

Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

Im WS 1997/98 biete ich folgende Veranstaltung an:

Studiengang Schulmusik

Proseminar (zu C 3 der StO)

Thema: Verfremdung als zentrale ästhetische und didaktische Kategorie. Spezifische Verfahren der Analyse im Musikunterricht.

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

Materialien:

Bachs Choralsatz "Es ist genug" aus der Kantate 60 im Vergleich mit Ahles Satz, mit der Einleitung aus Haydns "Schöpfung", mit Wagners Vorspiel zu "Tristan" und mit dem Liebeslied aus Weills "Dreigroschenoper";

Beethoven: Sonate op. 2, 1 (Vergleich mit den Skizzen);
Scherzo aus der Sonate op. 2,2 (Vergleich mit einem Ländler);

Walzer von Lanner, Chopin (op. 69,1), Satie, Klein, Strawinsky, Poulenc;

Liszt: Resignazione;

Weill: Zu Potsdam unter den Eichen (Vergleich mit Marschmusik, Moritaten)

Satie: "Embryons desséchés" (Vergleich mit Chopins Trauermarsch);
"Sonatine bureaucratique" (Vergleich mit Clementi);

Ort: Raum 13

Zeit: Dienstag, 17.00 - 18.30 Uhr

Beginn: Dienstag, 21. Oktober 1997

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

1. Sitzung

Franz Joachim Burmeister (Über die Sehnworte des Elias: Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele.)

1. Es ist genug, so nimm, Herr meinen Geist
Zu Zions Geistern hin.
Lös' auf das Band, das allgemählich reißt,
Befreie diesen Sinn,
Der sich nach seinem Gotte sehnet,
Der täglich klagt, der nächtlich tränet:
Es ist genug!
2. Es ist genug des Jammers, der mich drückt,
Des Adams Apfle-Gier;
Das Sünden-Gift hat kaum mich nicht erstickt,
Nichts Gutes wohnt in mir.
Was kläglich mich von Gotte trennet,
Das täglich mich beflecket nennet.
Des ist genug!
3. Es ist genug des Kreuzes, das mir fast
den Rücken wund gemacht.
Wie schwer, O Gott, wie hart ist diese Last!
Ich schwemme manche Nacht
Mein hartes Lager durch mit Tränen.
Wie lang', wie lange muß ich sehnen!
Wann ist's genug?
4. Es ist genug, wenn nur mein Jesus will,
Er kennet ja mein Herz.
Ich harre sein und halt' indessen still,
Bis er mir allen Schmerz,
Der meine sieche Brust abnaget,
Zurück legt und zu mir saget:
Es ist genug!
5. Es ist genug, Herr. Wenn es dir gefällt,
So spanne mich doch aus.
Mein Jesus kommt, nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr' ins Himmels-Haus.
Ich fahre sicher hin mit Frieden,
mein feuchter Jammer bleibt hienieden.
Es ist genug!

Johann Rudolf Ahle: Es ist genug (1662)

Es ist ge - nug, so nimm, Herr, mei - nen Geist zu
Zi - ons Gei - stern hin.
Lös' auf das Band, das all - ge - mäh - lich reißt, be -
freie die - sen Sinn,
der sich nach sei - nem Got - te seh - net,
der täg - lich klagt, der
nächt - lich trä - net:
Es ist ge - nug, es ist ge - nug.

Evangelisches Gesangbuch für Rheinland und Westfalen, Dortmund o. J.

In seiner Kantate 60 (O Ewigkeit, du Donnerwort), die er als Thomaskantor 1723 in Leipzig schrieb, benutzt Bach als Schlußchoral einen Choral von Johann Rudolf Ahle, der sein Vorgänger als Organist in Mühlhausen gewesen war. Der Choral wird noch heute in der Evangelischen Kirche gesungen.

Johann Sebastian Bach: Es ist genug (1723)

Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt, so
span - ne mich doch aus. Mein Je - sus kommt: nun gu - te
Nacht, o Welt! Ich fahr' ins Him - mels-haus, ich fah - re
si - cher hin mit Frie - den, mein gro - ßer Jam - mer bleibt dar -
nie - den. Es ist ge - nug, es ist ge - nug.

Die Schöpfung von Joseph Haydn

Erster Teil 1. Einleitung (Die Vorstellung des Chaos)

Largo Streich-Orchester

Pianoforte

7 Viol. I, Viol. II, Viola, Violoncello, Fagott

11 Viol. II, Fagott, Viol. III

18 Streich-Orch., Fl. Ob.

21 Klar., Fl. Ob., Fagott

24 Fagott

27 Ob., Klar.

29

31 Klar., Viol.

34 Violoncello

37 Fl. Ob., *credo.*

40 Volles Orchester, Fl. Ob., Fagott, Violoncello

44 Klar., Fl.

47

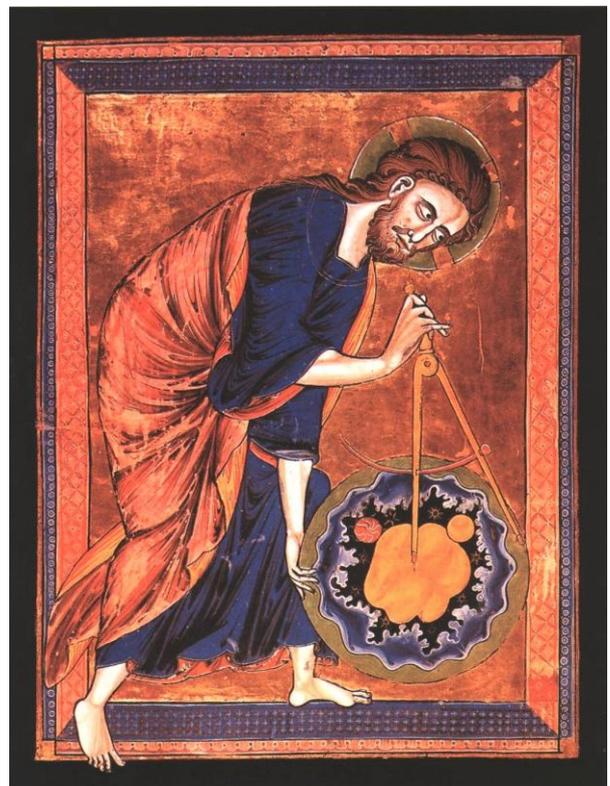
50

55 Raphael (Baß) Recitativo
Im In

60 An - fan - ge schuf Gott Him - mel und Er - de;
the be - gin - ning God cre - a - ted the heavn and the earth;

66 und die Er - de war oh - ne Form und leer;
and the earth was with - out form and void;

70 und Fin - ster - nis war auf der Flä - cho der Tie - fa.
and dark - ness was up - on the face of the deep.



Gott als Welterschöpfer, Bible Moralisée, Mitte 13. Jh., Nationalbibliothek Wien

Ahle /Bach

Interessant ist, wie in dem älteren Evangelischen Gesangbuch der Anfang geglättet ist. Der ungewöhnlich Aufwärtsgang zum Tritonus erscheint zu ungewöhnlich. Hier offenbart sich der Kern barocker Figuren: sie sind „licentiae“, Freiheiten, die die normale Ordnung verlassen, um etwas besonderes auszudrücken. Schon Aristoteles sagte, um die Aufmerksamkeit des Hörers zu erreichen, müsse der Redner die gewöhnliche Rede v e r f r e m d e n. Verfremdung ist also ein generelles Verfahren, nicht nur der Musik. Aufwärtsgang und Tritonusspannung verdeutlichen den Drang zum Himmel, die erwartungsvolle Spannung bzw. Sehnsucht. Die Gegenfigur bestimmt den letzten Teil des Liedes: eine sanfte Wellenlinie über einfachen konsonanten Akkorden wird wiederholt: Im Text ist an dieser Stelle von Klagen und nächtlichen Tränen die Rede, die Musik aber zeigt schon die Erlösung aus der Spannung, den Frieden bei Gott.

Bei Bach werden diese Gestaltungsmittel nun kunstvoll und expressiv auf die Spitze getrieben. Seine Musik ist eine eindringliche Predigt über das Thema „crux“ und „gloria“ (durch Kreuz und Leid zur Herrlichkeit).

Haydn

Zur Methode:

Leitfrage: Was ist ein Chaos? Schüler wahrscheinlich: Durcheinander, Unordnung

Lehrer: Macht mal mit Instrumenten und der/oder der Stimme Chaos.

Das scheint unmöglich, weil unversehens Ordnungselemente hineinkommen, ein bestimmter Grundschlag, ein Anpassen der Tonhöhe o. a.

Vgl. dazu das Stück „free jazz“ von Ornette Coleman

Chaostheorie: im Chaos ist Ordnung, Ordnung enthält Chaos bzw. tendiert zur Auflösung ins Chaos u. ä.

Haydn gestaltet das Chaos als Entfernung von den Standards der klassischen Ordnungsprinzipien, zeigt aber auch wie im Chaos Keime eines Ordnungswillens, die zum Kosmos, zur Ordnung drängen. Vgl. das T. 22 zum erstmalig auftretende Motiv (doppelt punktierte Viertel, 16tel, 4tel, 4tel). Dieses Motiv ist sogar in dem völlig zerdehnten, die Zeitordnung sprengenden Anfang schon vorgeprägt in doppelter Augmentierung (T. 3/4: punktierte Halbe, 4tel, 4tel).

Auch die Lichtpartikel, die vorausweisen auf den grandiosen Durchbruch („und es ward Licht“) durchziehen das ganze Stück (vgl. die Achteltriolen ab T. 6).

Allerdings sind die Kräfte des Chaos immer wieder stärker, unterdrücken alle Keime der Ordnung. Die Ordnungskräfte scheinen am Schluß sogar zu resignieren: T. 55 wird die vorher aufstrebenden Tonleiterlinie umgekehrt und versinkt in der Tiefe, im dunklen Schweigen. In diesen spannungsvollen Hiat ertönt Gottes Wort und es entsteht das Licht der Ordnung.

Der Crux-gloria-Topos bestimmt in ähnlicher Weise auch Liszts „**Ich möchte hingehn**“.

Ähnlich wie bei Bach / Ahle finden wir die aufwärts drängenden Linien – in T. 124 in chromatisierter Form und in Vorwegnahme des Wagnerschen Tristanmotivs – und die wellenartigen Verläufe, speziell in der Begleitung (vgl. z. B. Bachs „Ich fahre sicher hin mit Frieden“ und Liszts T. 10 ff., T. 71 ff., T. 97ff.)

2. Sitzung

Ich möchte hingehn 1845
Gedicht von Georg Herwegh.

Franz Liszt.
(Veröffentlicht 1860)

Ziemlich langsam, sehr leidenschaftlich getragen und betont.

Singstimme (Tenor oder Sopran) Ich möchte hin - gehn

Klavier. *rinfs.*

4 *rit.* *pp*
wie das A - bend - rot und wie der Tag mit seinen letzten Glu - ten -

rit. *p* *pp*

10 Ein wenig zurückgehalten.
soffo voce
O leich - ter, sanf - ter, un - ge - fühl - ter

dolciss. *una corda*

37 *dim.* *smorz.*
sin - ken!

dim. *dolce*

42 *dolce* *poco rall.*
Ich möchte hin - gehn wie der Blume

rit. *pp* *dolce* *una corda*

47 *sehr ruhig* *mezza voce*
Duft, die freu - dig sich dem schö - nen Kelch ent - rin - get, und

a tempo *dolciss.*

53
auf dem Fit - tig blü - ten - schwang - rer Luft als Weih - Rauch auf des

sempre dolciss.

16 *cresc.* *rinfs.*
Tod - mich in den Schoß des E - wigen ver - blu -

cresc. *rinfs.*

22 *ten!* Ich möchte

rinfs. *trè corde*

26 *rit.* *pp*
hin - gehn - wie der hei - tre - Stern im vollsten Glanz, in un - geschwächtem

rit. *rinfs.* *p*

32 *poco rit.*
Blin - ken, so still undschmerzlos möch - te gern ich in des Him - mels blau - e Tie - fen

poco rit.

58 *rit.*
Herrn Al - tar sich schwinget.

pp *espress.* *semplice*

64 *Allegretto.*
dolce a legato *sempre una corda*

70 *p*
Ich möch - te hin - gehn - wie der Tau im Tal,

75
- wenn dur - stig ihm des Morgens Feu - er win - ken -

81
 O, woll - le Gott, wie ihn der Son - nen - strahl, auch mei - ne

86
 le - bens - mü - de See - le trin - ken! Ich möchte

f più agitato

91
 hin - gehn, ja, hin - gehn wie der ban - ge Ton,

96
 der aus den Sai - ten ei - ner Har - fe drin - get,

animato
pp
sempre una corda

100
 und, kaum dem ir - di - schen Me - tall ent - flohn,

accel.
f più accel.
cresc. molto
rit.

104
 ein Wohl - laut in des Schöp - fers

ff
rit. tre corde

108
 Brust ver - klin - get.

112
rall. poco a poco

116 *Langsam.*
 Du wirst nicht hin - gehn wie das A - bend.

fernst
pp
dimin.

121
 rot, du wirst nicht stil - le wie der Stern ver - sin - ken,

rit.

125
 du stirbst nicht ei - ner Blu - me

p
dolciss.
rit. una corda

130
 leich - ten Tod, kein Mor - gen - strahl wird

137
 dei - ne See - le trin - ken! Wohl wirst du hin - gehn,

rinforz.
lange Pause
düster
langsamer
f
pesante

143
 hin - gehn ohne Spur, doch wird das E - lend dei - ne Kraft er - schwächen,

rit.
p

150
 sanft stirbt es ein - zig sich in der Na - tur, das arme

pp rall.
rit.
pp

157
 Menschenherz muß stück - weis bre - chen!

ff

Kurt Weill: "Liebeslied" (aus der "Dreigroschenoper", Nr. 8, 1928)

Molto tranquillo (♩ = 66)

espr.
Macheath (gesprochen)
Polly (gesprochen)

Siehst du den Mond ü-ber So-ho?
Ich seh ihn, Lieber.
Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter?

25

Brautkleid stammt, und gibt's kei-ne Myr-ten im Haar.
Der

6 Macheath Polly Macheath

Ich fühl es, Gelieb-te. Wo du hin - gehst, will ich auch hin-gehn. Und wo du bleibst,

31

Tel - ler, von wel - chem du is - sest dein Brot, schau ihn nicht lang an,

12 Boston-Tempo (♩ = 88)
Polly und Macheath (gesungen)

da will auch ich sein. Und gibt es kein Schrift-stück vom Stan - des - amt

36

wirf ihn fort. Die Lie - be dau - ert o - der dau - ert nicht

19

und kei-ne Blu - men auf dem Al - tar und weiß ich auch nicht, woher mein

42

an dem o - der je - nem Ort.

Richard Wagner: Tristan, 2. Aufzug

Die sechs δ genau den sechs δ des frühern $\frac{3}{4}$ Takts entsprechend.

29 Tristan.
 e - wig ei - nig,
 oh - he End! - ohn' Er - wa - chen,
 immer *pp*

35 Isolde.
 na - men los in
 Tristan.
 ohn' Er - ban - gen,
poco cresc.

7
 So starben wir, um
 un - ge - trennt, e - wig ei - nig
pp

14 (gestärkt)
 los in Lieb' um - fan - gen, ganz uns selbst ge -
dim.

20 **Bb**
 Isolde. (wie in ständiger Entrücktheit zu ihm aufblickend)
 So stürben wir, um un - ge - trennt,
 ben, der Lie - be nur zu le - bent!

39 Lieb' um - fan - gen, ganz uns selbst ge -
 Lieb' um - fan - gen, ganz uns - ev - ge -
pp *cresc.*

44
 ben, der Lie - be nur zu le -
 ben, der Lie - be nur zu le -
dim. *dolce* *pp*

29 Tristan.
 e - wig ei - nig,
 oh - he End! - ohn' Er - wa - chen,
 immer *pp*

35 Isolde.
 na - men los in
 Tristan.
 ohn' Er - ban - gen,
poco cresc.

39 Lieb' um - fan - gen, ganz uns selbst ge -
 Lieb' um - fan - gen, ganz uns - ev - ge -
pp *cresc.*

44
 ben, der Lie - be nur zu le -
 ben, der Lie - be nur zu le -
dim. *dolce* *pp*

39 Lieb' um - fan - gen, ganz uns selbst ge -
 Lieb' um - fan - gen, ganz uns - ev - ge -
pp *cresc.*

44
 ben, der Lie - be nur zu le -
 ben, der Lie - be nur zu le -
dim. *dolce* *pp*

39 Lieb' um - fan - gen, ganz uns selbst ge -
 Lieb' um - fan - gen, ganz uns - ev - ge -
pp *cresc.*

44
 ben, der Lie - be nur zu le -
 ben, der Lie - be nur zu le -
dim. *dolce* *pp*

Ralph Benatzky: Valse boston (1921)
Sang und Klang im 19. - 20. Jahrhundert, Leipzig o. J., S. 211

Valse lente Einmal kommt der Tag, da wirst du mich ver-
las - sen, einmal kommt der Tag, da irr' ich durch die Gas - sen,

Paul Hindemith: Boston
aus: 1922. Suite für Klavier, T. 15ff.

Franz Schubert: Frühlingstraum,
T. 40ff. und T. 84ff.

der Blumen im Winter sah?
Wann halt ich mein Liebchen im Arm?

Richard Wagner: Tristan und Isolde

Ein-
leitung

2. Akt, 2. Szene (s. o.)

So star - ben wir um un - ge - trennt,
(e - wig ei - nig oh - ne End')

in Lieb' um-fan-gen,

Kurt Weill: Dreigroschenoper,
Nr. 3: Morgenchoral des Peachum (T. 9f.)

Ver - kauf dei-nen Bru-der, du Schuft,

Die Melodie stammt - wie die Handlung der Dreigroschenoper - aus John Gays "The Beggars Opera" (1728).

Stichworte zur vorhergehenden Handlung:

Moritatensänger (gesprochen):
Sie werden jetzt eine Oper für Bettler hören. Und weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen - und weil sie doch so billig sein sollte, daß nur Bettler sie bezahlen können, heißt sie die Dreigroschenoper. Zuerst hören Sie eine Moritat über den Räuber Macheath, genannt Mackie Messer.

