

Materialien zum Zentralabitur Musik 2012 NRW

Teil b

Verbindliche Inhalte	Möglicher unterrichtlicher Kontext
<ul style="list-style-type: none"> - Kunstwerksgedanke - Gebrauchsmusik - musikalischer Kitsch 	
<ul style="list-style-type: none"> • Tekla Badarzewska: La prière d'une vierge 	Badarzewska: Mazurka Brecht/Weill: Mahagonny (1930), Szene 9
<ul style="list-style-type: none"> • Frédéric Chopin: Nocturne op. 55.1 	Carl Ditters von Dittersdorf: Streichquartett Nr. 3 (1788) Mozart: Streichquartett KV 464 (1782-85)
<ul style="list-style-type: none"> • Mozart: Eine kleine Nachtmusik KV 525, 1. Satz 	Mozart: c-Moll-Sonate KV 457, 1. Themenkomplex Beethoven c-Moll-Sonate op. 10 Nr. 1, 1. Themenkomplex Mozart: Ein musikalischer Spaß KV 522
Arnold Schönberg : Klavierstück op. 19.6	Robert Schumann: Ich hab im Traum geweinet
<ul style="list-style-type: none"> • The Beatles: „Yesterday“ im Vergleich zu z. B. „Michelle“ 	Bach: Chor (Nr. 2) aus der Kantate 12, 1714
<ul style="list-style-type: none"> • The Beatles: A Day In The Life 	
<ul style="list-style-type: none"> • The Beatles: Revolution Nr. 9 	The Beatles: Revolution

Vorgaben zu den unterrichtlichen Voraussetzungen für die schriftlichen Prüfungen im Abitur in der gymnasialen Oberstufe im Jahr 2012

Vorgaben für das Fach Musik

1. Lehrpläne für die gymnasiale Oberstufe und Vorgaben für die schriftliche Abiturprüfung mit zentral gestellten schriftlichen Aufgaben

Grundlage für die zentral gestellten schriftlichen Aufgaben der Abiturprüfung in allen Fächern der gymnasialen Oberstufe sind die verbindlichen Vorgaben der Lehrpläne für die gymnasiale Oberstufe (Richtlinien und Lehrpläne für die Sekundarstufe II – Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen, Frechen 1999). Da die Lehrpläne vielfach keine hinreichenden Festlegungen bezogen auf die für eine Abiturprüfung mit zentral gestellten Aufgaben relevanten Inhalte enthalten, sind im Hinblick auf die schriftlichen Abiturprüfungen 2012 entsprechende inhaltliche Vorgaben (inhaltliche Schwerpunkte und ggf. Medien/Materialien) für den Unterricht in der Qualifikationsphase erforderlich, deren Behandlung in den zentral gestellten Aufgaben vorausgesetzt wird. Durch diese Schwerpunktsetzungen soll gesichert werden, dass alle Schülerinnen und Schüler, die im Jahr 2012 das Abitur ablegen, gleichermaßen über die notwendigen inhaltlichen Voraussetzungen für eine angemessene Bearbeitung der zentral gestellten Aufgaben verfügen. Die Verpflichtung zur Beachtung der gesamten Obligatorik des Faches laut Lehrplan einschließlich der verbindlichen didaktischen Orientierungen des Faches bleibt von diesen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen unberührt. Die Realisierung der Obligatorik insgesamt liegt in der Verantwortung der Lehrkräfte. Die zentral gestellten Aufgaben werden die übergreifenden verbindlichen Vorgaben der Lehrpläne angemessen berücksichtigen.

Die folgenden fachspezifischen Schwerpunktsetzungen gelten zunächst für das Jahr 2012. Sie stellen keine dauerhaften Festlegungen dar.

2. Verbindliche Unterrichtsinhalte im Fach Musik für das Abitur 2012

Unabhängig von den folgenden Festlegungen für das Abitur 2012 im Fach Musik gelten als allgemeiner Rahmen die obligatorischen Vorgaben des Lehrplans Musik in den folgenden Kapiteln:

72

• Kapitel 2: „Bereiche, Themen, Gegenstände“ mit den Abschnitten 2.1 „Bereiche: Herleitung und didaktische Funktion“ und 2.3 „Obligatorik und Freiraum“

• Kapitel 5: „Die Abiturprüfung“ mit den Abschnitten 5.2 „Beschreibung der Anforderungsbereiche“ und 5.3.1 „Aufgabenarten der schriftlichen Abiturprüfung“.

Auf der Grundlage der Obligatorik des Lehrplans Musik werden in den Aufgaben der schriftlichen Abiturprüfung im Jahr 2012 die folgenden Unterrichtsinhalte vorausgesetzt:

2.1 Inhaltliche Schwerpunkte

Inhaltlicher Schwerpunkt I

zum Bereich des Faches I: Musik gewinnt *Ausdruck* vor dem Hintergrund von *Gestaltungsregeln*

Das polyphone Prinzip in der Musik

- *kanonische und kontrapunktische Gestaltungstechniken*

• Giovanni Pierluigi da Palestrina: „Kyrie“ aus der Missa Papae Marcelli

• Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847

• Arvo Pärt: Cantus in memoriam Benjamin Britten

Inhaltlicher Schwerpunkt II

zum Bereich des Faches II: Musik erhält *Bedeutung* durch *Interpretation*

Aspekte des interpretierenden Umgangs mit Musik

- aspektorientierte, interpretierende Umgangsweisen mit vorgegebenen Kompositionen
- Verklänglichlichung vorgegebener Texte

• Interpretationsvergleich: Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847 – Historische Interpretation (z. B. Gustav Leonhardt), „romantische“ Bachauffassung (z. B. Alfred Cortot)

• Bearbeitung: Richard Wagner: „Lied der Spinnerinnen“ aus „Der fliegende Holländer“ (2. Aufzug, 4. Szene) – Franz Liszt: „Spinnerlied aus ‚Der fliegende Holländer‘ von Richard Wagner. Für das Pianoforte“

• Vertonung eines Textes durch verschiedene Komponisten: Johann Wolfgang von Goethe: „Erlkönig“ durch Johann Friedrich Reichardt (1794), Karl Friedrich Zelter (1797), Franz Schubert (D 328 (op. 1), 1815), Carl Loewe (op. 1 Nr. 3, 1818)

73

Inhaltlicher Schwerpunkt III

zum Bereich des Faches III: Musik hat *geschichtlich* sich verändernden *Gehalt*

Musik im Spannungsfeld zwischen Kunstanspruch und Popularität

- *Begriff des Kunstwerks*

- *Populäre Musik*

- *Bruch mit Traditionen und Normen*

• Wolfgang Amadeus Mozart: Eine kleine Nachtmusik KV 525, 1. Satz

• Salonmusik

Frédéric Chopin: Nocturne op. 55.1

Tekla Badarzewska: La prière d'une vierge

• Die öffentliche Einsamkeit ...

Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19.6

• Popkultur und Avantgarde

The Beatles: Yesterday, A Day in the Life, Revolution No. 9

Pink Floyd: Careful with That Axe, Eugene

2.2 Medien / Materialien

3. Bearbeitungszeit für die schriftliche Abiturprüfung

Es gelten die Vorgaben der APO-GOST § 32 Abs. 2

4. Hilfsmittel

Deutsches Wörterbuch

5. Hinweise zur Aufgabenauswahl (Lehrkräfte, Schülerinnen/Schüler)

- Eine Aufgabenauswahl durch die Schule ist nicht vorgesehen.
- Den Schülerinnen und Schülern werden drei Aufgaben zur Auswahl vorgelegt.
- Die Aufgaben orientieren sich an den Aufgabenarten nach Abschnitt 5.3.1 des Lehrplans.

Gebet einer Jungfrau

1856 (Paris 1859)

Thekla Badarczewska

Andante

6

11

15

19

22 *espressivo*

27

32

36

39 *Piu Allegro*

43 *cresc.* *dim. e ritard.*

mp3

MAZURKA.

Moderato.

Thekla Badarczewska.

2.

p marcato

poco cresc.

918

brillante

p cresc.

cresc.

f brillante

mp3

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:

"Es ist nicht zu leugnen, dass in neuerer Zeit - dem Himmel sei's gedankt! - der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so dass es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet..."

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so dass er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann.

Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, dass es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt - dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, dass man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreuung entgegen...

Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, dass eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen lässt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme - von denen man nicht einmal sich bewusst wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln lässt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welten anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an...

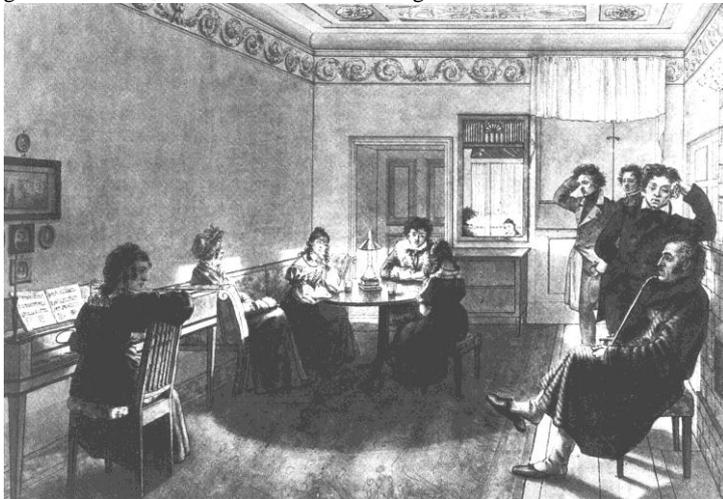
Euch ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer-Marsch und 'Blühe liebes Veilchen' einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, dass der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? ...

Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig...

Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder anderer Kunst ist es auch, dass sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluss auf die zarte Jugend ist... Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, dass sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen.

Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, dass die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen... Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man an ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der - Bäume, Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!

Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen



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

Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren: der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen."

Aus: Gedanken über den hohen Wert der Musik, AmZ 1812.

Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 50ff.

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



Murki: Bassfigur:

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

Haspeln: Garn auf die Spule wickeln,

trillen: = drillen, drehen

Walkmühle: Apparatur zur Verdichtung Geweben bei der Tuchproduktion.

Der Text von E. T. A. Hoffmann ist eines der ganz frühen Zeugnisse für die Entwicklung eines U-Musik-Marktes in der bürgerlichen Gesellschaft. Hoffmann beschreibt die neue Erscheinung satirisch, aus der Perspektive eines Banausen. Man muss also, wenn man Hoffmanns eigene Wertung erkennen will, die Bewertungen innerhalb des Textes umdrehen.

→ Wir erstellen eine Tabelle, in der die Kennzeichnungen der Gebrauchsmusik und der ‚Kunst‘musik gegenübergestellt werden.

Gebrauchsmusik	Kunstmusik
häusliche Idylle	Isistempel, Schwärmer Phantasie die romantischste aller Künste das Unendliche unendliche Sehnsucht
einfache Natur eine angenehme Unterhaltung wunderbar bequemer Reiz angenehme Unterhaltung und Zerstreuung sich gehörig in Schranken hält eine angenehme Melodie nach der andern	Denken ernste Gedanken kontrapunktische Gänge schauerlich geheimnisvolle Kombinationen

→ Welche Funktion haben die beiden Musikrichtungen?

→ Zu welcher der beiden Musikrichtungen gehört das „Gebet einer Jungfrau“? Wir suchen nach triftigen Begründungen für unsere Zuordnung.

→ Wir vergleichen unsere Beobachtungen und Wertungen mit folgenden Texten:

Kriterien für ‚Kunst‘- und Trivialmusik

Carl Dahlhaus:

"Durch Emphase wird das Einfache banal. Richard Hohenemser bestimmte das Triviale in der Musik als die Aufdringlichkeit des Selbstverständlichen. Und nichts ist so selbstverständlich wie die Auflösung des Dominantseptakkordes in der Tonika. Dennoch verleiht Tschaikowsky (in seinem Andante cantabile der 5. Sinf.) der Tonika, die jeder erwartet, durch Vorhalte mit schweren Akzenten einen Nachdruck, als wäre sie ein Ereignis. Das Schematische erscheint als mühsam Errungenes.-

Über musikalischen Kitsch. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 67

Carl Dahlhaus:

"Musikalische Qualität ist analytisch als Differenzierung, Originalität und Beziehungsreichtum fassbar.»

»... Trivialmusik ist ein Serienprodukt. Um den bequemen Genuss nicht zu stören, darf sie aus den Grenzen des Gewohnten nicht herausfallen. Zugleich aber ist sie zur Auffälligkeit gezwungen, um sich abzuheben und im Gedächtnis zu haften. Ihr ästhetisches Ideal, wenn es gelingt, Verschlissenes reizvoll erscheinen zu lassen.

Von kunstvoller Differenzierung unterscheidet sich die banale Akzentuierung, das Auftrumpfen mit Requisiten, durch ihren ornamentalen Charakter. Während Differenziertes sich ohne Zwang aus Einfachem entwickelt, ist der triviale Effekt, der Parvenu unter den Kunstmitteln, daran kenntlich, dass er einem simplen Gebilde aufgeklebt ist, statt es zu durchdringen. Schema und Pointierung bleiben voneinander abhebbar und machen in ihrer widerspruchsvollen Verschränkung die Wirkung des Banalen aus."

