angestückelt und wieder verkürzt, bald von diesem, bald von jenem Instrument wiederholt oder nachgebildet. Mit ängstlicher Vermeidung jeder abschließenden Kadenz fließt diese knochenlose Ton-Molluske, sich immer wieder aus sich selbst erneuernd, ins unabsehbare fort."

Eduard Hanslick, a.a.O. S.

"Die >dramatisch-musikalische Form< (sc. Wagners) ist primär Vorgang und Handlung, nicht ruhendes, abgeschlossenes Gebilde.

Erscheint aber Musik wesentlich als Tätigkeit, als Energie, so ist der Objektcharakter, den die klassische Ästhetik ihr zuschrieb, gefährdet oder sogar aufgehoben. Daß Musik, nicht unähnlich einem Werk der bildenden Kunst, ein ästhetischer Gegenstand, ein Objekt ästhetischer Kontemplation sei, ist die Voraussetzung des Formbegriffs, den die Architekturmetapher ausdrückt. Allerdings zeigt sich die Gegenständlichkeit weniger unmittelbar als indirekt: nicht in dem Augenblick, in dem Musik erklingt, sondern erst, wenn sich der Hörer am Schluß eines Satzes oder Satzteils zu dem gerade Vergangenen zurückwendet und es sich als geschlossenes Ganzes vergegenwärtigt. Zugleich nimmt die Musik eine quasi räumliche Gestalt an; das Gehörte verfestigt sich zu einem Gegenüber. Sofern also Musik Form im Sinne der Architekturmetapher ist, erreicht sie, paradox ausgedrückt, ihr eigentliches Dasein gerade in dem Moment, in dem sie vergangen ist. Vom Gedächtnis noch festgehalten, rückt sie in einen Abstand, den sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart nicht hatte; und in der Distanz konstituiert sie sich als räumlich-symmetrische, quasi architektonische Form.

Wagners Formgefühl aber, das in der Vorstellung von musikalischer Aktion wurzelte, sträubte sich gegen Verfestigung; es war empfindlich gegen Zäsuren und Ruhepunkte, an denen im Rückblick der musikalische Vorgang zum Gegenstand, zum überblickbaren Gebilde erstarrt. (...) Seine Musik umgibt den Hörer und dringt auf ihn ein, statt sich in einem Abstand zu halten, in dem sie als tektonische Form, als tönende Architektur auffaßbar wäre (...)."

aus: Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989, S.69f.

"Nach der herrschende Auffassung des Zeitalters ist das Zusammengefügte >mechanisch<, eine bloße Addition der Teile; das Ganze dagegen, das Gestaltvolle, das von einem Punkt aus überblickt werden kann, >organisch<. (...) Organismus ist, sofern mit dem Wort ein Kunstwerk umschrieben werden soll, das Ergebnis bewußter Organisation, und letzteres weist sich als ein rational gerichtetes Verhalten aus. Weit entfernt somit davon, schlechthin >irrational< zu sein, zeichnet sich die organische Kunstform durch eine totale Rationalisierung der Gestaltteile aus. Gleichzeitig jedoch muß sie sich den Anschein geben, daß sie spontan und wie ein Naturgewächs entstanden sei (...)."

aus: Tibor Kneif *Die Idee des Organischen bei Richard Wagner*. In: C. Dahlhaus (Hg), *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970, S.

"Die Schwierigkeit, die Wagner das Problem des Überganges beim Komponieren zu bereiten pflegte, zeugt von dessen außerordentlicher Wichtigkeit für seine Musik. Hierin liegt ein weiterer Aspekt des Organischen verborgen. Betrifft dessen Forderung zunächst die Beziehung der Formglieder zum Werkgesamten sowie das Verhältnis von Dichtung und Musik, so ist mit ihr des weitern die nahtlose und psychologisch motivierte Überleitung von einem Formabschnitt zum anderen gemeint (...).

T. Kneif, a.a.O., S.70

"Die Forderung einer organischen Musik richtet sich (...) nicht mehr nur auf die Verbindung der einzelnen selbständigen Teile, sondern auf die Entstehung der Teile selbst. Hierbei tritt ein neuer Aspekt der Organismusidee, derjenige der Entwicklung, zutage: die Musik soll, nicht anders als ein lebendiges Naturgebilde, aus den ersten Keimen allmählich erwachsen und einen progressiven Gestaltwandel eingehen, statt sogleich sich wie etwas Fertiges dem Hörer aufzudrängen. Im Blick auf Themenbildung solcher Art konnte sich Wagner auf Beethoven berufen und ihm nachrühmen, er habe die Entfaltung der Melodie selbst vor Augen geführt."