.....
Moritatensänger (gesprochen):
Jonathan Jeremiah Peachum hat einen Laden eröffnet, in dem die Elendesten der Elendesten jenes Aussehen erhielten, das zu den immer verstockteren Herzen sprach

.....
Moritatensänger (gesprochen):
Polly Peachum ist nicht nach Hause gekommen. Herr und Frau Peachum singen den

ANSTATT-DASS SONG

Peachum:
Anstatt daß,
Anstatt daß
Sie zu Hause bleiben und im warmen Bett
Brauchen sie Spaß, brauchen sie Spaß
Grad als ob man ihnen eine Extrawurst gebraten hätt.
Frau Peachum:
Das ist der Mond über Soho
Das ist der verdammte "Fühlst-du-mein-Herz schlagen" - Text
Das ist das "Wenn du wohin gehst, geh ich auch wohin, Johnny!"
Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

.....
Moritatensänger (gesprochen):
Tief im Herzen Sohos feiert der Bandit Mockie Messer seine Hochzeit mit Polly Peachum, der Tochter des Bettlerkönigs. Drei Mann erheben sich und singen, zögernd, matt und unsicher:

HOCHZEITSLIED FÜR ÄRMERE LEUTE
Chor:

Bill Lawgen und Mary Syer
Wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.
Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
Als sie drin standen vor dem Standesamt
Wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt
Aber sie wußte seinen Namen nicht genau.
Hoch!
Wissen Sie, was Ihre Frau treibt? Nein!
Lassen Sie ihr Lasterleben sein? Nein!
Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
Billy Lawgen sagte neulich mir:
Mir genügt ein kleiner Teil von ihr!
Das Schwein.
Hoch!

MAC: Ist das alles? Kärglich!

MATTHIAS verschluckt sich wieder:
Kärglich, das ist das richtige Wort, meine Herren, kärglich.

MAC: Halt die Fresse!

MATTHIAS: Na, ich meine nur, kein Schwung, kein Feuer und so was.

POLLY Meine Herren, wenn keiner etwas vortragen will, dann will ich selber eine Kleinigkeit zum besten geben...

.....
MAC: Ich danke euch, Kameraden, ich danke euch.

WALTER: Na, und nun der unauffällige Aufbruch. Alle ab.

MAC: Und jetzt muß das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier. Setz dich Polly!

Musik.

4. Sitzung

Bertold Brecht, "Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur *Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*", in: *Schriften zum Theater*, Frankfurt 1957, Suhrkamp, S. 19ff.: *Das moderne Theater ist das epische Theater. Folgendes Schema zeigt einige Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater**.

Dramatische Form des Theaters:
handelnd
verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion
verbraucht seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle
Erlebnis
der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt
Suggestion
die Empfindungen werden konserviert
der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt
der Mensch als bekannt vorausgesetzt
der unveränderliche Mensch
Spannung auf den Ausgang
eine Szene für die andere Wachstum
Geschehen linear
evolutionäre Zwangsläufigkeit
der Mensch als Fixum
das Denken bestimmt das Sein Gefühl

Epische Form des Theaters:
erzählend
macht den Zuschauer zum Betrachter, aber
weckt seine Aktivität
erzwingt von ihm Entscheidungen
Weltbild
er wird gegenübergesetzt
Argument
werden bis zur Erkenntnis getrieben
der Zuschauer steht gegenüber, studiert
der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Gang
jede Szene für sich
Montage in Kurven
Sprünge
der Mensch als Prozeß
das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken
Ratio

* Dieses Schema zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen. So kann innerhalb eines Mitteilungsvorganges das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rationell Überredende bevorzugt werden.

Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente... Solange "Gesamtkunstwerk" bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste "verschmelzt" werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichmäßig degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisiersversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden.

Musik, Wort und Bild mußten mehr Selbständigkeit erhalten.

Für die Musik ergab sich folgende Gewichtsverschiebung:

<i>Dramatische Oper</i>	<i>Epische Oper</i>
<i>Die Musik serviert</i>	<i>Die Musik vermittelt</i>
<i>Musik den Text steigernd</i>	<i>den Text auslegend</i>
<i>Musik den Text behauptend</i>	<i>den Text voraussetzend</i>
<i>Musik illustrierend</i>	<i>Stellung nehmend</i>
<i>Musik die psychische Situation malend</i>	<i>das Verhalten gebend</i>

*Welche Haltung sollte der Zuschauer einnehmen in den neuen Theatern, wenn ihm die traumbefangene, passive, in das Schicksal ergebene Haltung verwehrt wurde? Er sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen (B. Brecht, zit. nach: Helmut Fahrenbach, *Brecht zur Einführung*, Hamburg 1986, S. 60).*

Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen (darf man eine Speise andern anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zweck benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufigere, profane Redensarten, die ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muß dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuß an der Melodie deutlich verraten. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt usw.). Besonders beim Lied ist es wichtig, daß, der Zeigende gezeigt wird'.

Bertold Brecht: "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*", in: B. Brecht, *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm*, Frankfurt 1958, S. 154ff.

Es ist ein vorzügliches Kriterium gegenüber einem Musikstück mit Text, vorzuführen, in welcher Haltung, mit welchem Gestus der Vortragende die einzelnen Partien bringen muß, höflich oder zornig, demütig oder verächtlich, zustimmend oder ablehnend, listig oder ohne Berechnung. Dabei sind die allgewöhnlichsten, vulgärsten, banalsten Gesten zu bevorzugen. So kann der politische Wert eines Musikstücks abgeschätzt werden.

Bertold Brecht, zit. nach: Hans Martin Ritter, *Die Lieder der "Hauspostille"*, Stuttgart 1978, S. 218.

Brechts Text liefert ein gutes Kategoriensystem um Weills „Liebeslied“ und Wagners „So stürben wir“ zu vergleichen:

Wagner Suggestion Entwicklung / Organismus Gesamtkunstwerk mystische Höhle Stilhöhe Sinfonieorchester, kunstvolle Motivarbeit organisches Komponieren	Weill Argument Montage Trennung der Elemente, Nummern, desillusionierende Ankündigungen und Bühnenaktionen Verbrechermilieu Tanzcombo, Song, Boston Montage, heterogenes Material
---	--

Konkrete Elemente der Verfremdung und Widersprüche im „Liebeslied“

Wagnerstil in der Begleitung des 1. Teils Kunstmäßige Gefühlsgesten im 2. Teil Lamentobaß Anspielungen auf Wagner und Schubert	‚falsche‘ Instrumente gesprochener, banal-verlogener Text Boston-Musik zynischer Text Inhalt: banale Äußerlichkeiten)
---	---

Eine Schwachstelle in Brechts/Weills System ist die Tatsache, daß sie bei allem Bemühen um Distanzierung und Bewußtmachen Klischees aufgreifen und dem Hörer „Genuß“ bereiten müssen, damit er ihnen überhaupt zuhört. Das wurde sofort von der Unterhaltungsindustrie aufgegriffen. Schon 1930 veröffentlichte Marek Weber ein Tanzpotpourri mit Weill-Songs, darunter ist auch der Boston aus dem „Liebeslied“.

Verfremdung setzt Kenntlichmachung des Verfremdeten voraus. Deshalb ist das Liebeslied a u c h ein anrührendes Stück, in dem die Sehnsucht nach echter Liebe durchschimmert. Suggestion muß aufgebaut werden, um sie zerstören zu können.

[Ausführliche Analyse](#) des „Liebeslieds“

Gay / Pepuschs „The Beggar’s Opera“ von 1729 bildete die Vorlage für Brechts Dreigroschenoper. Wie Brecht / Weill gegen Richard Wagner und die Gesellschaft seiner Zeit richtete sich auch John Gays Werk gegen die opera seria und das korrupte Londoner politische System. An die Stelle höfischer Etikette trat ein zwielichtiges Unterweltmilieu, statt hochtrabender pathetisch Gefühlsäußerungen hört man unflätige Flüche, statt der elitären italienischen Opernsprache die englische Volkssprache und statt artifizieller Kastraten-Koloraturen simple Songs zum Mitsingen. Verfremdung also auch schon hier. Sie bestand vor allem darin, daß man die frechen Texte volkstümliche Melodien und populären Opernmelodien von Bononcini, Purcell und Händel unterlegte. Ein Beispiel ist gleich das Eröffnungslied, in dem der Text „Each Neighbour abuses his brother“ einem braven Generalbaßlied unterlegt ist. Dieses Stück hat Weill mit geändertem Text wörtlich übernommen.

Zu dem **Text von Grosz:**

gotischen Heiligenkult: Neogotik

Negerdorfschöne: Gauguin u. a.

rote Kreise, blaue Quadrate: Kandinsky u. a.

Ein neuer politischer Kunst- und Kulturbegriff wird geprägt, der sich der Realität stellt.



SONGS in the BEGGAR'S OPERA.

A C T I.

AIR I. An old woman cloathed in gray.

Thro' all the emblements of life. Each neighbour a-bu-les his brother; Where and Where they call Myhand and Mye: All professions be- = regue one a = nother. The Priest calls the Lawyer a cheat, The Lawyer becomes the Di- = vine. And the Statesman, because he's so great, Thinks his trade as honest as mine.

AIR II. The bonny gray-cy'd morn, &c.
The Woman that jo = duces all mankind, By her xx, siff't were taught the

Brecht-Weill: Dreigroschenoper, 1928

Nr. 3. MORGENCHORAL DES PEACHUM

Feierlich (♩. = 47) (Die Melodie dieser Nummer wurde als einzige der alten „Beggars Opera“ entnommen)
 Peachum

Wach' auf, du ver-rot-te - ter Christ! Mach dich an dein sür-di-ges Le - ben, zeig' was für ein Schur-ke du bist, der Herr wird es dir dann schon ge - ben. Ver - kauf dei-nen Bru-der, du Schuft! Ver - schacher dein Eht-weib, du Wicht! Der Herr-gott, für dich ist er Luft? Er zeigt dir's beim jün-g-sten Ge - richt!

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

DER KANONEN-SONG

1
 John war darunter und Jim war dabei
 Und Georgie ist Sergeant geworden
 Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
 Und sie marschierte hinauf nach dem Norden.
 Soldaten wohnen
 Auf den Kanonen
 Vom Cap bis Couch Behar.
 Wenn es mal regnete
 Und es begegnete
 Ihnen 'ne neue Rasse
 'ne braune oder blasse
 Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

2
 Johnny war der Whisky zu warm
 Und Jimmy hatte nie genug Decken
 Aber Georgie nahm beide beim Arm
 Und sagte: die Armee kann nicht verrecken.
 Soldaten wohnen
 Auf den Kanonen
 Vom Cap bis Couch Behar
 Wenn es mal regnete
 Und es begegnete
 Ihnen 'ne neue Rasse
 'ne braune oder blasse
 Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

3
 John ist gestorben und Jim ist tot
 Und Georgie ist vermißt und verdorben
 Aber Blut ist immer noch rot
 Und für die Armee wird jetzt wieder geworben!

Indem sie sitzend mit den Füßen marschieren:

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



George Grosz, Stützen der Gesellschaft, 1926

George Grosz: "Statt einer Biographie" (1925)

"Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen! Diese Zeit ist ja auch so idyllisch, so geigenhaft, so geschaffen für gotischen Heiligenkult. für Negerdorf schöne, für rote Kreise, blaue Quadrate oder kosmische Eingebungen: >die Wirklichkeit, ach, sie ist so häßlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen<. Oder seht sie euch an, die an der Zeit leiden - wie sich alles in ihnen verkrampt und wie sie bedrängt werden von ihren gewaltigen Visionen..."

Da wird von Kultur geredet und über Kunst debattiert - oder ist vielleicht der gedeckte Tisch, die schöne Limousine, die Bühne und der bemalte Salon, die Bibliothek oder die Bildergalerie, die sich der reiche Schraubengroßhändler auf Kosten seiner Sklaven leistet - ist das vielleicht keine Kultur? ...

Was hat das aber mit Kunst zu tun? Eben das, daß viele Maler und Schriftsteller, mit einem Wort fast alle die sogenannten >Geistigen<, diese Ordnung immer noch dulden, ohne sich klar dagegen zu entscheiden.

FOXTROT für Klavier (for piano) In: Das Musikwerk M. Seiber

$\text{♩} = 96 - 104$

Hier, wo es gilt, auszumisten, stehen sie immer noch zynisch beiseite - heute, wo es gilt, gegen all diese schäbigen Eigenschaften, diese Kulturheuchelei und all diese verfluchte Lieblosigkeit vorzugehen...

Geht in ein Proletariermeeting und seht und hört, wie dort die Leute, Menschen wie du und ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren. - Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht ihr! Aber ihr könnt mitbauen an dieser Organisation. Ihr könnt helfen, wenn ihr euch bemüht, euren künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist

von den revolutionären Idealen der arbeitenden Menschen.

Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu sein -, verzichte auf die heute verlangte Tiefe, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit kabbalistischem Schwindel und intellektueller Metaphysik..."

5. Sitzung

Weill: Dreigroschenoper, 1928 Nr. 7. KANONEN - SONG (Macheath - Brown)

Foxtrot-Tempo (♩ = 92)

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

11 M.
Doch die Ar-mee, sie frägt kel-nen,wer er sei
B.
Geor-gie ist Ser-gant ge-wor-den. und mar-

14 Refrain
M.
Sol-da-ten woh-nen auf den Ka-
B.
schie-ter hin-auf nach-dem Nor-den. Sol-da-ten woh-nen auf den Ka-

41 Macheath
John-ry war der Whis-ky zu warn
B.
und

45 M.
A-ber Geor-gie nahm bei-de beim Arm
B.
Jim-my hat-te nie go-nug Dek-ken. und

49 M.
Sol-da-ten woh-nen auf den Ka-
B.
sag-te die Ar-mee kann nicht ver-rek-ken. Sol-da-ten woh-nen auf den Ka-

54 M.
no-nen vom Cap bis Couch Be-har.
B.
no-nen vom Cap bis Couch Be-har.

19 M.
no-nen vom Cap bis Couch Be-har.
B.
no-nen vom Cap bis Couch Be-har.

24 M.
und es be-gog-ne-te
B.
Wenn es mal reg-ne-te ih-nen he-neu-e

29 M.
ne brau-ne o-der blas-se, dann ma-chen sie viel-leicht dar-aus ihr Beef-steak Tar-tar.
B.
Ras-se, dann ma-chen sie viel-leicht dar-aus ihr Beef-steak Tar-tar.

36

54 M.
no-nen vom Cap bis Couch Be-har.
B.
no-nen vom Cap bis Couch Be-har.

59 M.
und es be-gog-ne-te
B.
Wenn es mal reg-ne-te ih-nen he-neu-o

64 M.
ne brau-ne o-der blas-se, dann ma-chen sie viel-leicht dar-aus ihr
B.
Ras-se, dann ma-chen sie viel-leicht dar-aus ihr

69 M.
Beef-steak Tar-tar.
B.
Beef-steak Tar-tar.

[genaue Analyse](#)

Tafelbild aus einer **Examenslehrprobe (LK 13):**

Wesentliche Merkmale:

<p>Arie (Kavatine der Gräfin aus Figaros Hochzeit)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Handlung ruht - Ausdruck von Gefühlen <p>Singstimme:</p> <ul style="list-style-type: none"> - melismatisch - (Syllabik) - großer Ambitus - rhythmische Vielfalt - verschiedenartige Motive - virtuos - Dynamikwechsel - Wiederholung von Satzteilen <p>Orchester:</p> <ul style="list-style-type: none"> - eigene musikalische Gestaltung (Motive, Dynamik) <p>- (Form: „durchkomponiert“)</p>	<p>Song (Seeräuber-Jenny aus der Dreigroschenoper)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Handlung ruht - dem Inhalt nach kein Bezug zu den Gefühlen Pollys (Eine fremde Person wird dargestellt.) <p>Singstimme:</p> <ul style="list-style-type: none"> - kleiner Ambitus (Sprechgesang) - keine rhythmische Vielfalt (meist 16tel) - nicht virtuos - relativ gleichbleibende Dynamik - durchgehender Text (mit Refrain) - Tempowechsel <p>Orchester:</p> <ul style="list-style-type: none"> - einfache Begleitfunktion - durchgehender Rhythmus - keine klassische Orchesterbesetzung - Schlagwerk
--	---

Zweiter Akt

Ein prächtiges Zimmer mit einem Alkoven und drei Türen, deren Schlüssel darin stecken.
Ein praktisches Fenster und einige Stühle.

W. A. Mozart: Erste Szene
Die Hochzeit des Figaro Nr. 10. Kavatine

[Larghetto] Str. vl. I
Kl. Fg. Hrn. Str. f
5
9
13
17
Gräfin
Hör mein Flehn, o Gott der Lie-be,
Por-gi-a-mar-qual-oh-ri-ato-ro
22
hab Er-bar-men mit mei-ner Not,
at mio duo-lo, a' miei so-spi-ri!

Ein Musikstück kann nur in einem spezifischen Kontext sinnvoll analysiert und interpretiert werden. Das obige Tafelbild belegt das sehr gut. Die Kavatine aus Mozarts Figaro wird mit der „Seeräuber-Jenny“ nur aufgrund äußerer Merkmale verglichen. Eine eigentliche Untersuchungsperspektive fehlt. Deshalb sind die Ergebnisse so allgemein und unspezifisch, daß sie auf (nahezu) alle Arien und Songs zutreffen. Die einzige konkrete Aussage zu den beiden Stücken – „dem Inhalt nach kein Bezug zu den Gefühlen Pollys (Eine fremde Person wird dargestellt.) – ist zwar vordergründig nicht falsch, gewinnt aber erst ihre volle Bedeutung, wenn man an den beiden Stücken den Unterschied zwischen aristotelischem und epischem Theater aufzeigt. Allerdings fragt man sich dann, ob man dafür nicht ein anderes Vergleichsstück heranziehen sollte, z. B. die Senta-Ballade aus Wagners „Der fliegende Holländer“, die viele Parallelen zur „Seeräuber-Jenny“ aufweist. Hier lassen sich deutlich die unterschiedliche Rolle der Frau (Senta als die sich aufopfernde, sich selbst hingebende Erlöserin des ‚wilden‘ Mannes) und der Unterschied eines suggestiven und gestischen Kompositionsverfahrens herausarbeiten. Ein deutlicher Anknüpfungspunkt ist zum Beispiel die Vision der Jenny („Und ein Schiff mit acht Segeln ...“). Die Stelle fällt aus dem schnoddrigen Songstil heraus und scheint mit ihrer Dreiklangsmelodik, den gehaltenen Akkorden, der ‚klassischen‘ Harmonik – hier sogar im arpeggierten ‚Harfenton‘ – dem ‚fänd er ein Weib‘ der Senta-Ballade nachempfunden zu sein. ‚Klassisch‘ ist vor allem hier auch die phrygische Kadenz (G⁶-Fis).