Trivialmusik und ästhetisches Urteil. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 25f.

Franzpeter Goebels:

Mehr noch dürfte als Charakteristikum gelten das Missverhältnis von Anspruch und Erfüllung, die Disproportion von innen und außen, die mangelnde Materialechtheit, die Verselbständigung äußerer Werte, zusammenfassend: Der Hang zum mehr scheinen als sein. Es lieben sich noch viele Kriterien anfügen wie Flachheit und Primitivität der Erfindung und Form u. a. m. Schließlich ist es auffällig, dass Kitsch nicht »bei seinem Leisten« bleibt, sondern zu Grenzüberschreitungen neigt und zu manchen Assoziationen literarischer und bildnerischer Art greift, um eine möglichst totale Wirkung zu erzielen. Die für das Erlebnis eines Kunstwerks nötige Eigenbeschränkung wird hier aufgelöst, »Die feinen Fingerzeige für Verständnis und Vortrag«, die Schumann gleichsam als Unterschriften seinen Klavierstücken mitgab, rücken an die erste Stelle und Überwuchern das musikalische Hören. Diesen Phänomenen des musikalischen Kitsches entspricht auch die Kitsch-Interpretation, die das Kitscherzeugnis erst verlebendigt. Von den Elementen der Wiedergabe vermögen Tempo, Agogik und Dynamik vornehmlich kitschige Störungen des Gleichgewichts und der mazedonieren bewirken. Frische und gezügelte Temponahme engt meist eine Verkitschung weitgehend ein. Statt sich dienend und sinnvoll der Struktur ein- und unterzuordnen, aus ihr selbst die Kräfte zu gewinnen, sieht sie sich in der Verlegenheit, von sich aus alles in das »Werk hineinzulegen«. Die subjektive unmotiviert »Nuance« (vor allem als rubato) dominiert. Gegen eine verniedlichende, versüßende und verweilende Interpretation ist im Grunde auch das Meisterwerk nicht gewachsen.»

Bemerkungen zur Frage Kitsch und Kunst. In: "Sammelsurium", Wilhelmshaven 1963, Heinrichshofen's Verlag, S. 5

Gunter Kunert:

»Kitsch. Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch ihn entsteht, er in ihr sich ausprägt und damit als Echtheitssiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzweig ist.

Die übertriebene 'Schönheit' des Kitsches, seine suchtverursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit resultieren daraus, dass in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine aktive Antinomie, die irreal Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte, sondern Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, ohne den Würze bedeutenden Tropfen Wehmut im Glase des Lebens. Die Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt.

Blindheit gegen alle Welt ist Voraussetzung von Kitsch; nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen. Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist daran Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, dass wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit mo-

mentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Existierens." Verspätete Monologe (FAZ 28.12.1979)

Heinz Friedrich:

"Ohne Dissonanzen gäbe es keine Harmonie, und ohne Harmonie keine Dissonanzen. Das eine bedarf des anderen..."

Im hellenischen Mythos taucht die Harmonie zum ersten Mal auf. Harmonia ist die Tochter des Ares, des Kriegsgottes, und der Aphrodite, der Göttin der Schönheit und Liebe. Krieg und Liebe, Zerstörung und Schönheit haben sich verbunden, um Harmonia zu zeugen. Um Harmonia als Braut zu gewinnen, musste Kadmos durch herkulische Taten Unvereinbares zusammenbringen. So zwang er Widerspenstige, wilde und einander wenig gewogene Bestien wie Eber und Löwe unter das gemeinsame Joch, um Ordnung zu schaffen. Denn nicht ohne Grund stimmt wohl der Name Kadmos« mit dem böotischen Begriff für Kosmos überein. Und das Wort Kosmos bedeutete, bevor ihm universale Dimensionen zugewiesen wurden, »Ordnung«. Leben braucht Ordnung, um wirksam in Erscheinung treten zu können, und Kunst, die Leben durch Gestaltung pointiert und zum wiederholbaren Exemplum erhebt, braucht sie auch. Form ist Ordnung, »geprägte Form, die lebend sich entwickelt«. . . Das heißt, Leben entsteht und erhält sich in immer neuen Variationen dadurch, dass Ordnung zerstört und Ordnung geschaffen wird."

Orpheus steigt nicht mehr herab. Harmonie - Erinnerung an einen alten Begriff, FAZ 1. 3.1986

Hermann Scherchen:

"Die Kitschgrenze beginnt, wo die Materialreize nicht in die höheren Stufen der Kunst einzugehen vermögen."

Zit. nach: C. Dahlhaus: Über musikalischen Kitsch. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 66

→ Wir stellen eine Tabelle mit Kriterien für Trivialmusik und Kunstmusik zusammen:

Trivialmusik	Kunstmusik
irrealer Harmonie Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen Abwesenheit von Widerspruch. Flachheit und Primitivität das Gewohnte Aufdringlichkeit des Selbstverständlichen banale Akzentuierung Missverhältnis von Anspruch und Erfüllung Disproportion von innen und außen mangelnde Materialechtheit Verselbständigung äußerer Werte mehr scheinen als sein Assoziationen literarischer und bildnerischer Art möglichst totale Wirkung Interpretation: subjektive unмотivierte »Nuance« (rubato) Gerührtsein beim Aufnehmen	Harmonie im Sinne gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte Harmonie mit Dissonanzen Differenzierung Originalität Beziehungsreichtum frische und gezügelte Temponahme

→ Wir suchen Belege für (oder gegen) die wichtigen Kernaussagen der Texte in einem Vergleich des langsamen Satzes aus Beethovens Sonate op. 111 mit Badarzewskas „Gebete einer Jungfrau“.



Bei Badarzewska ist die extreme Klangspreizung zwischen rechter und linker Hand durch nichts legitimiert. Sie ist eine „banale Akzentuierung“, zeigt ein „Missverhältnis von Anspruch und Erfüllung“ sowie eine „Disproportion von innen und außen“. Das zeigt ein Vergleich mit Beethoven, der als erster dieses Mittel benutzt:

Beethoven: Sonate op. 111, 2. Satz



Die Stelle aus dem letzten Satz von Beethovens letzter Klaviersonate, zeigt einen extremen Lagenunterschied zwischen Melodie und Begleitung. Diese für damaliges Verständnis geradezu halsbrecherische Passage ist legitimiert durch die exzeptionelle Idee der

Entmaterialisierung eines Themas.¹ Dazu dienen auch die Triller. Legitimiert werden solche Mittel vor allem durch den Zusammenhang: Schon das Thema selbst zeigt eine außergewöhnliche räumliche Spreizung zwischen Melodie und Begleitung. Die lyrische Kantilene schwebt über einem dunklen Grund:

Bei Badarzewska werden solche außergewöhnlichen Mittel zu billigen Reizen, die man einfach einem nichtssagenden Klanggrund appliziert, ganz so wie Pierre & Gilles es auf ihrem Madonnenbild (s. u.) tun.