T. Kneif a.a.O., S.72f

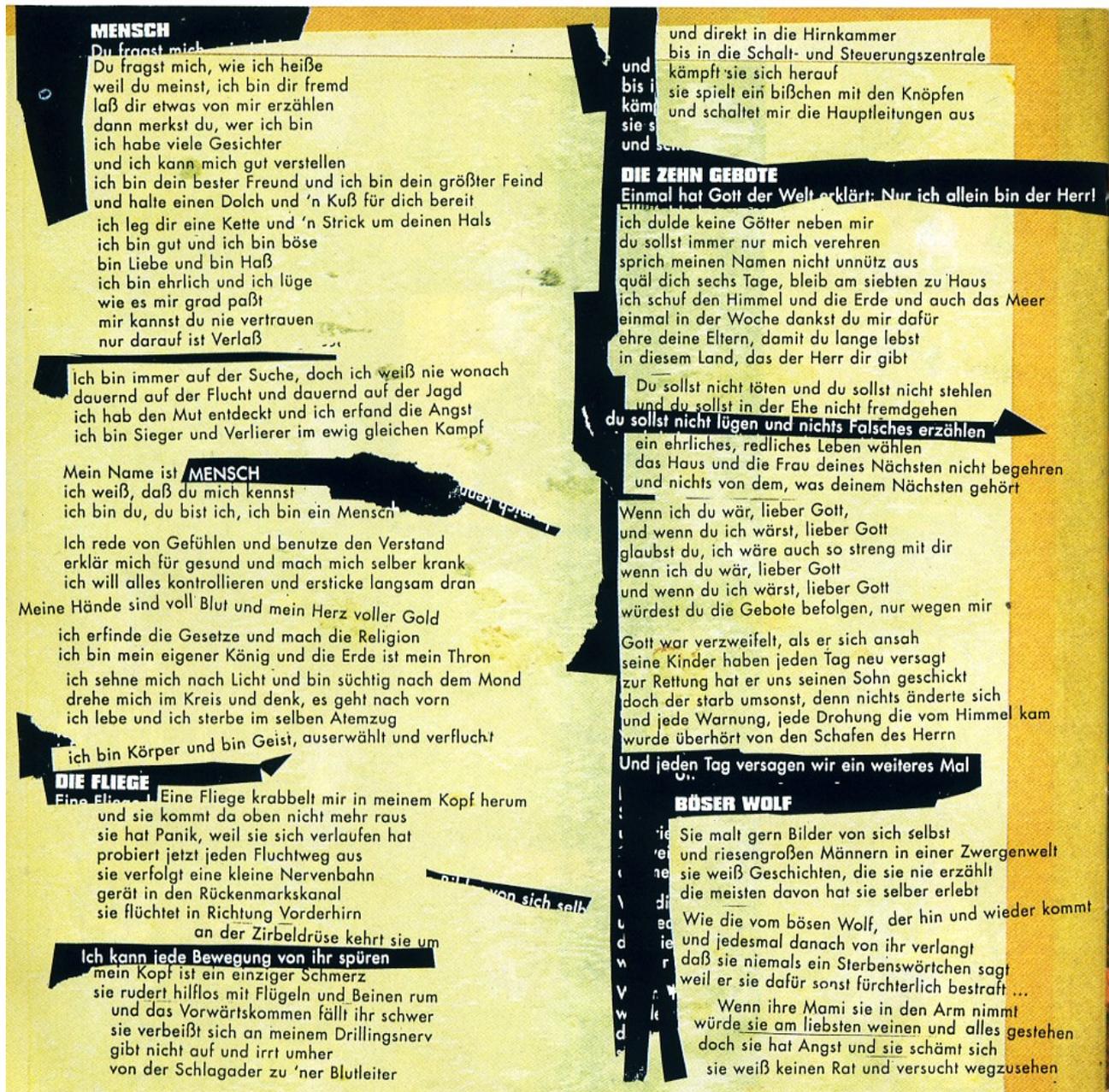
Zur Analyse des Fliedermonologs vgl.

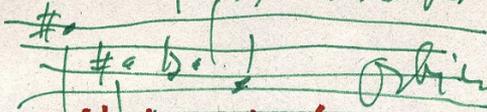
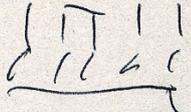
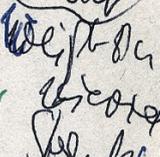
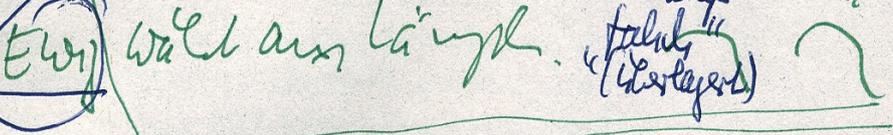
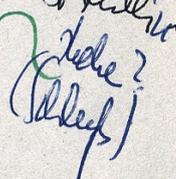
<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/wagnerfliedermonologabiturthema1996.pdf>

und

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/wagnerfliedermonologabiturthema1995.pdf>

Die toten Hosen: Auszüge aus „Opium fürs Volk“



3) Nicht lesbar für die Gruppe 9. Oktober 1998
 #  Orbindo 1. Teil + "Dir. Handl"
 "Götterdämmerung" (Anderlecht in Wagner?)  fover
 2) Bode Wolf.  Glockenspiel "Wied"  Weist du
 8) Ewig wält aus Längst.  "Wied"  Weist du