Max Hansens „Schwör mir keine Treue“ (CD „Der Weg zum Musical. Originalaufnahmen 1926-1933“) liefert den passenden Kontext zum neuen Frauenbild, wenn es heißt: „Moderne Mädchen sind keine Gretchen und keine Käthchen von Heilbronn.“

27
gib mir mei-nen Gat-ten wie-der,
mi ren-di il mio te-so-ro,
32
o-der sen-de mir den Tod, o-der sen-de mir den Tod! Hör mein Fle-hen, Gott der
o mi la-scia al-men mo-rir, o mi la-scia al-men mo-rir. por-gi-a-mar-qual-oh-ri-
37
Lie-be, schenk Er-bar-men mei-ner Not, gib mir mei-nen Gat-ten wie-der, o-der sen-
sto-ro at mio duo-lo a' miei so-spi-ri! O mi ren-di il mio te-so-ro, o mi la-
42
-de mir den Tod, o sen-de Tod, gib mir mei-nen Gat-ten wieder, o-der
-scia al-men mo-rir. al-men mo-rir, o mi ren-di il mio te-so-ro, o mi
48
sen-de mir den Tod.
la-scia al-men mo-rir.

Richard Wagner: Der fliegende Holländer, aus der Senta-Ballade (1843)

Doch kann dem blei-chen Man-ne Er-lö-sung ein-stens noch wer-den,
fänd er ein Weib, das bis in den Tod ge-treu ihm auf Er-den.
Ach! wann wirst du, blei-cher See-mann, es fin-den? Be-tet zum
Himmel, daß bald ein Weib Treu-e ihm halt!
Bei bü-sem Wind und Sturmeswut unseg-len wollt'er
ein-st ein Kap, er flucht und schwur mit tol-lem Mut. in

Gegen das Ende der Strophe kehrt Senta sich gegen das Bild. Die Mädchen hören teilnahmvoll zu. Mary hat aufgehört zu spinnen.

Tempo I

Kurt Weill: Die Dreigroschenoper:

Nr. 6. SEERÄUBERJENNY

(Polly)

Allegretto (♩ = 92)

Meine Herrn heut sehn Sie mich Glü - ser auf - wa - schen und ich
 Man sagt, Ich wischt dei - ne Glü - ser mein' Kind' und man

ma - che das Bett für je - den und Sie go - ben mir ei - nen Pen - ny und ich be -
 reicht mir den Pen - ny hin, und der Pen - ny wird ge - nom - men und das

dan - ke mich schnell und Sie se - hen mei - ne Lun - pen und das lum - pi - ge Ho - tel und Sie
 Bett wird ge - macht, es wird ket - ter mehr drin woh - nen in die - ser Nacht und sie

wis - sen nicht mit wem Sie re - den, und sie wis - sen nicht mit wem Sie re - den.
 wis - sen im - mer noch nicht wer ich bin, und sie wis - sen im - mer noch nicht wer ich bin.

15
 A - ber ei - nes A - bends wird ein Ge - schrei sein am Ha - fen und man fragt: Was ist das für ein Ge -
 A - ber ei - nes A - bends wird ein Ge - töß sein am Ha - fen und man fragt: Was ist das für ein Ge -

18
 schreit! Und man wird mich lä - cheln sehen bei meinen Glü - sern, und man sagt: Was lä - chelt die da -
 Und man wird mich ste - hen schrei - mein Pen - ster, und man sagt: Was lä - chelt die so

21 **Breit**
 bei? Und ein Schiff mit acht Se - geln und mit fünf - zig Ka - no - nen wird lie - gen am Kai,
 böß? Und das Schiff mit acht Se - geln und mit fünf - zig Ka - no - nen wird beschien die Stadt.

27 **Meno mosso (wie ein langsamer Marsch)**
 Und es wer - den kom - men hun - dert gen Mit - tag an Land und

31
 wer - den in den Schat - ten tre - ten und fan - gen ei - nen Jag - li - chen vor Jag - li - cher Tür und

lie - gen in Ket - ten und brin - gen vor mir und fra - gen: Wel - chen sol - len wir

tü - ten? Und fra - gen: Wel - chen sol - len wir tü - ten? Tyl. Und an die - sem Mit - tag wird es

still sein am Ha - fen, wenn man fragt, wer wohl ster - ben muß. Und dann

(frei gesprochen)
 „Alle!“ Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich (pp)
 wer - den sie mich sa - gen hü - rest. Hopp - da! Und das

Breit
 Schiff mit acht Se - geln und mit fünf - zig Ka - no - nen wird ent - schwin - den mit mir.

DAS HOCHZEITSLIED FÜR ÄRMERE LEUTE

Bill Lawgen und Mary Syer
 Wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.
 Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
 Als sie drin standen vor dem Standesamt
 wußte er nicht, woher ihr Brautkleid stammt
 Aber sie wußte seinen Namen nicht genau.
 Hoch!

Wissen Sie, was Ihre Frau treibt? Nein!
 Lassen Sie Ihr Lüstlingsleben sein? Nein!
 Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!
 Billy Lawgen sagte neulich mir:
 Mir genügt ein kleiner Teil von ihr!
 Das Schwein. Hoch!

MAC: Ist das alles? Kärglich!

MATTHIAS *verschluckt sich wieder*: Kärglich, das ist das richtige Wort, meine Herren, kärglich.

MAC: Halt die Fresse!

MATTHIAS: Na, ich meine nur, kein Schwung, kein Feuer und so was.

Polly: Meine Herren, wenn keiner etwas vortragen will, dann will ich selber eine Kleinigkeit zum besten geben, und zwar werde ich ein Mädchen nachmachen, das ich einmal in einer dieser kleinen Vier-Penny-Kneipen in Soho gesehen habe. Es war das Abwasmädchen, und Sie müssen wissen, daß alles über sie lachte und daß sie dann die Gäste ansprach und zu ihnen solche Dinge sagte, wie ich sie Ihnen gleich vorsingen werde. So, das ist die kleine Theke, Sie müssen sie sich verdammt schmutzig vorstellen, hinter der sie stand morgens und abends. Das ist der Spüleimer und das ist der Lappen, mit dem sie die Gläser abwusch. Wo Sie sitzen, saßen die Herren, die über sie lachten. Sie können auch lachen, daß es genauso ist; aber wenn Sie nicht können, dann brauchen Sie es nicht. *Sie fängt an, scheinbar die Gläser abzuwaschen und vor sich hin zu babbeln*. Jetzt sagt zum Beispiel einer von Ihnen, *auf Walter deutend* Sie: Na, wann kommt denn dein Schiff, Jena?

WALTER: Na, wann kommt denn dein Schiff, Jenny?

Polly: Und ein anderer sagt, zum Beispiel Sie: Wäschst du immer noch die Gläser auf, du Jenny, die Seeräuberbraut?

MATTHIAS: Wäschst du immer noch die Gläser auf, du Jenny, die Seeräuberbraut?

Polly: So, und jetzt fange ich an.

Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter und auf den Tafeln steht:

DIE SEERÄUBER-JENNY

1

Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen
 Und ich mache das Bett für jeden.
 Und Sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich schnell
 Und sehen Sie meine Lumpen und dies lumpige Hotel
 Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden.
 Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen
 Und man fragt: Was ist das für ein Geschrei?
 Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern
 Und man sagt: Was lächelt die dabei?
 Und ein Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird liegen am Kai.

2

Und man sagt: Geh, wisch deine Gläser, mein Kind
 Und man reicht mir den Penny hin.
 Und der Penny wird genommen und das Bett wird gemacht.
 (Es wird keiner mehr drin schlafen in dieser Nacht)
 Und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin.
 Denn an diesem Abend wird ein Getös sein am Hafen
 Und man fragt: Was ist das für ein Getös?
 Und man wird mich stehen sehen hinterm Fenster
 Und man sagt: Was lächelt die so böse?
 Und das Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird beschießen die Stadt.

3

Meine Herren, da wird wohl ihr Lachen aufhören
 Denn die Mauern werden fallen hin
 Und die Stadt wird gemacht dem Erdboden gleich
 Nur ein lumpiges Hotel wird verschont von jedem Streich
 Und man fragt: Wer wohnt Besonderer darin?
 Und in dieser Nacht wird ein Geschrei um das Hotel sein
 Und man fragt: Warum wird das Hotel verschont?
 Und man wird mich sehen treten aus der Tür gen Morgen



Und man sagt: Die hat darin gewohnt?
 Und das Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird beflaggen den Mast.

4

Und es werden kommen hundert gen Mittag an Land
 Und werden in den Schatten treten
 Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür
 Und legen ihn in Ketten und bringen vor mir
 Und fragen: Welchen sollen wir töten?
 Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafan
 Wenn man fragt, wer wohl sterben muß.
 Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!
 Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!
 Und das Schiff mit acht Segeln
 Und mit fünfzig Kanonen
 Wird entschwinden mit mir.

MATTHIAS: Sehr nett, ulkig, was? Wie die das so hinlegt, die gnädige Frau!

MAC: Was heißt das, nett? Das ist doch nicht nett, du Idiot! Das ist doch Kunst und nicht nett. Das hast du großartig gemacht, Polly. Aber vor solchen Dreckhaufen, entschuldigen Sie, Hochwürden, hat das ja gar keinen Zweck. *Leise zu Polly*: Übrigens, ich mag das gar nicht bei dir, diese Verstellerei, laß das gefälligst in Zukunft.

Kurt Weill über seine Opernintentionen:

Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Es will nicht schildern, sondern berichten. Es will seine Handlung nicht mehr nach Spannungsmomenten formen, sondern es will vom Menschen erzählen, von seinen Taten und dem, was ihn dazu treibt. Die Musik im neuen Operntheater verzichtet darauf, die Handlung von innen her aufzupumpen, die Übergänge zu verkitten, die Vorgänge zu untermalen, die Leidenschaften hochzutreiben. Sie geht ihren eigenen, großen, ruhigen Weg, sie setzt erst an den statistischen Momenten der Handlung ein...

Das Theater der vergangenen Epoche war für Genießende geschrieben. Es wollte seinen Zuschauer kitzeln, erregen, aufpeitschen, umwerfen. Es rückte das Stoffliche in den Vordergrund und verwandte auf die Darstellung eines Stoffes alle Mittel der Bühne vom echten Gras bis zum laufenden Band.(...) Die andere Form des Theaters, die sich heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der in der ruhigen Haltung des denkenden Menschen den Vorgängen folgt und der, da er ja denken will, eine Beanspruchung seiner Genußnerven als Störung empfinden muß. Dieses Theater will zeigen, was der Mensch tut. (...) Dieses Theater ist im stärksten Maße unromantisch. Denn "Romantik" als Kunst schaltet das Denken aus, sie arbeitet mit narkotischen Mitteln, sie zeigt den Menschen nur im Ausnahmezustand, und in ihrer Blütezeit (bei Wagner) verzichtet sie überhaupt auf die Darstellung des Menschen.

Wenn man diese beiden Formen des Theaters auf die Oper anwendet, so zeigt sich, daß der Komponist heute seinem Text gegenüber nicht mehr die Stellung des Genießenden einnehmen darf. In der Oper des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bestand die Aufgabe der Musik darin, Stimmungen zu erzeugen, Situationen zu untermalen und dramatische Akzente zu unterstreichen.

Nur die Oper verharrt noch in ihrer "splendid isolation". Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar außerhalb des großen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden "Oper" und „Theater“ als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. (...) Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet worden, und alles, was man "Tradition der Oper" nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters dieser Gattung. (...)

Was wir machen wollten, war die Urform der Oper. Bei jedem musikalischen Bühnenwerk taucht von neuem die Frage auf. Wie ist Musik, wie ist vor allem Gesang im Theater überhaupt möglich? Diese Frage wurde hier einmal auf die primitivste Art gelöst. Ich hatte eine realistische Handlung, mußte also die Musik dagegensetzen, da ich ihr jede Möglichkeit einer realistischen Wirkung abspreche. So wurde also die Handlung unterbrochen, um Musik zu machen, oder sie wurde bewußt zu einem Punkte geführt, wo einfach gesungen werden mußte. (...)

Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann.

Wie kommen mit der *Dreigroschenoper* an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.

Novalis:

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantiesiren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert ... Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisirt - Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselerhöhung und Erniedrigung.

Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57

6. Sitzung

Robert Schumann: Kinderszenen op. 15 (1838) Der Dichter spricht

(M. M. ♩ = 92)

Musical score for Robert Schumann's 'Der Dichter spricht' from Kinderszenen op. 15. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 13. Dynamics include *p* and *pp*. Performance markings include *rit.* and *ritardando*. Fingerings and articulation are indicated with numbers and asterisks. The piece concludes with a *pp* dynamic and a *rit.* marking.

Franz Liszt: Resignazione (1877)

Sostenuto (♩ cca 72)

Musical score for Franz Liszt's 'Resignazione' from the Années de Pétersbourg. The score is in D major and 3/4 time. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 5. Dynamics include *mf*. Performance markings include *sempre legato* and *smorz.* (smorzando). The piece concludes with a *smorz.* marking.

Liszt: Resignazione, 1877:**Didaktisches Modell I:**

Perzept: (Vorteil: Schülerorientierung, Beziehung Objekt – Subjekt, hermeneutischer Zirkel. Besonders geeignet auch bei schwer zugänglichen Stücken wie dem vorliegenden)

(Musikhochschule Köln 25. 11. 1997)

Nach dem 1. Vorspiel spontane Frage: „War das Stück da zu Ende?“

Nach dem 2. Vorspiel:

Verträumt, melancholisch, Kreis alter Leute schwärmt in Erinnerungen, gefühlvoll, eine Ebene, ruhig, Ende verfließt, Traum, Sehnsucht, keine „Melodie“, Akkorde – „Soli“, Träumen, ziellos, löst sich ins Nichts auf, ruhig, selbstversunken, Anfang wie Popmusik, lyrisch, ungewöhnliche Harmonik, „Jazz“, Einsamkeit, Traum, Sonnenuntergang, ausdrucksstark, gesanglich, schwermütig, Hoffnung – aber enttäuscht, , ruhig, düstere Harmonik, sangliche Melodie, ersterbend, traurig, sinnend, erzählend, Ende offen, klagend, kreisende Gedanken, offenes Ende, ratlos, Frage, suggestiv, Melancholie

Auswertung am Notentext:

„traurig, melancholisch...“:

langsames Tempo, schleppende Halbe u. ä.

fallende Baßlinie (chromatisch, Lamentobaß), fallende Melodielinie

„Einsamkeit“:

unbegleitete Kreiselfigur

„ziellos, in Nichts auflösen...“

Kreiselfigur, vor allem am Schluß, immer wieder neu ansetzen, aber das Ziel verfehlen: T. 4 mündet wieder in den Anfang, die Wiederholung mündet in die nun ausweitete, gestaltlos-gleitende (rhythmisch unprofilierte) Kreiselfigur und kommt aus dem „Tritt“, verliert sich noch mehr.

„Hoffnung, die enttäuscht wird“:

T. 10ff. Aufwärtsbewegung, beim zweiten Mal noch intensiviert durch die Überhöhung (T. 13), Verdichtung/Aktivierung (2-Takt-Phrasen gegenüber der Viertaktigkeit am Anfang), der Quartsextakkord (Dur!) suggeriert ein Zu-Ende-Kommen, mündet aber wieder in die Kreiselfigur und eine weitere Wiederholungsschleife (T. 18ff.). Diese verliert in dem Moll-Quartsextakkord endgültig die Lösungsperspektive und entgleitet in den völlig verloren wirkenden Schluß, der nur in der Rhythmik des letzten Taktes mühsam eine vage Anbindung an das Stück sucht.

Didaktisches Modell II:**Vergleichende Analyse I:**

Vergleich mit einer zum „normalen“ Choral rekonstruierten Form des Stückes:

Klärung: Choral: Symbol für

Gemeinde, Gemeinsamkeit,

Glaubensstärke, Sicherheit,

Vertrauen...

Musikalische Merkmale:

Singbarkeit, akkordische Begleitung,

Kadenzharmonik, korrespondierende

(meist symmetrische)

Phrasen/Perioden, gleichmäßige

Rhythmik, „grober“, nicht

künstlerisch stilisierter Gesang der

Gemeinde...

'Muster'-Choral als Hörfolie

Lizsts Stück enthält die genannten Elemente (mit Ausnahme natürlich des letztgenannten), verfremdet sie aber:

Harmonische Verfremdung: nirgends wird die angedeuteten Kadenz aufgelöst; teilweise starke chromatische Verfremdung, unklare Tonart: Das anfängliche E-Dur wird nirgends bestätigt, sondern mündet in den unklaren Schluß bei dem nur das *gis* im letzten Takt an a-Moll denken läßt.

Formale Verfremdung: 5-Takt-Gruppen T. 5-9, T. 25-29

Stilistische Verfremdung: unbegleitete Kreiselfiguren, Arpeggio in T. 7 mit der Vorimitation des Kreiselmotivs im Tenor

Deutung: Die Individualisierung des Künstlers im 19. Jh. führt zu Isolierung und Einsamkeit. Der Choral steht für das Verlorene. Dieses kann nicht wiederhergestellt werden. Die Verfremdung zeigt die Endgültigkeit des Verlustes und die daraus resultierende Resignation. Möglich ist auch eine biografische Deutung vom alternden Künstler her (Vergleich mit Bildern: alter Liszt am Klavier – Liszt als selbstbewußter, alles beherrschender Virtuose), der hier den Choral als Symbol für Festigkeit, Vertrauen u.ä. intoniert, um durch die Verfremdung seine davon abweichenden Gefühle/Gedanken zu formulieren. Variante: Altersstil, Hinwendung vom Äußerlichen zum Wesentlichen, Religiösen...