Gemeinsam ist beiden Stücken der Elevationscharakter, der ‚himmelnde‘ Blick, wie er auch auf dem Titelblatt der Erstausgabe zu sehen ist. Bei Badarzewska wird er aber maßlos übertrieben. Die extremen Höhen sind ein aufgesetzter Effekt, der durch keinen inneren Zusammenhang legitimiert wird. Die ‚erdenschweren‘ 08-15-Akkorde wollen so gar nicht dazu passen. Das sind eben alles Versatzstücke. Das einzig ‚Besondere‘ des Dreiklangaufstiegs bei Badarzewska ist die Oktavierung, die der Figur sogar ihre Leichtigkeit nimmt, und keine andere Funktion hat, als dem Banalen Bedeutsamkeit anzukleben oder dem Leicht-zu-Spielenden einen virtuosen Anstrich zu geben.

Die musikalische Substanz des „Gebets einer Jungfrau“ ist fast Null. Sie besteht aus den einfachsten musikalischen Formeln:

- die unablässige Reihung der Grundkadenz ohne die geringste harmonische und modulatorische Ausweichung,
- einfache Dreiklangsbrechungen und Skalenausschnitte als melodisches Material, aufgepeppt durch ein paar Triller und scheinvirtuose Arpeggiofiguren in den variierten Perioden und ‚frappierende‘ technische ‚Finessen‘ wie die überschlagenden Hände,
- reine Diatonik ohne einen einzigen chromatischen Ton.

Auch in der formalen Gestaltung herrscht absolute Redundanz: die Anfangsphase (T. 1-2) wird wörtlich (oder ‚variiert‘) endlos wiederholt. Es fehlt jeglicher ‚Widerspruch‘. Auch die Schluss-Stretta (T. 39 ff.) ist nur die abermalige Umschreibung des ‚Grundgedankens‘. Neu sind hier lediglich das Tempo und die Tonrepetitionen, ein besonders einfallsloses Variationsprinzip.

Der Jahrhundert-Erfolg des Stückes beruht nach allem nicht auf seinem musikalischen Wert, sondern auf seiner gesellschaftlichen Funktion und den beim Hörer evozierten Assoziationshorizonten.

Ganz deutlich wird das in der Einleitung, die – außer dass auch sie die Grundkadenz umschreibt – nichts mit dem Stück zu tun hat. In schwerem Unisono und angereichert durch kurze ‚Seufzer‘-Vorschläge wird die doppelt oktavierte Tonleiter abwärts gespielt. Wie unter einer schweren Last scheint hier die „Jungfrau“ auf die Knie zu fallen. Die ‚bedeutsame‘ Generalpause und die Fermatendominante sind natürlich ein wirksames Podest für die folgenden Himmelsflüge. Unverkennbar ist das Ganze eine Billigvariante des romantischen Kunstverständnisses:

Franz von Schober/Franz Schubert:

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,
Hast mich in eine bessere Welt entrückt!

Handelt es sich vielleicht auch gar nicht um ein Gebet, sondern um Liebesseufzer, gar um ein Liebesduett, wenn man T. 22 ff. als antwortende Männerstimme interpretiert? Die große Exclamatio-Sexte mit anschließendem Sekundgang abwärts erinnert jedenfalls verdächtig an Mozarts „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“.

Ein noch deutlicherer Bezug besteht zu den damals grassierenden Küchen- und Bänkelsänger-Liedern (z. B. „Mariechen saß weinend im Garten“), deren hervorstechendes Merkmal der akzentuierte, gedehnte und nach unten geführte Leitton (7) war.

Nicht zu unterschätzen sind natürlich auch ‚religiöse‘ Konnotationen, z. B. an die beliebten Ave Maria-Kompositionen (Schubert 1825, Bach/Gounod 1859). Auch bei Schuberts Ave Maria handelt es sich ja inhaltlich um das Gebet einer Jungfrau in sorgenvoller Lage. Auch in Schuberts Jugendwerk „Die Betende“ schickt die Frau ihre „Seufzer himmelwärts“. Hier allerdings noch im Gewand eines geistlichen Liedes.

Jedenfalls traf Badarzewskas Stück einen Nerv der Zeit, sonst wäre es nicht zu einem Jahrhundertenerfolg geworden.

Franz Schubert: Die Betende

Matthisson Herbst 1814

¹ Thomas Mann beschreibt die Stelle in seinem „Doktor Faustus“ so: „... und ein Augenblick kommt, eine extremste Situation, wo das arme Motiv einsam und verlassen über einem schwindelnd klaffenden Abgrund zu schweben scheint – ein Vorgang bleicher Erhabenheit ...“

Frédéric Castello:

Das Gebet einer Jungfrau. Szenen aus der Gartenlaube

Man muss es sich ungefähr so vorstellen: Die höhere Tochter, nennen wir sie der Mode halber Eloise, darf sich heutigen Abends im Kreise der Familie und aller geladenen Freunde am hochglanzpolierten Klavier öffentlich präsentieren - ein gesellschaftliches Ereignis also von Rang, und was nur einigermaßen einen Namen hat, ist geladen. Gedämpfte Spannung liegt über dem gründerzeitlich ausgestatteten Salon, und das nicht nur des kommenden Kunstereignisses wegen, sondern vor allem dank der Anwesenheit jenes jungen Reserveleutnants, der - sein Einjähriges eben erst hinter sich gebracht habend - doch eine wahrhaft respektable Erscheinung und überdies ganz zweifelsfrei aus bestem Hause (dies freilich nur hinter vorgehaltenen Händen und Fächern geflüstert) stattlich gewichster Schnurrbart, einwandfrei gezogener Mittelscheitel, die Haltung so kerzengerade, wie man sie nur auf dem Kasernenhofe zu erwerben die Gelegenheit hat. Und dann, nicht zu vergessen, ist dieser junge Mann der Sohn eines Vaters, der immerhin über einigen Grundbesitz in der Lausitz ... Nicht wahr, das sind Aussichten, die Eloise heute abend hoffentlich nicht verspielt. Schließlich, was wäre das für eine glückbringende Alliance? ...