Vergleichende Analyse II:

Vergleich mit Schumanns „Der Dichter spricht“: ähnliche Verfremdung: Kreiselfigur, hier noch stärker imitatorisch eingesetzt, immer wieder neu ansetzen, sich verlieren (Mitte), Schluß anders: „Versinken“ in den „zeitlos“ gestalteten tiefen (= nach innen gehenden) Kadenzakkorden. Keine Resignation, sondern eher Sehnsucht, subjektives Sicheinfühlen in objektiv Verlorenes.

Text von Novalis: Das „Poetische“ („Romantische“) wird dem „Prosaischen“ (Alltäglich-Banalen) gegenübergestellt. Der romantische Künstler benutzt den „gemeinen“ Choral als Ausgangsmaterial für seine ungewöhnlichen, fantasievollen Verfremdungen.

Zusätzliche Kontexte:



»Laissez-venir à moi les enfants prodiges!«
Karikatur aus »Bolond Istök«, 1885



MGG 8

Abb. 3: Der alte Abbé Liszt in Weimar.

[ausführliche Analyse](#)

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

A Lento 1 2 3 4 5 6 7 8

p con espressione *f*

B 33 con anima 34 35 36 37 38 39 40

mf con anima *f*

C 67 dolce 3 68 69 70 71 72 73 74

dolce ten. *f*

D 83 84 85 86 87 88 89 90

p poco a poco cresc. *f* *sf* *p*

Josef Lanner: Die Romantiker, Op. 167 (1841)

Walzer 1

dolce *p*

Walzer 2

pp

Walzer 3

dolce *p*

Fr. Chopin: Mazurka op. 30, 2

p *f* *p* *f*

Barbara Zuber:

(*Syndrom des Salon und Autonomie. In: Musikkonzepte 45, Fryderyk Chopin, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1985, edition text + kritik, S. 17ff.*)

(S. 25f.)

"Aus dem wirtschaftlich rückständigen und von der Kapitalisierung des europäischen Musikmarktes abgeschnittenen Polen reiste Chopin 1830 zum zweiten Mal nach Wien, wo zum ersten Mal der Musikmarkt für seine Karriere als Komponist und Pianist Bedeutung erlangte. Die Briefe, die er während seines Wien-Aufenthaltes nach Hause schrieb, schildern seine Anpassungsschwierigkeiten, die Tyrannei des Musikmarktes sehr anschaulich. Anfangs eher belustigt, dann schärfer formuliert, zeigte Chopin zunehmende Verachtung für den Musikmarkt, neigte dazu, sich abzuschließen, als er vom Aufstand der Polen gegen das zaristische Rußland erfuhr, und mokierte sich über den >verdorbenen Geschmack des Wiener Publikums<, das in Gasthäusern und auf Tanzböden seine Walzerkönige Lanner und Strauß feierte. Chopins Kritik am Wiener Publikum richtete sich zugleich gegen das Wiener Verlagsgewerbe, das dem jungen Mann höflich die kalte Schulter zeigte und seine Produktionen lieber mit den Konsumbedürfnissen des Massenpublikums abstimmt... Nicht so sehr dem Walzer als Genre galt seine Kritik - Chopin hatte bereits vor seinem und während des zweiten Wiener Aufenthaltes eine Reihe von Klavierwalzern komponiert -, sondern einem ganz bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhang, in welchem die Tanzbelustigungen eines Massenpublikums und eine dem Markttrend angepaßte Tanzmusik miteinander konvergieren.

(S. 27)

... Hier dirigierte man in riesigen Ballsälen ebenso riesige Menschenmassen im Dreiviertel-Takt, und ebenso ins Riesige steigerten sich Opuszahlen der Walzerkönige, eine einzige Riesenkette von Walzern, deren massenhafte Verbreitung die Walzerunternehmer Lanner und Strauß mit den vielen Orchestern, die sie unterhielten, gleich mitorganisierten. Alles, was Chopin seitdem an Walzern komponierte, deutete auf Distanzierung von diesem Milieu. Das bedeutete auch eine immer stärkere >Sublimierung des Wiener Elements<, d. h. dessen expressive und pianistische Stilisierung. Chopin >strebte eine Verselbständigung des Walzers im Sinne einer funktionell ausschließlichen Kunstform an, was ein Zusammendrängen der losen suitenartigen Tanzzyklusstruktur erforderte. Er beseitigte also all die inneren Ein- und Überleitungen und beschränkte weitgehend die Introduktion, die in den Wiener Gebrauchswalzern zum Tanz vorbereitete< (Andrej Koszewski). Chopin komponierte nun Walzer mit bewußt durchgestalteter Artistik.

(S 30)

... Verlangten die Musikverleger vor allem nach Kompositionen, die sie schnell, billig und massenhaft auf den Markt werfen können, so legte Chopin gerade auf die Ausarbeitung und sorgfältige Prüfung seiner Kompositionen größten Wert. >Ich kann nicht genug daran feilen<, wiederholte er immer wieder in seinen Briefen. . . Der Vermarktung seines Virtuositums in den großen Konzertsälen von Paris widerstrebte er ebenso. Ihr setzte er die Exklusivität und das ausgewählte Publikum der halböffentlichen Salons (von Pleyel) und der privaten Salons der Pariser feinen Gesellschaft entgegen. Chopin, der aus dem feudalistischen Polen in die Großstadt Paris kam, wählte den Salon, eine aristokratisch-bürgerliche Erscheinungsform verblichener musikalischer Produktions- und Reproduktionsverhältnisse, Überbleibsel der absolutistischen Epoche, das bei der Finanzaristokratie nach den Revolutionswirren von 1830 zu neuen bürgerlichen Ehren kam, ...

(S. 33)

. . . >Unter den Bürgerlichen<, schrieb er aus England, >muß man etwas Verblüffendes, Mechanisches aufweisen, was ich nicht kann; die höhere Gesellschaft, die reist, ist sehr stolz, aber gebildet und gerecht, wenn sie hinzuschauen geruht, doch sie ist durch tausenderlei Dinge so zerstreut, so von der Langeweile der Konvenance umgeben, daß ihr alles einerlei ist, ob die Musik gut oder schlecht ist, wenn sie vom frühen Morgen bis in die Nacht hören muß. Denn hier gibt es Blumenausstellungen mit Musik, Diners mit Musik, Verkaufsbasare mit Musik; Savoyarden, Tschechen, meine Kollegen, alles wird wie Hunde durcheinander gemischt.<

Der Text liefert die Kriterien, nach denen man Chopins Walzer im Vergleich mit Massenware der Zeit untersuchen kann. Es ergibt sich letztlich die Einsicht, daß man Kunstwerke auch als Verfremdungen (innovative Veränderungen) von Standards ansehen kann. Das Umgekehrte gilt natürlich auch, Massenware ist abgesunkenes Kulturgut.

7. Sitzung

Wiederholende Reflexion der didaktischen Modelle I + II aus der letzten Sitzung

Modell III:

Kontrastvergleich: Bach: Inventio 8 – Beethoven: Sonate op. Op2 Nr. 1, Exposition

Dieses Verfahren führt zu Kategorien:

<p>Bach fließend nüchtern wenig Material gleichbleibende Dynamik polyphon einfache Kadenz</p>	<p>Beethoven unterbrochen emotionsgeladen viel und unterschiedliches Material dynamische Unterschiede homophon größerer Modulationsrahmen</p>	<p>Kategorien Kontinuität/Diskontinuität Affekt / Gefühl Materialökonomie Stufendynamik / Schwelldynamik Satztechnik Struktur</p>
--	--	--

Modell IV:

Parameterisolierung:

Hier geht es um verschiedene Formen verfremdeter Wahrnehmung. Z. B.: bei T. 1 – 8

- nur die Melodie betrachten hinsichtlich der motivischen Struktur
- nur den dynamischen Verlauf betrachten
- nur die Baßlinie betrachten u. ä.

Wenn man die Ergebnisse grafisch visualisiert, hat man eine gute Grundlage, die Detailstrukturen zu einer zusammenführenden Interpretation zu bringen:

Spitzentonlinie

Tieftonlinie

Rhythmische Akkordimpulse

Bezogen auf größere Abschnitte oder die Gesamtform eignet sich ein Blick auf das **Notenbild als Grafik**:
Wo sind homogene Felder? Wo sind Brüche? Welche Zeichen dominieren? u.ä.

Modell V:

„Durch die Brille eines anderen schauen“:

Fremdwahrnehmung als Wahrnehmungsfilter:

Versetzen in die „Originalsituation“: zeitgenössische Reaktionen, Rezensionen, Bilder, Aussagen des Komponisten

Beispiel Rezension aus AmZ (1799) Sp. 570/571 (s. u.):

Auswertung in einer Tabelle mit Oppositionsbegriffen:

<p>Freude Anlockend, lustwandeln gewöhnliche Verbindung (wie bei der gewohnten Musik)</p> <p>Natur, Gesang</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;"><i>Ästhetik der galanten und frühklassischen Musik</i></p>	<p>Mühe ermüdet erschöpft, bizarr, mühselig seltsam, seltene Modulation überladen genialisch, eigener Gang</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;"><i>die neue Ästhetik</i></p>
---	---

[ausführliche Analyse](#)

Johann Sebastian Bach: Invention 8 (1722/23)

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

26 27 28 29

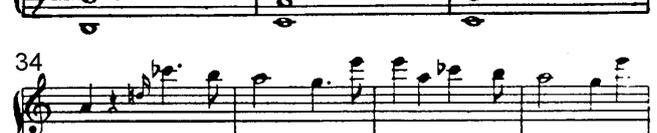
30 31 32 33 34

L. van Beethoven
Op. 2 Nr. 1. Erschienen 1796

Allegro (♩ = 112)

Sonate Nr. 1

The musical score is presented in two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system (measures 1-10) begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet in the right hand. The second system (measures 11-20) includes a *cresc.* marking and a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 21-30) continues with piano (*p*) and fortissimo (*ff*) dynamics. The fourth system (measures 31-40) features a piano (*p*) dynamic and a *con espressione* marking. The fifth system (measures 41-48) concludes with a *cresc.* marking and a fortissimo (*ff*) dynamic.

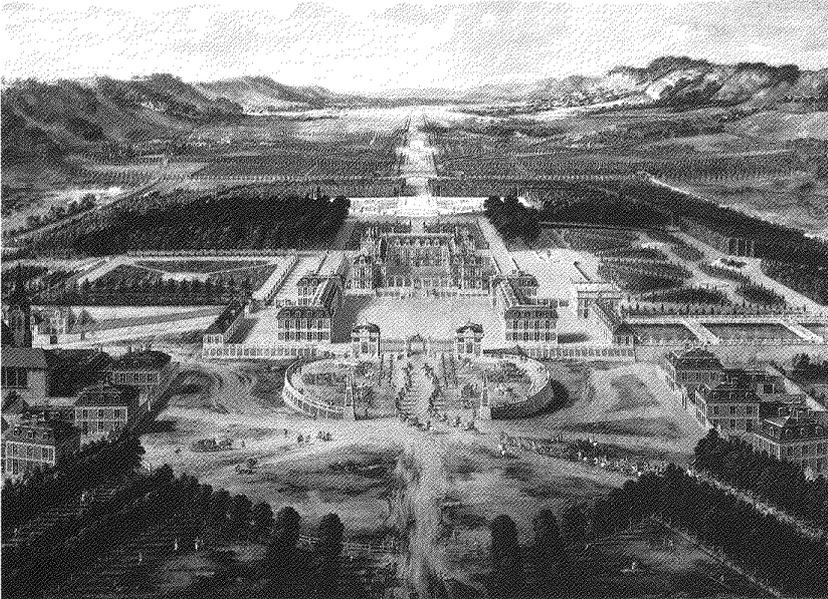


Ludwig van Beethoven (1823):

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

Gespräch mit Louis Schlösser. (Dahlhaus: Beethoven, S. 183)

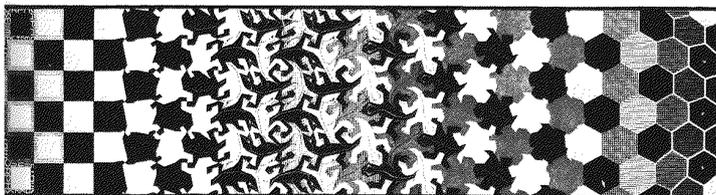
Skizze
zu
Beethovens Sonate
op. 2 Nr. 1
(Exposition)



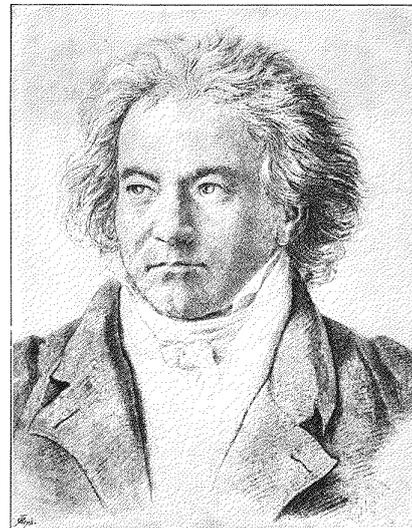
Versailles 1668, Gemälde von Pierre Patel



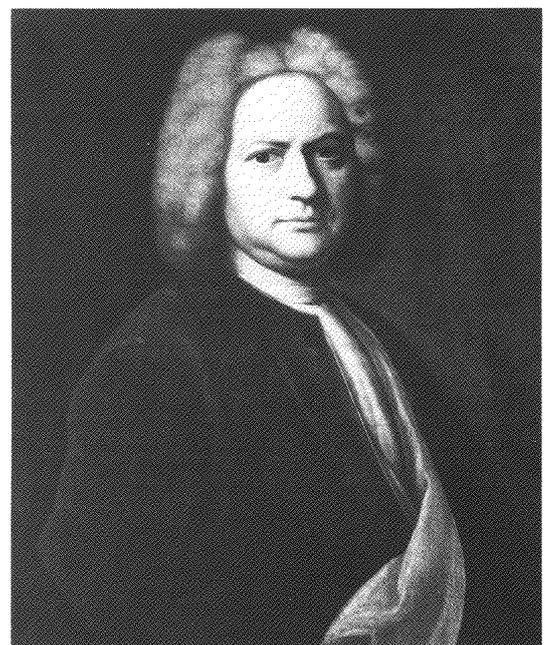
Park in Weimar, Ende 18. Jh.



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



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



Bach als Köthener Kapellmeister, Ölbild von Johann Jakob Ihle

Divertimento ca. 1760

(Partita)

Joseph Haydn
(1732-1809)

AmZ (1799) Sp. 570/571
Rezension zu Beethovens 3
Sonaten für Klavier und
Violine op. 12

Rec., der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bey dem wirklich fleissigen und angestregten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unlegbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bisarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man weniger Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert... - Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente und Fleisse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so ausserordentlich mächtig zu seyn scheint."

Zit. nach: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 18)

Sonate

(erschienen 1780)

Den Schwestern von Auenbrugger gewidmet

Joseph Haydn
(1732-1809)

Allegro con brío

Musical score for measures 22-39. The score is written for piano and features a variety of rhythmic patterns and articulations. Measure 22 starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The music includes eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as *f* and *ffz* are present. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Measure 25 shows a change in the bass line. Measure 28 features a triplet of eighth notes. Measure 31 has a forte (*f*) dynamic. Measure 35 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 39 ends with a crescendo leading to a fortissimo (*ffz*) dynamic.

Musical score for measures 6-17. The score is written for piano and begins with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 6 starts with a forte (*f*) dynamic and includes a first ending bracket. Measure 9 features a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 13 has a first ending bracket. Measure 17 includes a first ending bracket and a crescendo leading to a fortissimo (*ffz*) dynamic. The score is characterized by rhythmic complexity and dynamic contrast.

LK Musik 11/II 2. Klausur 12. 5. 1997**Thema: Beethoven op. 2 Nr. 1, 1. Satz, T. 1 - 26****Aufgaben:**

1. Beschreibe die motivische Struktur des 1. Themas (T. 1 - 8) und seinen Ausdrucksverlauf. Beginne dabei mit der grafischen oder farblichen Kennzeichnung der Motive im Notentext.
2. Beschreibe in gleicher Weise das 2. Thema (T. 20/21 - 25) und vergleiche es mit dem 1. Thema. (Unterschiede? Gemeinsamkeiten?)
3. Wie gestaltet Beethoven den Übergang vom 1. zum 2. Thema?
4. Vergleiche die Gestaltungsprinzipien der Beethoven-sonate mit denen, die Bach in seiner Invention 8 anwendet.

Arbeitsmittel:

- Toncassette
- Notentexte (Bach: Invention 8, Beethoven: f-Moll-Sonate)

Zeit: 3 Stunden**1. Thema:**

a-b bilden zunächst eine Einheit, dennoch sind sie gegensätzlich:

a: aufw., stacc, akk., „hart, drängend“

b: (überwiegend) abw., leg., skalisch, „leicht, nachgebend“

Der Gesamtverlauf der Periode hat die gleiche Tendenz: Aufwärtsdrängen (Spitzentöne as-b-as-b-c) bis T. 7, dann Fallen.

Die ungeheure Energie dieses Drängens kommt zum Ausdruck

- in der Sequenzierung der T. 1-2 in T. 3-4, dem nochmaligen energischen (sf!) Ansetzen in komprimierter Form (T. 3-4) und dem Durchbruch in T. 10,
- in der diesem Ausdruckverlauf entsprechenden Dynamikprofil (p-(sf)-cresc-ff-decresc-p),
- in der motivischen Verdichtung von a (kurze Vorschläge in T. 5 und 6, Arpeggio in T. 7),
- in der Asymmetrie der Periode (Dominanz des Aufwärtsdrängens) und ihrem dominantisch-offenen Schluß,
- in der treibenden Kraft der (ebenfalls aufwärts strebenden) Staccatoakkorde in der Begleitung. (Sie fangen das Nachgeben des Motivs b ab und drängen auftaktig zur nächsten „1“.

Am Ende der Periode ist die von a ausgehende Energie verbraucht. Nach dem Höhepunkt in T. 7 wird der 'Aufstieg' in der über 6 Töne hin abfallenden skalischen Linie zurückgenommen - die Vorschlagfigur als Umkehrung des b-Motivs belegt, daß das Ganze eine verlängerte und augmentierte Form von b darstellt -, dem fallenden Trend widerspricht nur noch (zaghaft!) die Begleitung. Die Fermate signalisiert eine gewisse Ratlosigkeit.

Deutlich wird dieser Umschwung auch beim Vergleich von Anfang und Schluß: dort die kräftig anspringende Signalquart c-f, hier die Seufzerekunde f-e (Quartvorhalt).

2. Thema:

Im Gegensatz zum 1. Thema könnte das 2. zunächst strukturell als statisch erscheinen:

- Ein 2taktiges Motiv c-d wird 3x (beim dritten Mal verkürzt) wiederholt und mündet in eine rasante Entwicklung.
- Die Bewegungsrichtung von c verläuft abwärts.
- Der Baß verharrt auf einem repetierten Bordunton.
- An die Stelle von Moll (f-Moll) tritt As-Dur - der Baßton „es“ ist Dominantton zu As-Dur -.

Doch bei genauerem Hinhören und Hinsehen zeigen sich Zusammenhänge mit dem 1. Thema:

- Das durch das sf hervorsteckende Seufzermotiv des-c (T. 21, 22) und die fallende kleine Sekunde fes-es am Beginn von Motiv c erinnern an den Schluß-Seufzer des 1. Themas.
- Motiv c-d ist im Tonhöhenverlauf eine genaue Umkehrung der Anfangskonstellation a-b.
- Dabei sind allerdings die Gewichte von a und b vertauscht: die anspringende Quarte steht jetzt am Schluß, der Seufzer am Anfang, der gebrochene Akkord (Es7) wird nun legato gespielt.
- Die 'statischen' Momente sind nicht spannungslos, sondern beinhalten im Gegenteil einen 'Stau' (= Spannungsaufbau), der den Ausbruch vorbereitet: die aufwärtsdrängende (sequenzierte) Dreitonfigur (T. 26ff.) führt die Energie der Aufwärts-Quarte (vgl. Ende von c-d) fort und verbindet sie mit der fallenden Sekunde. Rhythmisch stellt diese Figur eine Diminution der Begleitakkorde des Anfangs dar, mit dem Unterschied, daß der auftaktige Ansatz zunächst seine „1“ nicht findet, sondern 'atemlos', 'hechelnd' weiterstürmt.

Überleitung:

Die Entwicklung beginnt hier nach dem 'Atemholen' in T. 7/8 sozusagen von vorn, erscheint aber geschwächt (tiefe Lage, fehlende Begleitung). So wundert es nicht, daß b die Überhand gewinnt: Die Triolenfigur gleitet leicht (mit angedeuteter durchbrochener Arbeit) auf einem sanften, ruhigen Akkordteppich abwärts. Die Spitzentöne (es-des-c) kehren die Bewegungsrichtung der Spitzentöne des 1. Themas (as-b-c) um bzw. setzen die Abwärtsbewegung der Takte 7/8 fort.

In der 2. Phase der Überleitung (T. 15ff.) geht der Abwärtstrend weiter (c-b-as-g). Diese Abwärtslinie wird ab T. 16 auf 6 Töne (es-des-c-b-as-g) verlängert und entpuppt sich so als Variante der Linie aus T. 7/8, als verdichtete Wiederholung der Abwärtslinie von T. 12-16 und als Vorstufe zu Motiv 2 im 2. Thema.

Gleichzeitig wachen allerdings (T. 16) die Gegenkräfte auf:

- Im Baß tritt eine 3tönige chromatische Aufwärtsfigur auf (vgl. Spitzentöne im 1. Thema).
- Die 6tönige Abwärtslinie wird 2x wiederholt (=Vorbereitung des 2. Themas!), der Abwärtstrend also gestoppt.
- die Abwärtsfigur erscheint in neuer Ausdrucksqualität: an die Stelle der leichten Triolen treten Synkopen, die gegen das haltlose Fallen 'opponieren'.
- Die Oktavierung und das f am Schluß verstärken den Widerstand.

Von hier aus fällt auch ein neues Licht auf das 2. Thema. Es erscheint als Fortsetzung der verbissenen Auseinandersetzung, bei der unauffällig (in umgekehrter Form) a wieder aufkommt. Es entsteht für einen Moment ein Gleichgewicht der Kräfte, bis dann in T. 26 die nach oben drängenden Kräfte von a eruptiv ausbrechen.

Vergleich mit Bach:

Beethovens Stück ist strukturell viel 'zerklüfteter', uneinheitlicher als Bachs einheitlich ablaufende Invention (vgl. Noten-Bild).

An die Stelle der Affekteinheit tritt ein wechselnder Gefühlsablauf, was sich auch äußerlich in der Schwellendynamik und der extremen Dynamikentwicklung auf engstem Raum (1. Thema) zeigt.

Beide Stücke gehen von der durchaus vergleichbaren Motivkonstellation a-b aus. Während bei Bach aber bei allen wechselnden Konstellationen und Veränderungen die Motive im wesentlichen ihre Identität (in Struktur und Ausdruck) wahren, durchlaufen sie bei Beethoven verschiedene Zustände (s.o.).

Die Polyphonie Bachs unterstützt das gleichbleibende Kreisen, weil ja das Material in den Imitationen vertikal vervielfältigt (wiederholt) wird.

Beethovens Satztechnik ist im Kern homophon und dadurch für eine horizontal-entwickelndes Komponieren geeigneter. Gleichzeitig ist sie sehr abwechslungsreich und reicht vom einfachen (galanten) Klangteppich (2. Thema) bis zur durchbrochenen Arbeit (Überleitung).

Das Verhältnis von Einzelnem und Ganzem hat sich (analog der Wandlung vom Obrigkeitsstaat zur Demokratie) geändert: Bei Bach ordnen sich alle Details dem 'Gesamtinteresse' unter, keine Stelle fällt aus dem Rahmen. Bei Beethoven hebt sich jedes Teilstück charakteristisch von seiner Umgebung ab. Oberflächlich betrachtet folgt immer wieder Neues, Anderes.

Bei genauerem Hinhören/Hinsehen zeigt sich allerdings, daß Beethoven sich ähnlich wie Bach um den Zusammenhang des Ganzen bemüht, indem er die charakteristischen Einzeldzüge des Werks durch die Metamorphosentechnik miteinander in eine quasi logische Abfolge bringt. Nicht nur die gegensätzlichen Themen, sondern auch die 'Verbindungsstücke' beruhen auf dem gleichen Material.

8. Sitzung

Parodie: griech.: "Nebengesang", ein Lied verändert singen

Parodie im negativen Sinne: etwas durch komische Verzerrung und Verfremdung lächerlich machen, verspotten: etwas "Erhabenes" "herunterziehen" (Verletzung des "Stilhöngesetzes") oder etwas "Niedriges" "überhöhen" (z.B. einen Werbespot in die Form von Schillers "Glocke" kleiden). Parodie im positiven Sinne: Umarbeitung eines vorliegenden Modells (einer fremden oder eigenen Komposition oder eines Stilmodells) zu etwas Neuem im Sinne der "aemulatio", des Wettstreits mit dem Vorbild. Ziel ist ein neues Kunstwerk, das evtl. dem Vorbild überlegen sein soll. Es gilt Fremdes in Eigenes zu verwandeln oder einfach aus Altem Neues zu machen. (Beispiele: Parodiemessen des 16. Jahrhunderts, Bachs Weihnachtssoratorium als Umarbeitung weltlicher Kantaten)

Die Funktionen bzw. Intentionen der Parodie:

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

Musikalische Verfahren der Verfremdung

(in loser Reihung, nicht überschneidungsfrei):

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

Franz Schneider/ Rainer Volk:

"Vom Wortursprung, dem lateinischen >caricare< = >beladen, belasten, übertreiben<, leiten viele Kunsthistoriker und Sozialwissenschaftler ihre Definition der Karikatur ab... Der Begriff Verfremdung entschlüsselt das Wesen der Karikatur: Karikatur ist gezeichnete Verfremdung der Wirklichkeit. Was heißt Verfremdung? Was will sie, wozu dient sie? Bert Brecht begründete mit dem Verfremdungseffekt (V-Effekt) sein episches Theater. Aber die Kommunikationsstrategie Verfremdung ist keineswegs etwas Theaterspezifisches, sondern dient in allen Künsten für eine >Ent-Selbstverständlichung<. Verfremden heißt, etwas sehr Bekanntes, Selbstverständliches wieder fremd machen, um dadurch ein neues, besseres und kritisches Kennenlernen zu ermöglichen.

In Hegels >Phänomenologie des Geistes< heißt es: >Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.< Mit dem V-Effekt kehrte Brecht das klassische Theater um: Der Zuschauer soll nicht mehr nur miterleben, sondern kritisch neben dem Geschehen stehen, denn Brechts (Theater-)Welt ist nicht, wie im klassischen Theater, in Ordnung, sondern muß erst wieder geordnet werden. Zu dieser Ordnungssuche wird der Zuschauer durch die Verfremdung befähigt. Nicht anders in der Karikatur. Auch hier will die

Verfremdung bewirken, daß sich der Betrachter fragt: >warum ist das so? Müßte es nicht eigentlich anders sein?< Denn die Verfremdung läßt die Wirklichkeit erkennen, macht Lüge und Wahrheit sichtbar...

Der Freudsche Lustgewinn ist also nicht durch Denkersparnis möglich, sondern erst durch eine Denk-Leistung des Betrachters... Der Karikaturist ist aggressiv und drückt das in seiner Zeichnung aus; der Betrachter lacht darüber und eröffnet sich so ein Ventil für seine eigenen Emotionen. Damit ist das Lachen ein Befreiungs-Lachen... Es gibt..., wie beim Witz, die Pointen-Karikatur und die erzählende Karikatur. Die Pointe versucht, ihre Überraschung auf den Schluß zu schieben, setzt alles auf eine Karte. Typisch ist in Witzen der dreimalige Anlauf, zuletzt mit überraschender Wendung. In der Karikatur gelingt dies zum Beispiel mit einer Abfolge-Karikatur. Der erzählende Witz und die erzählende Karikatur streuen dagegen schon >unterwegs< ihre Pointen aus, sind meist eine Mischung von Überraschendem und Komischem."

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

E. Rotermund:

"Eine Parodie ist ein literarisches Werk, das aus einem anderen Werk beliebiger Gattung formal-stilistische Elemente, vielfach auch den Gegenstand übernimmt, das Entlehnte aber teilweise so verändert, daß eine deutliche, oft komisch wirkende Diskrepanz zwischen den einzelnen Strukturschichten entsteht. Die Veränderung des Originals, das auch ein nur fiktives sein kann, erfolgt durch totale oder partielle Karikatur, Substitution (Unterschlebung), Adjektion (Hinzufügung) oder Detraktion (Auslassung) und dient einer bestimmten Tendenz des Parodisten, zumeist der bloßen Erheiterung oder der satirischen Kritik. Im zweiten Fall ist das Vorbild entweder Objekt oder nur Medium der Satire."

Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963, S. 9. Zit. nach: Th. Verwey/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979. S. 87

Viktor Sklovskij (1916):

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

Kunst als Verfahren. Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977 Fischer Taschenbuch Verlag, S. 214f.

Jurij Tynjanov (1921):

"Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1) die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte Verfahren gehört." (S. 91) "Parodie und Travestie erreichen die Herabsetzung des Erhabenen auf andere Weise, indem sie die Einheitlichkeit zwischen den uns bekannten Charakteren von Personen und deren Reden und Handlungen zerstören, entweder die erhabenen Personen oder deren Äußerungen durch niedrige ersetzen."

Zit. nach: Th. Verwey/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 63

Johann Wolfgang von Goethe:

"Die Kunst aber soll für diejenigen Organe bilden, mit denen wir sie auffassen; tut sie das nicht, so verfehlt sie ihren Zweck und geht ohne die eigentliche Wirkung an uns vorüber." zu Eckermann, 2. 5. 1824

Beispiel für Parodie: "[Carlo Angeloni](#)", improvisierte ‚Gambensonate‘ des Pianisten Karl Engel (inoffiziell verbreitet)

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

Andante II

2 Flauti
2 Oboen
2 Fagotti
2 Corni in C
2 Tromben in C
Timpani in C-G
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
e Bassu

10

20

30

Minore 50

40

zu 2

60

Fl.
Ob.
Fg.
Cor (C)
Tr (C)
Tp.
Vl.
Vla.
Vo.
o B.

Musical score for measures 60-69, featuring a full orchestral ensemble including Flute, Oboe, Bassoon, Cor (C), Tr (C), Trombone, Violin, Viola, Voice, and Bass.

Fl.
Ob.
Fg.
Cor (C)
Tr (C)
Tp.
Vl.
Vla.
Vo.
o B.

70

Musical score for measures 70-79, continuing the orchestral arrangement.

Maggiore

Ob.
Fg.
Vl.
Vla.
Vo.
o B.

Musical score for measures 80-89, featuring woodwinds and strings. The section is marked "Maggiore".

Fl.
Ob.
Vl.
Fg.
Cor (C)
Vl.

100

Musical score for measures 100-109, featuring woodwinds and strings.

80

Fl.
Ob.
Fg.
Vl.
Vla.
Vo.
o B.

Musical score for measures 80-89, featuring a full orchestral ensemble.

Fl.
Ob.
Fg.
Cor (C)
Tr (C)
Tp.
Vl.
Vla.
Vo.
o B.

90

Musical score for measures 90-99, featuring a full orchestral ensemble.

Kontinuität im Stolpern

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

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

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

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

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

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

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

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

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

JULIA SPINOLA

Verfremdungseffekte:

Übertreibung: Kanonenschuß statt ff-Schlag in T. 16

Kontextvermischung / Grenzüberschreitung: → reale Welt (Kanone, Gartenschlauch)

Überraschung, Täuschung der Erwartung: Halbtonrücken ab T. 34, suggeriert eine reale Verfolgungsjagd

Diskrepanz zwischen Mittel und Zweck: Blockflöte auf dem Höhepunkt der Steigerung

Stilverletzung / Normverletzung: plötzlicher Schwenk zu volkstümlichen Wendungen aus der Unterhaltungsmusik usw.

Erik Satie: Embryons desséchés II d'Edriophthalma (1913)

Crustacés à yeux sessiles, c'est-à-dire sans tige et immobile. Très tristes de leur nature, ces crustacés vivent, retirés du monde, dans des trous percés à travers les falaises.

Krustentiere mit ungestielten Augen, das heißt ohne Stengel und feststehend. Von sehr tristem Naturell, leben diese Krustentiere, zurückgezogen von der Welt, in den von Löchern durchbohrten Felsklippen.

Sombre Ils sont toutes réunis
 Düster Sie sind alle versammelt

Que c'est triste!
 Wie traurig!

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

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

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

Pauvres bêtes!
 Arme Kreatur!

Ralentir
 Verlangsamen

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

Grand gémissement.
 Großes Wehklagen.

Retenir beaucoup
 Sehr verlangsamen

1 Juillet 1913

Marche funèbre.
 Lento.

F. CHOPIN Op. 38

9. Sitzung

Referat über das Parodieverfahren in Bachs Weihnachtsoratorium

„Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“, Eingangschor der Kantate BWV 214 (1733) für die Königin von Polen (Kurfürstin von Sachsen) → „**Jauchzet, frohlocket**“, Eingangschor des Weihnachtsoratoriums im Vergleich mit dem neukomponierten Chor „**Ehre sei Gott**“

Das weltliche Herrscherlob aus Kantate 21e4 konnte deshalb zwanglos mit dem geistlichen Text, dem Herrscherlob Gottes, unterlegt werden, weil die Affekte und Bilder nahezu gleich sind und weil zu Zeiten, da die irdische Herrschaft als von Gottes Gnaden angesehen wurde, ein prinzipieller Unterschied zwischen geistlicher und weltlicher Musik nicht bestand.

Das (neukomponierte, nicht parodierte) Gotteslob der Engelchöre (Nr. 21 „Ehre sei Gott“) ist allerdings anders gestaltet, stärker am alten Kirchenstil orientiert (motettischer Satz, Melismen, vorwiegend Sekundbewegung).

Satie / Clementi: Sonatine bureaucratique (1917)

Ästhetischer Hintergrund Sklovskij-Text S. 35

Satie fügt mit seiner Textierung eine zusätzliche Bedeutungsschicht, die teils quer zum Ganzen liegt, da hier Kunst- und Alltagswelt vermischt werden, teils aber auch nicht wenige Synchronpunkte im Detail hat:

„da ist er weggegangen : Katabasis

„er geht fröhlich: Anabasis

„schüttelt den Kopf: wiederholte Schüttelfigur im Baß

„er liebt“: Moll-, Vertiefung‘

„er stürzt zur Treppe“: schnelle Anabasis

u.ä.

Das sind humorvoll-sarkastische Züge. Ansonsten ist er bemüht, dem Stück mehr Substanz zu geben durch Ausweitung des harmonischen Spektrums, Konzentration des motivischen Konnexes und des Ausdrucks. Auch die Silistik öffnet sich für archaische-folkloristische Borduntechnik und organale Parallelverschiebungen von Quart/Quint- sowie Septakkord-

Klängen. Das alles wird allerdings wieder konterkariert durch den banal-materialistischen Inhalt des Textes. Alle Träume richten sich auf die Karriere. Die Wendung „das Klavier nimmt seine Arbeit wieder auf“ nimmt geradezu Grete Wehmeyers auf Czerny gemünzte „Einzelhaft am Klavier“ vorweg.

Deutungsvarianten:

Ästhetische Prinzipien der Verfremdung

- Demolierung
- Normverletzung, Stildiskrepanz

Funktion:

- Spaß, Ulk
- Kritik (Clementi als primitiv oder als Klavierschülerschreck erscheinen lassen)
- kreative, produktive Neuformulierung (Neoklassizismus), dem Clementistück einen höheren Organisationsgrad geben.
- Dem toten (verbrauchten) traditionellen Gegenstand neues Leben einhauchen (Sklovskij)

Muzio Clementi, Sonatine op. 36, Nr. 1 (1813)

Allegro

6

11

16

21

26

31

35

Andante

5

9

14

18

22

Vivace

8

16

24

31

39

47

55

62

à Juletsa MEDROVITCH, *modérément*
Sonatine Bureaucratique (1917)
 Erik SATIE

Allegro
 Da ist er weggegangen.
 Le voilà parti.