Eloise freilich hat alles ihrige getan, dass es kein Fehlschlag werde. Wie sie am frühen Nachmittage noch einmal die Anstandsregeln nicht nur memoriert, sondern regelrecht eingeübt. Sich artig und zierlich auf die züchtigen Schritte besonnen, die sie - kaum hatte sie ihr Backfischalter erreicht - von ihrer Gouvernante nebst jener Grazie des Augenaufschlags förmlichst erlernt: zwei Waffen, vor deren präziser, das heißt korrekt-natürlicher Anwendung noch jeder Sohn aus gutem Hause während des letzten halben Jahrhunderts kapituliert hatte. Jetzt endlich! Sie tritt heran, begleitet vom schabrackengedämpften Murmeln des heischenden Publikums; rückt sich den Schemel zurecht; postiert mit einer herausfordernd nachlässigen Bewegung (die nur die Folge strengster Übung sein kann) die Noten aufs Pult. Und beginnt. Ein Seufzer des Erkennens durchzittert den Raum: Ach ja, nicht schöner könnte sie's einleiten, ihr häusliches Konzert, als mit dem "Gebet einer Jungfrau", dieser rührselig-schönen Musik der Thekla Badarzewska, die hier und heute zu einer geradezu symbolischen Darbietung erhöht wird: Eloise mit aller Seufzerinbrunst des verliebten Herzens macht sich am Pianoforte so eindringlich zu schaffen, spielt so sehr hinüber in eine ganz bestimmte Richtung, ein wenig blass zwar in der Tongebung, doch wie intensiv im Ausdruck des niedlichen Gesichtchens - da bahnt sich etwas an. Die Macht der Musik schwingt ihr Szepter, derweil Amor seinen Pfeil von süßen Saiten schnell, dem jungen Leutnant der Reserve mitten ins treudeutsch-nationale Herz. Er aber, der sich des allgemeinen Liebreizes halber kaum zu rühren wagt, steht schutzlos dem Ansturm weiblicher Gefühle ausgeliefert, die zu bezwingen ihn auch das eifrigste Studium des Clausewitz nicht hatte lehren können. ...
Begleitheft der CD "The Maiden's Prayer, Naxos 8.550646 (1994)

Stichwort Serienproduktion:

Der Vergleich von Thekla Badarzewska's „Gebet einer Jungfrau“ und ihrer Mazurka (s. o.) ist schlagend: Beide Stücke sind streckenweise nahezu identisch, das eine ist ein Abziehbild des anderen.

Parallelen in der Bildenden Kunst**Christopher Schwarz:**

"Glaubt man Pierre und Gilles, so sind ihre Bilder ein Dokument der edelsten Empfindungen. Von wegen Ironie. Die beiden Pariser Foto-Künstler meinen es ernst. Eine »Odyssee des Imaginären« nennen sie anspruchsvoll ihren Trip in die Tiefen des Gemüts. Der Kitsch-Vorwurf kränkt sie, gibt ihr Gefühl ihnen doch die rosigen Visionen einer anderen, geheimnisvollen Welt, vor der die Wirklichkeit verblasst. Mit fast schon rührender Unschuld, unbekümmert um die Forderungen des herrschenden Geschmacks, basteln sie an ihren künstlichen Paradiesen, inszenieren sie mit ihren Freunden absurde Gegenwelten des schönen Scheins, in denen alles Platz hat, was das Heim schmückt - vom Lamettasilber bis zum Goldfischbassin. Seit 1976 arbeiten sie zusammen, fotografiert Pierre, verwandelt Gilles die Fotos mit dem Pinsel in kolorierte Idyllen... Ihre plakativen Effekte beruhen wie bei Pop auf einfachen Formeln. Das halb geöffnete Mündchen, den schmachtenden Blick, die demutsvoll über der Brust gefalteten Hände versteht jeder. Es sind ästhetische Gemeinplätze; sie dienen als Reizauslöser. Die Fotos illustrieren die melodramatischen und sentimental Klischees, auf die sie sich beziehen, und überzeichnen sie. Was übrigbleibt, ist die Schablone, die vorgefabrizierte Gebärde. Daher lächeln die Gesichter so geistlos, haben auch die lasziven Posen etwas Aseptisches. Alles wirkt clean, ist glatte, faltenlose Oberfläche. Pierre und Gilles mögen beteuern, aus jeder Geste spreche das Gefühl. In Wahrheit fehlt den Figuren, darin liegt ihr makabrer Reiz, jede lebendige Regung. Es sind Wesen ohne Fleisch und Blut, geschlechts- und alterslos; sie stammen aus der Retorte. ...

Dass der Kitsch die Wirklichkeit hinter sich lässt zugunsten der Illusion, ist ihm nicht vorzuwerfen. Das tut auch das Märchen - und das tut die Kunst, der seit Plato der Ruf nachgeht, sie lüge. Allerdings neigt der Kitsch dazu, illusorisch die Wirklichkeit zu ersetzen. Es würde ihm nicht einfallen, auf seinen Schein und damit auf seine Nichtigkeit aufmerksam zu machen. Kunst verspricht das Glück, Kitsch dagegen tut so, als könne er es erfüllen. Das Ideal wird als wirklich vorgestellt, die Spannung aufgelöst. ...

Er funktioniert wie jene starken Symbole, die dem Betrachter suggerieren, sie seien die Sache selbst. Deshalb ist es so schwer, dem Sog des Kitsches zu entgehen. Er lädt zu selbstvergessenem Träumen ein, zu den Wonnen der Regression.

Nirgendwo kann man das besser beobachten als im Kino, das der Ort des legitimen Kitsches genannt wurde. Während die bildende Kunst und das Theater auf Distanz halten, drängt sich das Leinwandgeschehen dem Zuschauer mit zuweilen peinigender Unmittelbarkeit auf. ... Selbst viele gute Filme kommen ohne sentimentale Drücker nicht aus. ... Der Kritiker im Zuschauer mag geurteilt haben: Was für ein kitschiger Film, doch sein Gefühl seufzte leise: Ach, wie schön. ... man genießt das eigene Gerührtsein. Darin allenfalls liegt die Verlogenheit. Kitsch bezeichnet nicht nur die



Merkmale des Kitschprodukts, sondern auch eine Haltung. Der kitschige Mensch braucht die Kunst zur Kolorierung der Gefühle. Sie ist für ihn vor allem Anlass, in Stimmungen zu baden. Nicht dass er sich ergreifen lässt von einer Darstellung, kennzeichnet den kitschigen Menschen, sondern dass er die Sentiments auskostet, die in ihm geweckt werden."

Aus: Chr. Schwarz: Pierre & Gilles. In: Frankfurter Allgemeine Magazin, 17. 5. 1991, S. 81ff.