PIANO

Er geht fröhlich an seinen
 Il va gaiement à son

Schreibisch und stooft sich (mit Wissen voll)
 bureau en se "gavilliant"

Zurück schüttelt er den Kopf.
 Content, il herte la tête

Er liebt eine hübsche Dame, sehr elegant.
 Il aime une jolie dame très élégante

Er liebt auch seinen Federhalter,
 Il aime aussi son porte

seine Armeischoner aus grünem Futterstoff
 ses manches en vert et

plume, aus grünem Futterstoff
 sa plume en vert et

seine chinesische Mütze.
 sa calotte chinoise

Er macht
 Il fait de

große Schritte: er stürzt sich zur Treppe
 grandes enjambées, se précipite dans l'escalier qu'il monte sur

die er rückwärts hinaussteigt
 par où il descend

son des

Was für ein Windstoß!
 Quel coup de vent!

In seinem Sessel sitzend ist er glücklich und zeigt es.
 Assis dans son fauteuil il est heureux, et le fait voir.

Andante
 Er denkt über seine Beförderung nach.
 Il réfléchit à son avancement.

Vielleicht kriegt er eine Gehaltserhöhung ohne
 Peut-être aura-t-il de l'avancement sans

Beförderung, Er will umziehen zum nächsten Termin.
 avoir besoin, Il compte déménager au prochain terme. Il a un appartement

in Aussicht. Wenn er nur verwärts kommt oder sich verbessert!
 en vue. Pourvu qu'il avance ou augmente!

Trésalégit & Tempo Ein neuer Traum vom Vorwärtskommen.
 Nouveau songe sur l'avancement.

Relentif

Er singt ein altes peruanisches Lied, das er bekommen hat
 un très vieil air péruvien qu'il a recueilli
 Vroche Il chante une vieille chanson péruvienne qu'il a recueillie

in der unteren Bretagne von einem Taubstummen.
 en basse-Bretagne chez un sourd muet.
 in der unteren Bretagne von einem Taubstummen.
 en basse-Bretagne chez un sourd muet.

Ein Klavier in der Nachbarschaft spielt
 Un piano dans le voisinage joue du
 Ein Klavier in der Nachbarschaft spielt
 Un piano dans le voisinage joue du

Clementi. Wie traurig ist das.
 Clementi. Combien cela est triste.
 Wie traurig ist das.
 Combien cela est triste.

Er wagt es, Walzer zu tanzen! (Er, nicht das Klavier)
 Il ose valser! (lui, pas le piano)
 Er wagt es, Walzer zu tanzen! (Er, nicht das Klavier)
 Il ose valser! (lui, pas le piano)

All' cas ist sehr traurig. Das Klavier nimmt seine Arbeit wieder auf.
 Tout cela est bien triste. Le piano reprend son travail.
 All' cas ist sehr traurig. Das Klavier nimmt seine Arbeit wieder auf.
 Tout cela est bien triste. Le piano reprend son travail.

Unser Freund prüft sich mit Wohlwollen.
 Notre ami s'interroge avec bienveillance.
 Unser Freund prüft sich mit Wohlwollen.
 Notre ami s'interroge avec bienveillance.

Das kühle peruanische Lied kommt ihm wieder in den Kopf.
 L'air froid péruvien lui redonne à la tête.
 Das kühle peruanische Lied kommt ihm wieder in den Kopf.
 L'air froid péruvien lui redonne à la tête.

Leider muß er seinen Schreibtisch verlassen, seinen guten
 hélas il faut qu'il quitte son bureau, son bon
 Leider muß er seinen Schreibtisch verlassen, seinen guten
 hélas il faut qu'il quitte son bureau, son bon

Nur Mut! Du, courage! Nur Mut! Du, courage!
 Soit vaillant! Toi, courage! Soit vaillant! Toi, courage!
 Nur Mut! Du, courage!
 Soit vaillant! Toi, courage!

Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.
 Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.

Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.
 Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.

Leider muß er seinen Schreibtisch verlassen, seinen guten
 hélas il faut qu'il quitte son bureau, son bon
 Leider muß er seinen Schreibtisch verlassen, seinen guten
 hélas il faut qu'il quitte son bureau, son bon

Nur Mut! Du, courage! Nur Mut! Du, courage!
 Soit vaillant! Toi, courage! Soit vaillant! Toi, courage!
 Nur Mut! Du, courage!
 Soit vaillant! Toi, courage!

Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.
 Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.

Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.
 Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.

Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.
 Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.

Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.
 Das Klavier spielt weiter.
 Le piano continue.

Unbekannter Komponist (früher PERGOLESI zugeschrieben): Variation aus einem Satz, „Gavotta con Variazioni“, der als Finale einer Suite per clavicembalo D-Dur dient (Pergolesi-GA 16,39).

Variazione IV^a

Allegro piuttosto moderato

P con delicatezza

3

5

7

9

11

13

15

16

Igor STRAWINSKY d'après G. PERGOLESI: Variazione II^a. Aus: „Gavotta con variazioni“ from Pulcinella for pianoforte.

vgl. auch Pulcinella Suite (1919)

VARIAZIONE II^a

Allegro più tosto moderato.

3

5

7

9

11

13

15

16

11. Sitzung

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

M.M. $\text{♩} = 120$

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Klarinette

Fagott

Trompete

Posaune

Violine

Baß

f *p*

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

p *poco sf sub. p* *pizz.* *arco* *poco sf* *p*

25 26 27 28 29 30

mf sub. dim. *stacc.* *mf* *arco* *mf*

"normal"

Strawinsky (Anfang)

Igor Strawinsky / Charles Ferdinand Ramuz :

Die Geschichte vom Soldaten

Igor Strawinsky (1882-1971) lebte bereits vor Ausbruch des 1. Weltkrieges in der Schweiz. Im Frühjahr 1914 hatte er in Montreux den Dirigenten Ernest Ansermet (1883-1969) kennengelernt, der ihn ein Jahr später mit dem walisischen Dichter Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947) bekanntmachte. Zwischen Ramuz und Strawinsky entwickelte sich rasch herzliches Einvernehmen, das sich bereits 1915 in der gemeinsamen Arbeit am "Renard" niederschlug und anschließend in der "Geschichte vom Soldaten" fortgesetzt wurde. Während Ch. F. Ramuz für das Libretto verantwortlich zeichnete, übernahm Ernest Ansermet die Leitung der Uraufführung am 29. September 1918 im Theater von Lausanne. Bald darauf wurden die beiden von Strawinsky bearbeiteten Orchestersuiten dem Konzertpublikum vorgestellt: das als "Kleine Suite" bezeichnete Arrangement für Violine, Klarinette und Klavier bereits 1919, die "Große Suite" als selbständige, nur die Musik beinhaltende Konzertsfassung der "Geschichte vom Soldaten" 1920.

Bedeutete der Ausbruch des 1. Weltkrieges für den als "Kriegsdienst untauglich" eingestuften Strawinsky zunächst einmal, nicht nach Rußland zurückkehren zu müssen, so begrub die Oktoberrevolution das Ende seiner Hoffnung, nach Rußland zurückkehren zu können. Da im Verlauf der Kriegsjahre die Geldüberweisungen aus Rußland immer spärlicher flossen, mußte er versuchen, mit Neukompositionen den Lebensunterhalt seiner Familie zu sichern. Igor Strawinsky und Ch. F. Ramuz entwickelten die Idee, eine Art Wanderbühne zu gründen, die sich leicht von Ort zu Ort transportieren ließ und mit der man auch in ganz kleinen Lokalen auftreten konnte. Der Maler René Auberjonois (1872-1957) sollte dazu die Kostüme und das Bühnenbild entwerfen. Als sich nach mehreren Absagen Werner Reinhart aus Winterthur bereit fand, das ganze Unternehmen finanziell abzusichern, konnte die Arbeit beginnen. Das Thema war schnell in der Anthologie russischer Märchen von Alexander N. Afanassiew (1826-1871) gefunden. Das Märchen vom Soldaten, der seine Seele an den Teufel verliert, spiegelt die Zeitumstände seiner Entstehung während der Regentschaft Nikolaus 1. und seiner grausamen Zwangsrekrutierungen wider.

Ch. F. Ramuz behielt bei seiner Textgestaltung die Einfachheit und Naivität des Märchens bei, gestaltete es aber allgemeingültiger, indem er es ähnlichen Stoffen französischer und deutscher Märchen annäherte und die Sprache der Gegenwart anpaßte. Er beschränkte sich auf vier Bühnenfiguren, die mit unterschiedlichen Mitteln agieren: Der Erzähler/Vorleser trägt fast den gesamten Text, auch einen Großteil der Dialoge vor. Der Soldat agiert mimisch und sprechend, der Teufel redet, spielt und tanzt, wohingegen die Prinzessin nur tanzt. Musik und Libretto wurden unabhängig voneinander geschrieben, um zu verdeutlichen, daß beide Bestandteile selbständig und gleichberechtigt nebeneinander existieren. Trotzdem sind sie in perfekter Weise aufeinander abgestimmt. Das Libretto gliedert sich in 2 Teile mit 6 Szenen, die Partitur in 13 Nummern. Igor Strawinsky zog die als "freie Nachdichtung" bezeichnete deutsche Übersetzung des Textes von Hans Reinhart, dem Bruder des Winterthurer Mäzens, der englischen und französischen Fassung vor.

Da Strawinsky es als selbstverständlich empfand, daß das Agieren der Musiker genauso zur Musik gehört wie der reine Klang, sah er vor, das Orchester in voller Sicht neben der Bühne aufzubauen. Auf der gegenüberliegenden Seite sollte eine kleine Estrade für den Vorleser eingerichtet werden. Das durch den Bühnenaufbau gekennzeichnete Nebeneinander der drei Elemente Musik, Schauspiel und Text greift den Grundsätzen des "epischen Theaters" Brechts vor. Das Publikum, dem im Theater nichts mehr verborgen bleibt, wird desillusioniert. Die wechselnde Verschränkung der einzelnen Darstellungsebenen von Rezitation bzw. melodramatischem Vortrag, Dialog, Pantomime, Tanz und musikalisch-instrumentaler Darbietung weist einen neuen Weg des Musiktheaters, der an den Grundfesten der Institution Oper rüttelt. Dies kommt bereits im Titel zum Ausdruck, in dem es heißt "Die Geschichte vom Soldaten. Gelesen, gespielt und getanzt". Damit hat "Die Geschichte vom Soldaten" Werke wie Brecht/Weills "Dreigroschenoper", „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", aber auch Hindemiths "Wir bauen eine Stadt" mit vorbereitet.

Obwohl der Handlung ein russisches Märchen zugrunde liegt, werden keine Motive russischer Volksmusik verwendet. Vielmehr verarbeitet Strawinsky deutsche Formen wie Marsch, Walzer und Choral oder den spanischen Paso Doble (im "Königsmarsch"). Der argentinische Tango, der zur Jahrhundertwende aus den europäischen Cafés und Ballsälen nicht wegzudenken war, gehört ebenso dazu, wie auch Strawinskys erste Auseinandersetzung mit Elementen des Jazz (Ragtime). Dabei beschränkt sich Strawinsky nicht auf die Imitation dieser Musikformen, sondern er reduziert diese auf das für ihn Wesentliche und entwickelt sog. "Porträt-Typen", die er zusätzlich parodiert: einen Walzer über "falschen" Bässen und Harmonien, den Militärmarsch, zu dem man wegen zu vieler Taktwechsel nicht marschieren kann, oder Choräle, die nicht im Gottesdienst gesungen werden können, in die aber der Kirchenhall hineinkomponiert ist.

Die Orchesterbesetzung beschränkt sich auf je ein hohes und tiefes Instrument der Orchestergruppen Holz, Blech und Streicher: sprich Klarinette, Fagott, Cornet à Piston, Posaune, Violine und Kontrabaß. Hinzukommen verschiedene Schlaginstrumente, die alle von einem Spieler bedient werden: zwei Rührtrommeln mit und ohne Schnarrsaiten, Schellentamburin, große Trommel, Becken und Triangel.

Die Geige verbindet in ihrer tatsächlichen und symbolischen Bedeutung die Handlung entscheidend mit der Musik. Sie übernimmt gewissermaßen die Rolle des musikalischen Kommentators und kann jederzeit in das Geschehen und in den Ablauf der Erzählung eingreifen. Nach dem "Sacre du printemps" wird die Emanzipation des Schlagwerks in der "Geschichte vom Soldaten" als gleichwertiges Instrument weiter vorangetrieben. Diente es vorher als ein den Rhythmus pointierender Geräuschapparat, so kommt ihm in der "Geschichte vom Soldaten" eine in erster Linie den Teufel charakterisierende Bedeutung zu. Wird die Unschuld und Unbekümmertheit der Prinzessin, ihre kindliche Naivität dem Leben gegenüber durch große Melodienseligkeit gekennzeichnet, so kommt die innere Kluft, der zerrissene Charakter des Soldaten im Wechsel zwischen melodischer und rhythmisch-akzentuierter Musik zum Ausdruck, Die Zeit, die der Soldat zusammen mit der Prinzessin in ihrer heilen Welt verbringen darf, bedeutet gewissermaßen die Rückkehr in das verlorene Paradies. Hier spannt die Musik den längsten, nicht vom Wort unterbrochenen Bogen. Der verderbte Charakter des Teufels zeigt sich in seiner ausschließlich rhythmischen Darstellung: in der Behandlung der Violine, sofern er in deren Besitz ist, wie vor allem in dem entsprechend eingesetzten Schlagwerk. Am Schluß bleibt dieses alleine übrig: Der Teufel siegt, es gibt kein "Happy End".

Dr. Hans-Ulrich Michalik (Booklet zur CDBR 100 207, 1993, Peter Leiner)

Robert Rosenblum:

(S. 9) "An die Stelle früherer perspektivischer Systeme, die den genauen Ort deutlich unterschiedener Dinge in einer vorgetäuschten Tiefe bestimmten, setzte der Kubismus ein unsicheres Gefüge zerstückelter Flächen in unbestimmter räumlicher Lage. Im Gegensatz zu der Annahme, daß ein Kunstwerk die Fiktion einer jenseits von ihm liegenden Realität sei, nahm der Kubismus das Kunstwerk als eine Realität, die den Vorgang wiedergibt, durch den Natur zur Kunst wird."

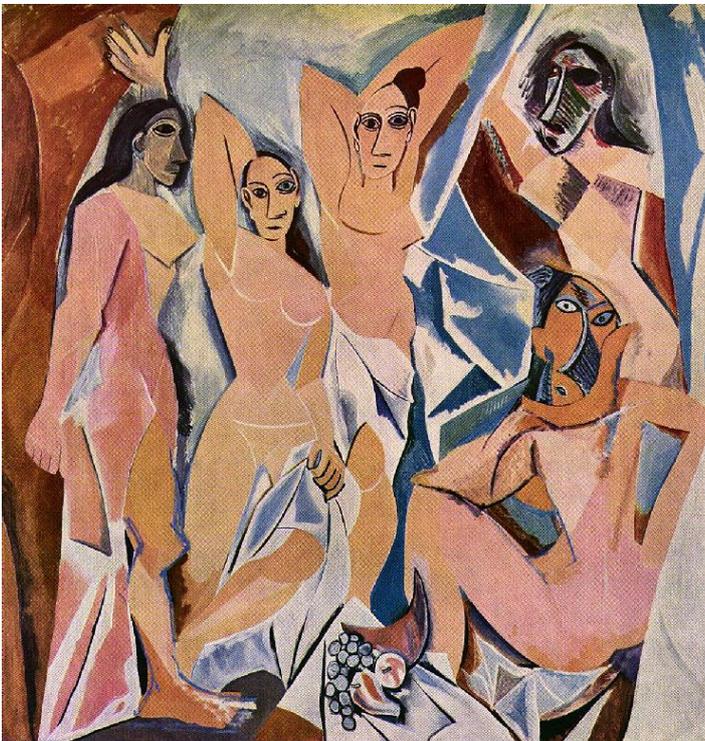
(S. 12) über Picassos *Demoiselles d'Avignon* (1907): "... die Demoiselles beschwören noch ferner liegende, antike, vorchristliche Welten herauf - zuerst jene hellenistischen Venus- und Viktoriadarstellungen, die sich wie die drei Aktfiguren auf der linken Seite aus ihren Gewändern schälen; und dann, bei weitem ertümlicher und fremder, die ungeschlachten, kantig gehobelten Formen der heidnischen iberischen Kunst; und schließlich kommt dieser Atavismus in den beiden rechten Figuren zu etwas ganz Entlegenem und Primitivem, zu den erschreckenden Ritualmasken der afrikanischen Negerkunst."

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

(S. 40) "Zu Beginn des Jahres 1910, als Picasso dem Impuls zu einer immer stärkeren Zerlegung der Massen in Fragmente und einem konsequenter ausgerichteten Vokabular von Bogen und Winkeln folgte, wurde selbst die menschliche Gestalt mit einer Folgerichtigkeit behandelt, die schließlich das Organische und das Anorganische miteinander verschmelzen ließ." (Mädchen mit Mandoline)

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

Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960,



Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger (1907)

Igor Strawinsky:

„... es war ein sehr gewagtes Unternehmen, diesen zerstreuten Fragmenten neues Leben einzuflößen und die vielen unzusammenhängenden Stücke zu einem Ganzen zu vereinen, noch dazu, da es sich um die Musik eines Komponisten handelte, den ich seit jeher geradezu zärtlich liebte.

Bevor ich an diese schwere Aufgabe heranging, mußte ich mir die wichtigste Frage beantworten, die sich unter solchen Umständen von selbst stellt: Sollte meine Liebe oder mein Respekt für die Musik von Pergolesi die Linie meines Verhaltens bestimmen? Ist es Liebe oder Respekt, was uns dazu treibt, eine Frau zu besitzen? Kann nicht nur die Liebe uns dazu bringen, die Seele eines Wesen zu begreifen? Und vermindert Liebe den Respekt? Respekt allein ist immer steril, er kann niemals als schöpferisches Element wirken. Um etwas zu schaffen, braucht es Dynamik, braucht es einen Motor, und welcher Motor ist mächtiger als die Liebe? So hieß es die Frage stellen, zugleich auch sie beantworten.