Volker Weidemann: Lieder, die wie Krücken sind

Peter Wicke sucht nach Stützen für seine Thesen zur Popmusik

Als die polnische Pianistin Thekla Badarzewska-Baranowska 1861 im Alter von nicht einmal dreißig Jahren starb, feierte die seriöse Musikwelt dieses Ereignis als eine "Erlösung von einer Geißel der Menschheit". In einem Musikalischen Conversations-Lexikon hieß es noch 1870: "Ein früher Tod verhinderte sie, die Welt mit weiteren demoralisierenden Producten einer Aftermuse zu überschwemmen." Schon zu Lebzeiten war ihr von Seiten der Musikautoritäten blanker Hass entgegengeschlagen. Und alles nur, weil sie im Alter von achtzehn Jahren ein Klavierstück komponiert hatte, das zum Massenerfolg wurde: Es hieß "Das Gebet einer Jungfrau" und war der erste Megahit der Musikgeschichte. Die Noten wurden in Riesenaufgaben unter das Volk gebracht, keine Salonmusik kam mehr ohne das sentimentale Rührstück aus.

Die Vorwürfe, der sich die junge Pianistin ausgesetzt sah, sind Konstanten in der Geschichte der Populärmusik: Je größer der Publikumserfolg eines Musikstücks, desto lauter die Zweifel an seinem künstlerischen Wert. Was jedem gefällt, kann nicht wirklich gut sein. Vielleicht ist es sogar gefährlich: "Der Untergang der Musik als Kunstform" schien manchem seriösen Musikkritiker nach dem großen Erfolg der Baranowska zu drohen. Der zweite Vorwurf, dem sich die Pianistin ausgesetzt sah und der sich beim Aufkommen jeder Populärmusikwelle in der Geschichte findet, war der der Unsittlichkeit. Ob Walzer, Jazz, Rock'n'Roll oder Technomusik - die Geschichte der Populärmusik ist auch die Geschichte einer zunehmenden Erotisierung, der Verletzung gesellschaftlicher Tabus.

Da war das scheue "Gebet einer Jungfrau" noch sehr zaghaft. Trotzdem waren sich die Sittenwächter sicher, dass mit diesem Lied nur scheinbar dem Höheren gehuldigt würde. In Wirklichkeit sei doch nur das Niedere gemeint. Es war auch ein gesellschaftlicher Skandal. Vielleicht ein größerer als all die anderen, die folgen sollten und die insgesamt eine Geschichte erzählen von der fortschreitenden Enttabuisierung des öffentlichen Raumes im Geiste einer immer neueren Musik. Eine Geschichte auf dem Weg zu bloßer Körperlichkeit, die zur Zeit ihr (vorläufiges?) Ende in den Berliner Tanzklubs gefunden hat, in denen öffentlich ausgeführte Kopulationen zum Tanzvergnügen gehören.

Auch politisch lässt sich die Geschichte der Popmusik scheinbar als fortlaufende Entwicklung einer zunehmenden Popularisierung und Demokratisierung lesen. Als ein "Durchsickern durch die soziale Pyramide nach unten" und ein Verschmelzen der sozialen Klassen im Tanz und in der Musik. Diese Linie könnte ihr großes Finale dann in der sich alljährlich wiederholenden Massentanzveranstaltung, der Love Parade in Berlin, finden. In Peter Wickes "Kulturgeschichte der Popmusik" baut das alles schön logisch und konsequent aufeinander auf und scheint in weiten Teilen Stoff für eine gelungene Fortschrittsgeschichte zu liefern. ...

Rezension über: Peter Wicke: "Von Mozart zu Madonna". Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig 1998. In: FAZ 14. 8. 1999

Weiteres Material zu „Kunst und Popularität“:

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1982bswberlinmaterial.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1983kunstundpopularitaetkongrebericht.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/19836kunstundpopularitaetmub.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/chopingaenschalsklausur1987.pdf>

Brecht/Weill: Mahagonny (1930)

Der Name "Mahagonny"

Nach Sehm² geht er auf das Land "Magog" aus der Apokalypse zurück, neben Babylon die zweite Stadt der Sündhaftigkeit in der Bibel. In Anlehnung an das dreisilbige Babylon bildete Brecht sein Mahagonny, wie die Stadt im Stück mehrfach genannt wird. Zu Beginn der 20er Jahre bezeichnete Brecht mit Mahagonny den Antisemitismus. Dazu passt, dass die Völker, die Israel vernichten, nach der Prophezeiung Hesekiels aus Magog kommen werden. Wie Babylon in der Apokalypse eine Chiffre für Rom ist, ist Mahagonny für Brecht das Schlüsselwort für das Berlin der "golden twenties", das sich dem aus Augsburg zugereisten als neues Sünden-Babel darstellte.

Nach Ewen³ steht der Name Mahagonny dem deutschen Wort Mahagoni so nahe, dass es davon abgeleitet zu sein scheint. 1923 in München sprach Brecht von Mahagonny, um so die "Massen braunbehemdeter Kleinbürger" zu bezeichnen. Eine andere Theorie setzt nach Ewen⁴ den Ursprung des Namens noch früher an und deutet ihn als phantasievolles Trugbild einer Überseelandschaft mit tropischen Wäldern und Wolkenkratzern. Danach ist Mahagonny das Symbol für Amerika.

Eine andere Spur: 1921 erschien in Deutschland eine Schallplatte mit dem afrikanischen Shimmy „Komm nach Mahagonne“ von Leopold Kraus-Elka (VOX 6239). Brecht schrieb im gleichen Jahr „Mahagonnygesänge“.

Kurt Weill erzählt die Fabel von Mahagonny:

»Zwei Männer und eine Frau, auf der Flucht vor den Konstablern, bleiben in einer öden Gegend stecken. Sie beschließen, eine Stadt zu gründen, in der den Männern, die von der Goldküste her vorüberkommen, ihre Bedürfnisse erfüllt werden sollen. In dieser >Paradiesstadt<, die hier entsteht, führt man ein beschauliches, idyllisches Leben. Das kann aber die Männer von der Goldküste auf die Dauer nicht befriedigen. Es herrscht Unzufriedenheit. Die Preise sinken. In der Nacht des Taifuns, der gegen die Stadt heranzieht, erfindet Jim Mahoney das neue Gesetz der Stadt. Dieses Gesetz lautet: >Du darfst alles.< Der Taifun biegt ab. Man lebt weiter nach den neuen Gesetzen. Die Stadt blüht auf. Die Bedürfnisse steigen — und mit ihnen die Preise. Denn: man darf zwar alles — aber nur, wenn man es bezahlen kann. Jim Mahoney selbst wird, als ihm das Geld ausgeht, zum Tode verurteilt. Seine Hinrichtung wird zum Anlass einer riesigen Demonstration gegen die Teuerung, die das Ende der Stadt ankündigt.«