Der Leser glaube nicht, daß ich dies schreibe, weil ich mich rechtfertigen möchte gegenüber der sinnlosen Anschuldigung, ich hätte ein Sakrileg begangen. Ich kenne die Mentalität der Konservatoren und Archivare der Musik zur Genüge. Sie wachen eifersüchtig über ihre Aktenstöße, die die Aufschrift tragen: Berühren verboten. Niemand stecken sie selber die Nase hinein, und sie verzeihen es keinem, wenn er das verborgene Leben ihrer Schätze erneuert, denn für sie sind das tote und heilige Dinge. Nein, ich habe ein reines Gewissen bei dem Gedanken an ein Sakrileg, und ich bin vielmehr der Meinung, daß meine Haltung gegenüber Pergolesi die einzig fruchtbare ist, die man alter Musik gegenüber einnehmen kann."

Erinnerungen, S. 83/84, zit. n. Volker Scherliess: I. Str. u. seine Zeit, S. 23f

Volker Scherliess:

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

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

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

Rolf Urs Ringger:

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

Von Debussy bis Henze, München 1986, Serie Piper 502, S. 55f.

Nicole Geeraert:

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

Erik Satie: 3 Gymnopédies, NZ 4/85, S. 33

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

1

Lent et douloureux

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system covers measures 1-20, the second 21-35, the third 36-60, and the fourth 61-80. Measure numbers are indicated above the staff. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*. The piece concludes with a final chord in the right hand.

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

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

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

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

Vivace (♩ = 128) MARSCH NR. 4 (MuB 4,97) Mauricio Kagel, 1978

The score is divided into three main sections:

- Section 1 (Measures 1-12):** Labeled 'Vivace (♩ = 128)'. It includes parts for strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses) and percussion (Drum I & II). The strings play a rhythmic pattern with accents, and the percussion features a drum solo. Dynamics include *sim.* and *f* (2. e 3. volta: *ff*).
- Section 2 (Measures 13-18):** Continues the rhythmic and melodic themes from the first section.
- Section 3 (Measures 19-24):** Labeled '3. volta: Ende'. It concludes with a final cadence and a fermata.

Werner Hofmann

Mythos und Montage

Eisensteins ästhetische Strategien (FAZ 24. 1. 1998)

Sergeij Eisenstein war nicht nur ein polyglottes Genie. Sein intellektueller Wahrnehmungshunger schloß die Fähigkeit zu kühnen Assoziationen durch alle Bereiche der menschlichen Weltaneignung ein. Für ihn hing alles mit allem zusammen, und ein polynesisches Ritual fügte sich zwanglos seiner Vision von der Geburt einer neuen Welt ein: "Wenn eine Polynesierin vor der Niederkunft steht, verlangt eine zwingende Regel, daß alle Tore im Dorf geöffnet werden, ebenso alle Türen, daß jeder (auch die Männer) sich seiner Schärpen, Schurze und Kopfbänder entledigt, daß alle Knoten gelöst werden ... ; alle Umstände müssen dem Grundmotiv des Geschehens entsprechen: alles muß offen sein und losgebunden, um dem Zur-Welt-Kommen des Neugeborenen ein Höchstmaß an Zwanglosigkeit zu geben." Ein solches Öffnen und Losbinden vollbrachten Eisensteins Analysen der europäischen Kunst.

Der Bericht über die ritualisierte Rahmung des Geburtsaktes steht in einem 1935 geschriebenen Aufsatz zu Fragen der Filmform. Eisenstein verknüpft ihn mit dem Kunstgriff der Montage, der seine Filmpraxis und deren Theorie entscheidend prägte. Wie die Polynesier alle Lebenselemente aufeinander beziehen, ist die Montage für ihn kein isoliertes Verfahren, sondern der Gestaltungsnehmer, der die organische Ganzheit des gesamten Werkes bewirkt. Diese Einschätzung widerspricht dem landläufigen Stellenwert der Montage.

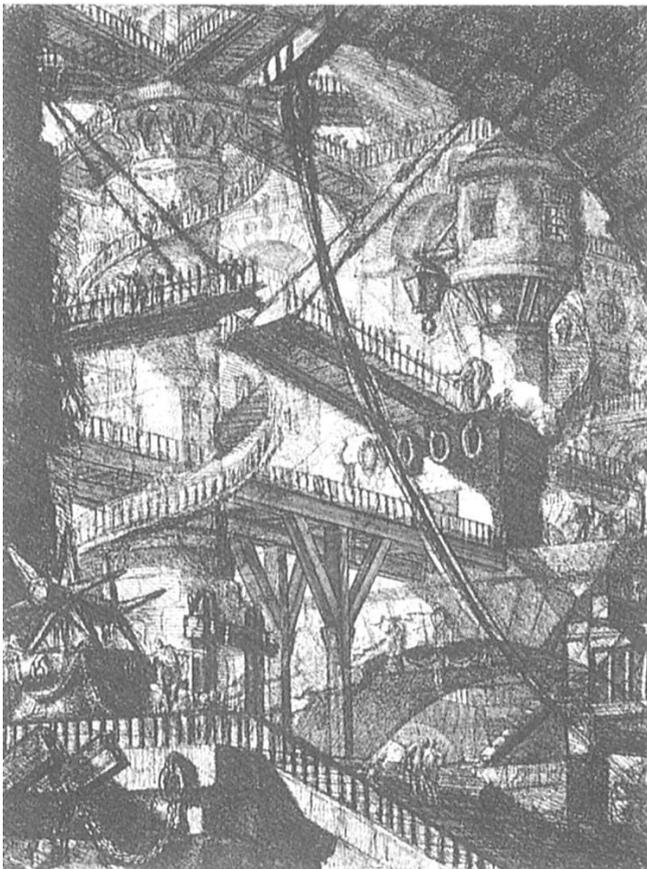
Die sezierende, willkürliche Trennung der Bestandteile schlägt auf einer höheren Ebene in deren Vereinigung um. Wie kam Eisenstein zu diesem dialektischen Qualitätssprung? Offenbar indem er das Wort von Marx, wonach in jedem Ding sein Gegenteil steckt, zur Richtlinie seiner Analysen machte. Lange bevor die Kunsthistoriker das Montageprinzip nach seinen historischen Prämissen befragten, nahm sich Eisenstein dieser Fragestellung an.

Wenn Eisenstein bei Bouts, Memling, Ghirlandajo und (Rodin folgend) Watteau in ein und demselben Bildfeld das Nacheinander eines Handlungskontinuums ablaufen sieht, ist das für ihn kein Anachronismus, sondern "die Konkretisierung des Augenweges", und er beruft sich auf Franz Wickhoffs berühmte Untersuchung der sogenannten Wiener Genesis (1895), in der diese kontinuierende Darstellungsweise zum spezifischen Erzählstil des Mittelalters erklärt würde. Für Eisenstein ist das nach seinem Aufbewahrungsort benannte byzantinische Manuskript aus dem sechsten Jahrhundert ein kinematographisches Werk von exemplarischem Rang. Tritt ein und dieselbe Person mehrmals nebeneinander auf, so bedeutet das für ihn keinen Widerspruch zu den Wahrnehmungsbedingungen, sondern den Versuch einer Synthese.

.....

Besonders eindringlich analysierte Eisenstein die Mehransichtigkeit an den Radierungen Piranesis, wobei er Beobachtungen der Fachgelehrten kühn vorwegnahm. Die Abhandlung "Piranesi oder die Fluktuation der Formen" kündigt bereits im Titel ihren Tenor an, die Sprengung des vertrauten dreidimensionalen Scheinbildes. Eisenstein beginnt mit einem relativ unscheinbaren Blatt aus der Serie "Opere varie di Architettura" (1750), einem dunklen Kerker. Er numeriert die formalen Elemente durch und geht daran, eines nach dem anderen zu "sprengen".

Ekstatisch-explosive Räume



G. B. Piranesi: Die Zugbrücke (aus: Carceri, 1761)

Zur Verwandlung des Kerkers in ein ekstatisches Ganzes benötigt er zehn Explosionen. "Und schon sehen wir in Gedanken, statt des bescheidenen, lyrisch sanften Blattes *Carcere oscura*, vor uns einen nach allen Seiten hinwirbelnden Orkan: Seile, auseinanderlaufende Treppen, aufgesprengte Bögen, voneinander losgerissene Steinblöcke..." Alles mutet verrückt an, irrwitzig aufgetürmt. Da sind "außer sich geratene Bögen...", welche aus ihrem Innern neue Bögen herausspeien: ... Treppen, die in immer wieder neuen Geschwungenheiten explodieren", Gewölbe, "die einander in die Endlosigkeit hinein davonspringen". Niemand, auch nicht Coleridge oder de Quincy oder Aldous Huxley, hat den kalten Taumel dieser Raumphantasien packender in Worte umgesetzt. Wie kommt Eisenstein zu dieser Vision? Durch eine Rückkoppelung, wie sie in der Montage benutzt wird, wenn abwechselnd verschiedene Zeitebenen ineinandergeblendet werden. Der begeisterte Interpret hat einfach den späten Piranesi der "Carceri" in das Frühwerk zurückprojiziert.

Als Meister des schweifenden Assoziierens ließ Eisenstein sich nicht die Gelegenheit entgehen, Piranesis De-konstruktion des perspektivischen Systemraums in Beziehung zu den "vertikalen" Landschaften (Kakemonos) der chinesischen und japanischen Malerei zu setzen, die den Raum "in ein zweidimensionales Bild der Meditation" verwandeln. Nach diesem ostasiatischen Exkurs wechselt er die Perspektive und nimmt Kurs auf den Weltraum. Vorher bringt er noch die ekstatisch-explosiven Räume Piranesis in Beziehung zu seinen eigenen, dynamisch konzipierten Filmarchitekturen. Räumliche Verschachtelung kennzeichnet bereits seine Entwürfe der frühen zwanziger Jahre, etwa den pyramidalen Turm für Shaws "Haus Herzenstod" (1922). Doch im Gegensatz zu Piranesis Explosionen, die sich sprunghaft in eine schier endlose Bildtiefe

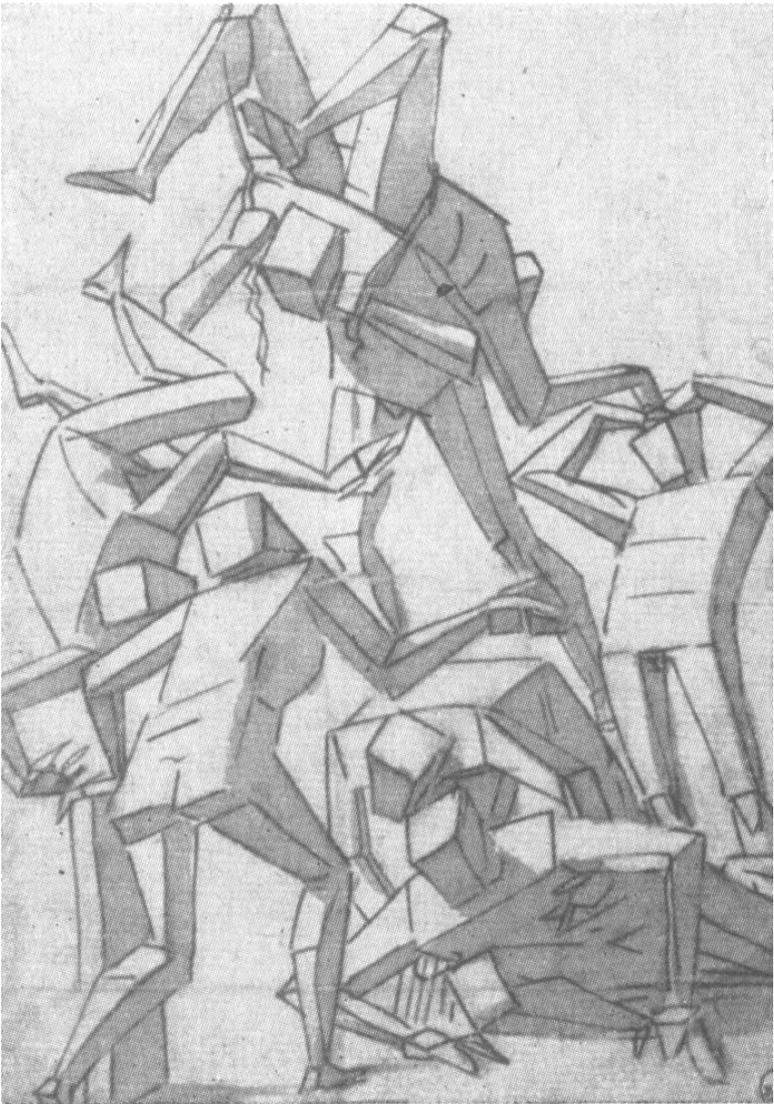
"bohren", läßt Eisenstein Implosionen bauen, die sich innerhalb einer fest umrissenen Makroform ereignen.

Unter dem Doppeladler

Musical score for 'Unter dem Doppeladler' featuring a treble and bass clef. The piece includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a key signature of one sharp (F#).

Strawinsky: Marsch

Musical score for 'Strawinsky: Marsch' featuring a treble and bass clef. The piece includes various rhythmic patterns and a key signature of one sharp (F#).

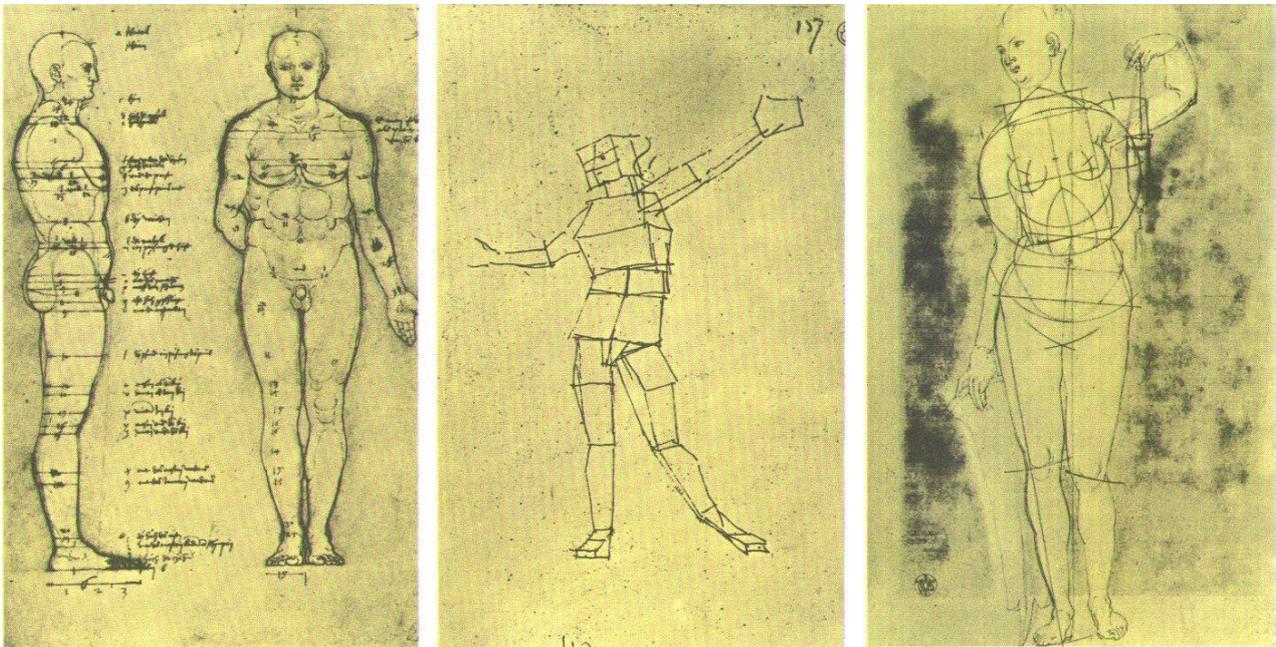


Luca Cambioso: Guppe von Figuren, nach 1550

Enzo Orlandi: Dürer, Eltville 1988, S. 28:

Dürers Briefe aus Venedig beweisen: Ein Künstler durfte schon damals eine Art Sonderstellung in der Gesellschaft einnehmen. Als Gegenleistung dafür wurden vor allem in Italien vom bildenden Künstler auch mathematische und allgemeine naturwissenschaftliche Kenntnisse verlangt. Schließlich lebte man in einem Zeitalter der wachsenden Naturerkenntnis. Ohne dieses neue Wissen mit seinem vorwärtsweisenden Drang hätte wohl weder Kolumbus im Jahre 1492 die Neue Welt entdeckt noch Vasco da Gama 1498 den Seeweg nach Ostindien. Und im gleichen Sinne suchte man nun in der bildenden Kunst ebenfalls nach Neuland: nach der wissenschaftlichen Fundierung, nach der grundsätzlichen Beherrschung von Maßverhältnissen bei Gegenständen und beim menschlichen Körper. Der Schlüssel zum Ordnungsverhältnis, zu den Aufbaugesetzen für alles Geschaffene - vor allem für den Menschen - schien in den Grundlagen von Mathematik und Geometrie verborgen zu sein.

Dürer war der erste deutsche Maler, der solche theoretischen Überlegungen auch in die praktische Arbeit umsetzte. In Italien wirkte vor allem Leonardo da Vinci vorbildlich auf diesem Gebiet. Er führte sogar Sektionen durch, um anatomische Probleme systematisch zu lösen. Dürer erhielt sein erstes Wissen über die Lehre von den Proportionen durch den Italiener Jacopo de' Barbari: «Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätte, doch konnt ich nit von ihm erlangen, seinen Grund wie er seine Kunst brauchet.» Also befragte Dürer die Schriften des Vitruv und des Euklid. Und nun begann er mit eigenen Experimenten, zuerst mit der Konstruktion von Linien, Flächen und Körpern: «Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.» Von seinen Proportionsstudien erhoffte sich Dürer eine plastischere Darstellung. Dasselbe Ziel hatten seine Studien der Perspektive. Er baute auch Instrumente, die das perspektivische Zeichnen leichter machen sollten. Die handwerkliche Grundlage, die bis dahin als <Brauch> in deutschen Malerwerkstätten gelehrt worden war, ergänzte er durch exakte wissenschaftliche Überlegungen. Er prägte auch neue Fachausdrücke zur Präzisierung seiner Theorien. Aber trotz allem Neuen blieb seine Auffassung vom Künstler durchaus mittelalterlich: Gott hat alle Dinge geordnet nach Maß und Zahl. Aufgabe des Künstlers ist es, diese Gesetzmäßigkeit zu erkennen und in seinen Werken abzubilden.