Zit. Nach: Jürgen Schebera: Weill. Eine Biographie, Mainz 1988, S. 126

Ulrich Holzhausen:

In der Oper [Mahagonny] wird der bürgerlichen Gesellschaft, der bedingungslosen Waren- und Konsumgesellschaft, ein gewaltiger Zerrspiegel vorgehalten. Ihre Themen sind die grenzenlose Genusssucht, die völlige Pervertierung und Kommerzialisierung aller menschlichen Regungen und Bedürfnisse, die alles durchdringende Macht des Geldes, die auch die zwischenmenschlichen Beziehungen beherrscht. All das spielt sich in der imaginären Stadt Mahagonny ab — bis zum bitteren Ende, bis zum Untergang in Chaos und Anarchie. Das Stück ist von einer geradezu erschreckenden Aktualität, als ob es für unsere Zeit geschrieben wäre, für die Gesellschaft, die sich zu Tode amüsiert. Dabei ist die Kritik meist von bitterer Schärfe, sie kann nicht in Form von schmissigen Songs genussvoll konsumiert werden, wie noch in der „Dreigroschenoper“. Die Wahrheiten von „Mahagonny“ tun weh, und das ist wohl auch der Grund, warum die Oper heute so selten gespielt wird.

Es nimmt nicht wunder, dass die Uraufführung in Leipzig durch den mutigen GMD Brecher zu einem der schlimmsten Theater-Skandale der Weimarer Zeit wurde. Schlimm nicht wegen des Skandals an sich, den hatten die Autoren ja bewusst provoziert, sondern, weil sich zu den erbosten Freunden der traditionellen Oper noch organisierte Störtruppen der Nazis gesellten, die die Aufführung im Tumult enden ließen und fast den Abbruch erzwangen. Der brutale Ungeist brach sich da Bahn, derselbe Ungeist, der dafür sorgte, dass „Mahagonny“ nur noch in wenigen Städten und dann nur unter großen Schwierigkeiten gegeben werden konnte, ehe Weill im März 1933 überstürzt aus Deutschland fliehen musste und an weitere Aufführungen nicht mehr zu denken war.

Im Ankündigungsheft des wdr zur Schulfunksendung über „Kurt Weills Konzeption der epischen Oper“ (28.02.1990)

Jürgen Schebera:

„Aber das Leben in Mahagonny ist langweilig. In Szene neun gibt es dazu eine herrliche musikalische Travestie. Wenn der Vorhang sich öffnet, erklingt vom Klavier eine virtuos-schwülstige Bearbeitung des »Gebets einer Jungfrau«, danach sagt einer der Männer leise: »Das ist die ewige Kunst!« Es folgt im 3/4-Takt, in einem bewusst verzerrten Walzerrhythmus, Jims sehnsuchtsvolle Erinnerung an die tiefen Wälder Alaskas. Kitsch des bürgerlichen Salons (Jungfrau-Gebet) und Kitsch der bürgerlichen Oper (Sehnsuchtsarie) werden gekontert und gleichzeitig zertrümmert.“

Weill. Eine Biographie, Mainz 1988, S. 126

Weill ‚parodiert‘ im ersten Teil das „Gebet einer Jungfrau“, das vom Pianisten auf der Bühne gespielt wird, dann folgt eine Verballhornung der bürgerlichen Opern- und Operettenmusik in der ‚Tenorarie‘ des Jim. Die Melodie im Walzertakt erinnert etwas

an Eduard Künnekes „Ich bin nur ein armer Wandergesell“ aus „Der Vetter aus Dingsda“ (1921).⁵ Der Melodie wird verfremdend eine Begleitung im stile barbaro unterlegt, wie er in Bartóks Allegro



<p><i>Vor dem „Hotel zum Reichen Mann“ unter einem großen Himmel sitzen rauchend, schaukelnd und trinkend die Männer von Mahagonny, darunter unsere vier Freunde. Sie hören eine Musik an und betrachten träumerisch eine weiße Wolke, die von links nach rechts über den Himmel zieht, sodann wieder umgekehrt usw. Um sie stehen Plakate mit Inschriften: „Schonen Sie gefälligst meine Stühle“, „Machen Sie keinen Krach“, „Vermeiden Sie anstößige Gesänge“.</i></p> <p>PAUL</p> <p>Tief in Alaskas weißverschneiten Wäldern Habe ich in Gemeinschaft mit drei Kameraden</p> <p>Bäume gefällt und an die Flüsse gebracht Rohes Fleisch gegessen und Geld gesammelt. Sieben Jahre habe ich gebraucht Um hierherzukommen.</p> <p>Dort in der Hütte am Fluss in sieben Wintern Schnitt unser Messer in den Tisch unsre Goddams. Wir machten aus, wo wir hingehen würden Wo wir hingehen würden, wenn wir Geld genug hätten.</p> <p>Alles habe ich ertragen Um hierherzukommen.</p> <p>Als die Zeit vorbei war, steckten wir das Geld ein Und wählten uns vor allen Städten die Stadt Mahagonny Kamen hierher auf dem kürzesten Weg Ohne Aufenthalt Und mussten das hier sehen Etwas Schlechteres gab es nicht Und etwas Dümmeres fiel uns nicht ein Als hierherzukommen.</p> <p><i>Er springt auf.</i></p> <p>Ja, was fällt euch denn ein? Das könnt ihr doch mit uns nicht machen! Da seid ihr an die Falschen gekommen. <i>Er schießt seinen Revolver ab.</i></p> <p>Komm heraus, du Hier-darfst-du-nicht-Schlampe! Hier ist Paule Ackermann aus Alaska, dem gefällt's hier nicht!</p> <p>BEBBICK <i>aus dem Hause stürzend</i></p> <p>Was gefällt dir hier nicht?</p> <p>PAUL</p> <p>Dein Dreckhaufen!</p> <p>BEBBICK</p> <p>Ich verstehe immer Dreckhaufen! Sagten Sie nicht eben Dreckhaufen?</p> <p>PAUL</p> <p>Ja, das sagte ich, Paule Ackermann. <i>Die Wolke erzittert und geht eilig ab.</i></p> <p>PAUL</p> <p>Sieben Jahre, sieben Jahre hab ich die Bäume gefällt. DIE SECHS MÄDCHEN, JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Hat er die Bäume gefällt. JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Hat er die Bäume gefällt. JAKOB</p> <p>Sei ruhig, Paul! Grad.</p>	<p>PAUL</p> <p>Und das Wasser, und das Wasser, und das Wasser hatte nur vier DIE SECHS MÄDCHEN, JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Das Wasser hatte nur vier Grad.</p> <p>PAUL</p> <p>Alles habe ich ertragen, alles, um hierherzukommen. Aber hier gefällt es mir nicht Denn hier ist nichts los!</p> <p>JENNY</p> <p>Lieber Paule, lieber Paule Hör auf uns und lass das Messer drin.</p> <p>PAUL</p> <p>Haltet mich zurück! JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Hör auf uns und lass das Messer drin. JENNY</p> <p>Lieber Paule, komm mit uns und sei ein Gentleman. PAUL</p> <p>Haltet mich zurück! JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Komm mit uns und sei ein Gentleman. PAUL</p> <p>Sieben Jahre Bäume fällen Sieben Jahre Kälte leiden Alles musste ich ertragen Und nun muss ich das hier finden! BEBBICK, WILLY, MOSES</p> <p>Du hast Ruhe, Eintracht, Whisky, Mädchen. PAUL</p> <p>Ruhe, Eintracht, Whisky, Mädchen! JENNY, JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Lass das Messer in der Tasche! CHOR</p> <p>Ru-he! Ru-he! BEBBICK, WILLY, MOSES</p> <p>Du kannst schlafen, rauchen, angeln, schwimmen! PAUL</p> <p>Schlafen, rauchen, angeln, schwimmen! JENNY, DIE SECHS MÄDCHEN, JAKOB, HEINRICH, JOE</p> <p>Paule, lass das Messer drin! Paule, lass das Messer drin! CHOR</p> <p>Ru-he! Ru-he! BEBBICK, WILLY, MOSES</p> <p>Das sind die Paules aus Alaska Das sind die Paules aus Alaska. PAUL</p> <p>Haltet mich zurück, sonst gibt's ein Unglück, Weil hier nichts los ist! Weil hier nichts los ist! <i>Er steht auf einem Tisch.</i></p> <p>Ach, mit eurem ganzen Mahagonny Wird nie ein Mensch glücklich werden Weil zu viel Ruhe herrscht Und zu viel Eintracht Und weil's zu viel gibt Woran man sich halten kann. <i>Lichter aus. Alle bleiben im Dunkeln auf der Bühne stehen.</i></p>
--	--