Albrecht Dürer: Proportionsstudien, ca 1500

12. Sitzung

Heinrich Lützel: Abstrakte Malerei, Gütersloh 1961, S. 50f.:

Hans Sedlmayr behandelt Cezanne im fünften Kapitel seines Buches „Verlust der Mitte“. Die Oberschrift des Kapitels lautet „Das entfesselte Chaos“. Er empfindet Cezannes "Kampf um das pure Sehen" in hohem Grade als Symptom. Frei von allen intellektuellen und gefühlhaften Beimischungen sehe der Maler so, wie das Auge zwischen Schlaf und Wachen sieht: „Dann erscheint die gewohnte Welt als Gefüge von Flecken und Formen verschiedener Gestalt, Farbe, Größe und >Konsistenz<; die gewohnten Dinge warten gleichsam hinter diesem farbigen Gewebe, um aus ihm zu entstehen.“ Noch ist der Raum chaotisch, untrennbar vermengt mit den farbigen Elementen der Fläche. Dabei gewinnt die Farbe eine nie gekannte Intensität, da sie von ihrer Aufgabe, die Dinge zu kennzeichnen, befreit ist. Aus dieser Sehweise Cezannes folgt z. B., „daß aus der Darstellung des menschlichen Gesichts bewußt aller menschlicher Gefühlsinhalt ausgeschlossen erscheint“, oder daß alle sichtbaren Dinge gleichartig wirken, der Apfel genauso wie ein Gesicht, was doch der natürlichen Erfahrung widerspricht. Ein solches Sehen setze „einen Zustand äußerster Teilnahmslosigkeit des Geistes und der Seele an den Erlebnissen des Auges“ voraus. So sei diese Malerei "lebensfern" und "außermenschlich": "Sie bereitet in ihrer unnatürlichen Stille den Ausbruch des Außermenschlichen vor." Das grenze an jene krankhaften Erscheinungen, "die in einem Versagen der Einfühlung bestehen".

Sedlmayr greift Einzelheiten der Form heraus, ohne ihre Bedeutung im Ganzen der Form zu erkennen. Das Ganze der Form bleibt ihm darum verborgen, weil er Cezanne unter dem Gesichtspunkt des "Nicht mehr" sieht. In der Tat folgt Cezanne nicht mehr jenen Auffassungen, die die Malerei etwa von 1400 bis 1800 bestimmt haben - in der großartigen Epoche des Humanismus, die den Menschen zum Maß der Dinge setzte, und in der der Mensch, selbstmächtig beobachtend und gestaltend, sich seine Umwelt zu eigen machte. „Natur“ wurde das Zauberwort der künstlerischen Arbeit. Sedlmayr verrät sich in seiner Sprache: "Natürlich", "unnatürlich" kommt auf den vier Druckseiten seiner Analyse achtmal vor. Der Terminus grenzt den Bereich seiner Anschauung ein; er ist sehdogmatisch gebunden. Demgegenüber fragt es sich, ob die Kunst unbedingt ihre Mitte im Menschen und in der Natur haben müsse. Wenn sie nun den Menschen und die Natur nicht mehr abbildet, muß sie darum unmenschlich und unnatürlich sein? Kann sie nicht auf diesem Wege vielleicht entdecken, was über den Menschen hinaus- und in die Natur hineingeht?

Infolge seiner Vorgriffsgebundenheit sieht Sedlmayr ungenau. Cezanne bleibt nicht unter dem Niveau der durchschnittlichen Wahrnehmung und lebt nicht unter dem Niveau des empfindenden und denkenden Menschen. Dagegen spricht, was der Maler künstlerisch erreicht hat: er schafft strenge Kompositionen. In ihnen enthüllt er dichtend, verdichtend neue Zusammenhänge. Diese Zusammenhänge kommen aus der Natur und deuten sie. Unser pures Wahrnehmen der Natur ist im Vergleich dazu eingeengt. Die Farben sind bei ihm keine Flecken, sondern allseitig verbindende Kräfte des Bildganzen. Er stellt der aufgespaltenen Wirklichkeit eine Gegenwelt gegenüber: ein helles und heiles Bild des Kosmos aus einem tiefen seherischen Glauben.

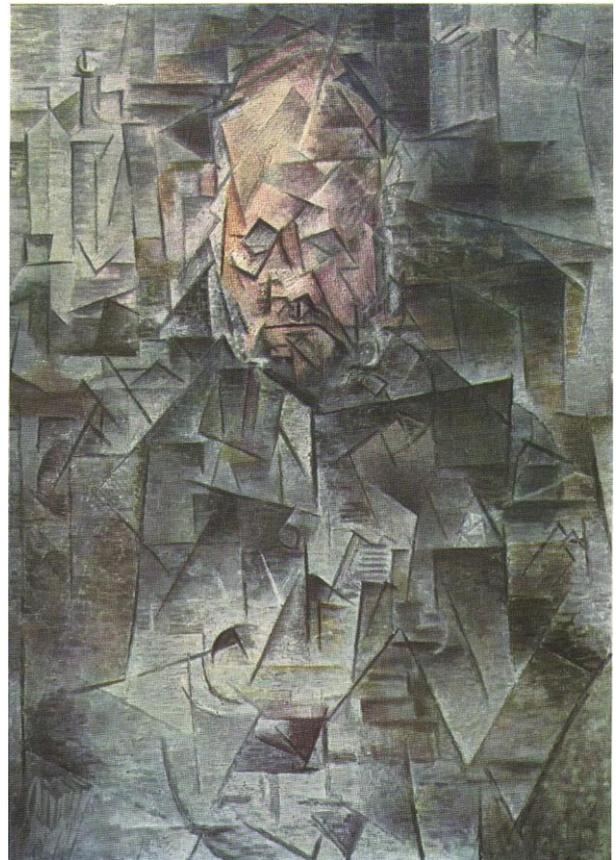
Aber hat er nicht selber das Lebendige verneint, indem er sich für die Verwendung stereometrischer Formen in der Malerei aussprach? **"Alles in der Natur formt sich gemäß Kugel, Kegel und Zylinder. Man muß auf Grund dieser einfachen Figuren malen lernen; nachher wird man alles machen können, was man will."** Diese Äußerung entscheidet sich nicht für Kühle oder Herzlosigkeit, sondern für Grundformen und steht sogar in einer langen Tradition, da die Kunst immer wieder Elemente der Mathematik benutzt hat, um eine klare Gesetzmäßigkeit zu erreichen. Daß Cezannes Kunst nicht der Todesstarre verfallen ist, beweist schon ihre rhythmische Bewegtheit und ihre Farbempfindlichkeit; darin wird er von keinem Zeitgenossen übertroffen. Auch setzt er nicht einfach stereometrische Formen nebeneinander; man darf in ihn nicht ein Stück Chirico (geh. 1880) oder Schlemmer (1888-1943) hineinsehen. Seine Formen sind überaus beziehungsreich und gerade nicht kontaktarm. Eine vollendete Einfühlung bestimmt sie: eins ist auf das Andere – nicht nur auf das nächst Andere, sondern auch auf das fernst Andere – bezogen in reicher Lebendigkeit. Er weiß tief um seine Unbeständigkeit: Kreiseln der Geburten und Tode; Werden und Vergehen selbst der Sterne. Er weiß um die Verfremdung und Einsamkeit in der Welt: eins neben dem andern und jedes für sich allein. Da möchte er im Gleichnis der Malerei das Bleibende und den unerschütterlichen Zusammenhalt vergegenwärtigen.



MAX OPPENHEIMER
Streichquartett, um 1920
Öl auf Leinwand, 68x75,6 cm (oval)
Serge Sabarsky Gallery, New York



Johann Christian Tunica: Bildnis A. Giem, 1823
In: Himmelheber: Kunst des Biedermeier, 106



Pablo Picasso, Bildnis Ambroise Vollard, 1910

Valse.

(Posthumous.)

F. CHOPIN. Op. 69, No. 1. (1866.)

Lento. (♩ = 120.)

p con espressione

6

12

17

22

28

33 *con anima*

38

43

48 *a tempo*
riten. con forza

53

59 *riten.*

64 *dolce*
a tempo

70

75

81 *poco* *a poco* *cresc.*

86

91

97 *poco* *a poco* *cresc.*

102

107

113

119

124 *riten.*

Joseph Lanner: Die Romantiker, op- 167, Wien 1841

Andante
Introduktion

3
pp dolce

5

7
p

9

11

13
ff

15
pp

18
Walzer
1
dolce p

24

30
1. | 2.

35
dimin. p

41
f

47
1. | 2. | 3.
f
D.C.

51
2
pp

55
cresc.

59
1. | 2.

63
p

67
p

72
1. | 2.
p

78
1. | 2.
p

83
3
dolce p

88
1. | 2.

14. Sitzung

MUHO Köln, WS 1997/98, Klausur

Thema: Entwurf eines didaktischen Konzepts zu den beigefügten Materialien.

Aufgaben:

1. Suchen Sie (eine) geeignete Kategorie(n), unter denen sich die Musikstücke von Klein, Strawinsky und Poulenc im Unterricht der Oberstufe (vergleichend) behandeln lassen. Es müssen nicht alle 3 Stücke sein. Sie können alle Stücke in groben Zügen behandeln oder sich auf eins genauer einlassen. Es bietet sich allerdings an, den Klein-Walzer als Vergleichsobjekt in jedem Fall zu berücksichtigen.
2. Welche Texte und Bilder könnten dabei helfen?
3. An welchen exemplarischen Ausschnitten bzw. Phänomenen würden Sie mit Schülern die intendierten Ergebnisse erarbeiten? Wie würden Sie dabei vorgehen? (kurze Skizzierung eines Unterrichtsverlaufs)

Leo Schrade:

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

Viktor Sklovskij (1916):

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

Kunst als Verfahren. Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977 Fischer Taschenbuch Verlag, S. 214f.

Carl Dahlhaus:

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

FRANCIS PICABIA 1879-1953

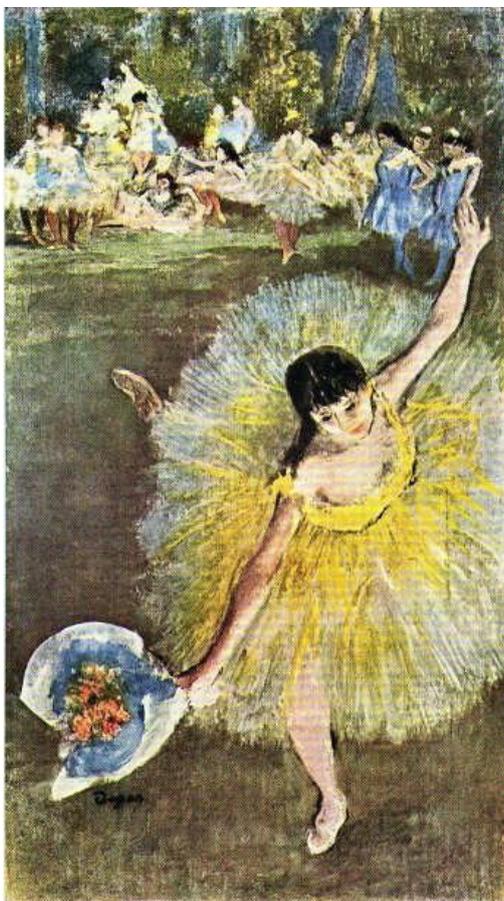
Startänzerin und ihre Tanzschule (Danseuse étoile et son école de danse) 1913

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

Poulenc, Francis (1899-1963), französischer Komponist und Pianist, Mitglied der Komponistengruppe **Les Six**. Er wurde in Paris geboren. 1918 wurde in den „Nouveaux Jeunes“ von **Eric Satie** die *Rapsodie nègre* für Singstimme, Streichquartett, Klavier, Flöte und Klarinette (komponiert 1917) als erste Komposition öffentlich aufgeführt. Ausgehend vom **Impressionismus** komponierte Poulenc seit den zwanziger Jahren in einem eigenen, **neoklassizistischen** Stil.



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



Edgar Degas: Ballettänzerin



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

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

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

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

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

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

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

2te mal ff 8ven

6

11

16

21

26

31

36

41

46

Francis Poulenc: Valse (1920)

sehr lebhaft
Assez vif (Vivo) ♯ = 96

1-8 *mf*
9-14 *mf*
15-17 *f*
18-24 *mf*
25-35 *mf*
36 *ff* *rit.*
37-39 *ff*
40 *ff*
41-43 *mf*
44-46 *mf*
47-50 *mf*
51-54 *mf*
55-58 *mf*
59-62 *mf*
63-66 *mf*
67-70 *mf*
71-74 *mf*
75-78 *mf*
79-82 *mf*
83-86 *mf*
87-90 *mf*
91-94 *mf*
95-98 *mf*
99-102 *mf*
103-106 *mf*
107-110 *mf*
111-114 *mf*
115-118 *mf*
119-122 *mf*
123-126 *mf*
127-130 *mf*
131-134 *mf*
135-138 *mf*
139-142 *mf*
143-146 *mf*
147-150 *mf*
151-154 *mf*
155-158 *mf*
159-162 *mf*
163-166 *mf*
167-170 *mf*
171-174 *mf*
175-178 *mf*
179-182 *mf*
183-186 *mf*
187-190 *mf*
191-194 *mf*
195-198 *mf*
199-202 *mf*
203-206 *mf*
207-210 *mf*
211-214 *mf*
215-218 *mf*
219-222 *mf*
223-226 *mf*
227-230 *mf*
231-234 *mf*
235-238 *mf*
239-242 *mf*
243-246 *mf*
247-250 *mf*
251-254 *mf*
255-258 *mf*
259-262 *mf*
263-266 *mf*
267-270 *mf*
271-274 *mf*
275-278 *mf*
279-282 *mf*
283-286 *mf*
287-290 *mf*
291-294 *mf*
295-298 *mf*
299-302 *mf*
303-306 *mf*
307-310 *mf*
311-314 *mf*
315-318 *mf*
319-322 *mf*
323-326 *mf*
327-330 *mf*
331-334 *mf*
335-338 *mf*
339-342 *mf*
343-346 *mf*
347-350 *mf*
351-354 *mf*
355-358 *mf*
359-362 *mf*
363-366 *mf*
367-370 *mf*
371-374 *mf*
375-378 *mf*
379-382 *mf*
383-386 *mf*
387-390 *mf*
391-394 *mf*
395-398 *mf*
399-402 *mf*
403-406 *mf*
407-410 *mf*
411-414 *mf*
415-418 *mf*
419-422 *mf*
423-426 *mf*
427-430 *mf*
431-434 *mf*
435-438 *mf*
439-442 *mf*
443-446 *mf*
447-450 *mf*
451-454 *mf*
455-458 *mf*
459-462 *mf*
463-466 *mf*
467-470 *mf*
471-474 *mf*
475-478 *mf*
479-482 *mf*
483-486 *mf*
487-490 *mf*
491-494 *mf*
495-498 *mf*
499-502 *mf*
503-506 *mf*
507-510 *mf*
511-514 *mf*
515-518 *mf*
519-522 *mf*
523-526 *mf*
527-530 *mf*
531-534 *mf*
535-538 *mf*
539-542 *mf*
543-546 *mf*
547-550 *mf*
551-554 *mf*
555-558 *mf*
559-562 *mf*
563-566 *mf*
567-570 *mf*
571-574 *mf*
575-578 *mf*
579-582 *mf*
583-586 *mf*
587-590 *mf*
591-594 *mf*
595-598 *mf*
599-602 *mf*
603-606 *mf*
607-610 *mf*
611-614 *mf*
615-618 *mf*
619-622 *mf*
623-626 *mf*
627-630 *mf*
631-634 *mf*
635-638 *mf*
639-642 *mf*
643-646 *mf*
647-650 *mf*
651-654 *mf*
655-658 *mf*
659-662 *mf*
663-666 *mf*
667-670 *mf*
671-674 *mf*
675-678 *mf*
679-682 *mf*
683-686 *mf*
687-690 *mf*
691-694 *mf*
695-698 *mf*
699-702 *mf*
703-706 *mf*
707-710 *mf*
711-714 *mf*
715-718 *mf*
719-722 *mf*
723-726 *mf*
727-730 *mf*
731-734 *mf*
735-738 *mf*
739-742 *mf*
743-746 *mf*
747-750 *mf*
751-754 *mf*
755-758 *mf*
759-762 *mf*
763-766 *mf*
767-770 *mf*
771-774 *mf*
775-778 *mf*
779-782 *mf*
783-786 *mf*
787-790 *mf*
791-794 *mf*
795-798 *mf*
799-802 *mf*
803-806 *mf*
807-810 *mf*
811-814 *mf*
815-818 *mf*
819-822 *mf*
823-826 *mf*
827-830 *mf*
831-834 *mf*
835-838 *mf*
839-842 *mf*
843-846 *mf*
847-850 *mf*
851-854 *mf*
855-858 *mf*
859-862 *mf*
863-866 *mf*
867-870 *mf*
871-874 *mf*
875-878 *mf*
879-882 *mf*
883-886 *mf*
887-890 *mf*
891-894 *mf*
895-898 *mf*
899-902 *mf*
903-906 *mf*
907-910 *mf*
911-914 *mf*
915-918 *mf*
919-922 *mf*
923-926 *mf*
927-930 *mf*
931-934 *mf*
935-938 *mf*
939-942 *mf*
943-946 *mf*
947-950 *mf*
951-954 *mf*
955-958 *mf*
959-962 *mf*
963-966 *mf*
967-970 *mf*
971-974 *mf*
975-978 *mf*
979-982 *mf*
983-986 *mf*
987-990 *mf*
991-994 *mf*
995-998 *mf*
999-1002 *mf*

45 *ben cantando* deutlich singend
46-53 *f* *flessibile*
54-63 *pp*
64-71 *stacc.* *p*
72-81 *mf* *(a tempo) im Tempo*
82-91 *f*
92-101 *mf*
102-111 *mf*
112-121 *mf*
122-131 *pp*
132-141 *p*
142-145 *mf* *molto ritmato*
146-150 *sehr rhythmisch*