Weill: Mahagonny Nr. 9

Gardine auf Vor der „Hier-darfst-du“ Schenke unter einem großen Himmel sitzen rauchend, schaukelnd und trinkend die Männer von Mahagonny, darunter unsere vier Freunde. Sie hören eine Musik an und betrachten träumerisch eine weiße Walke, die von links nach rechts über den Himmel zieht, sodann umkehrt und von rechts nach links zieht, sodann wieder umkehrt u. s. w. Um sie stehen Plakate mit Inschriften: „SCHÖNEN SIE GEFALLIGST MEINE STÜHLE“, „MACHEN SIE KEINEN KRACH“, „VERMEIDEN SIE ANSTÖSSIGE GESÄNGE“:

Andante (J. 58)

114 (Klavier u. d. Bühne)

Jack (sagt leise)
Das ist die ewige Kunst.

Video: Szene 9 (1. Teil), Inszenierung von Peter Zadek, Salzburg 1998

Texte zur Parodie

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. Parodie ist ein 'Nebengesang' und heißt soviel wie ein Lied verändert singen. Das Parodieverfahren, das die Komponisten des Mittelalters und vor allem des 16. Jahrhunderts als Kompositionstechnik höchsten Ranges ausgeprägt haben, ist in der Tat ein Verändern, ein Erneuern einer schon bestehenden Komposition. Ein Komponist wählt sich für seine geplante Komposition eine Vorlage, ein ... Werk von ihm selbst oder irgendeines andern Komponisten. Das Modell aber wird verändert in allen seinen Teilen, und die Wandlung erfasst den vollständigen, geschlossenen Komplex des Modells. In solcher Wandlung entsteht die neue Komposition, das neue gültige Kunstwerk, das bisweilen das Modell kaum erkennen oder nur noch ahnen lässt... Und genauso sehen wir das Werk Strawinskys... Er schafft das Neue, indem er dem gewählten Modell die Verwandlung in das Eigene aufzwingt..."

In : Otto Tomek: Igor Strawinsky, Köln 1963, S. 13f.

Viktor Sklovskij (1916):

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

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

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:

Die Funktionen bzw. Intentionen der Parodie:

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

Musikalische Verfahren der Verfremdung

(in loser Reihung, nicht überschneidungsfrei):

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

- Wir hören T. 1-49 des Weillschen „Gebets einer Jungfrau“ und lesen dabei die Noten des Originals von Badarzewska mit.
- Wir lesen die obigen Texte zum Begriff Parodie und versuchen das Weillsche Verfahren hier einzuordnen.
- Wir vergleichen Weills Bearbeitung (T. 1-8) mit dem Original genauer. Was wird verändert (kritisiert)??

Badarzewska

Weill *Andante (J. 156)*
[113] (Klavier n. d. Bühne)

In Mahagonny ist die Musik nicht Dienerin oder Zuarbeiterin oder Kompagnon des Textes, sondern die Hauptsache. Alle Teile sind als Kompositionen konzipiert, denen dann der Text zugeordnet wird. In der Nummer 9 handelt es sich um eine „Paraphrase“ des „Gebets einer Jungfrau“ in Form einer Operszene. Das Stück steht für die vernebelnde, systemerhaltende Funktion der Kunst. Hätte Weill das Stück unverändert zitiert, wäre der wichtige Zeitbezug nicht erreicht worden, man hätte evtl. sogar eine Kritik an vergangenen Zuständen und ‚niederer‘ Gesellschaftsschichten vermuten können. Deshalb hat er nach allen Regeln der Kunst das Stück aufgewertet, so dass der Hörer sich selbst als Kritisierten erkennen kann.

- Seine Bearbeitung nimmt alles billige Beiwerk weg: die Einleitung, die extrem hohe Lage der Melodie.
- Der Differenzierungsgrad wird erhöht: Die platte Akkordrepetition der Begleitung wird aufgelockert, die Harmonik wird erweitert, zunehmend spielt die Chromatik eine Rolle. Sie wird zur zentralen Figur, die das Stück beziehungsreich durchzieht und ihm eine nachvollziehbare Logik verleiht. Damit wachsen die Innenspannung des Stückes und seine Ausdruckswirkung. Ein Gebet oder ein zarter Liebeseufzer ist das nicht mehr, dafür sind die chromatisch drängenden Figuren zu lasziv-erotisch aufgeladen. Der Klaviersatz wird auf die Höhe der Zeit gebracht (Rachmaninow).
- Die Variationen des Themas verdienen nun diesen Namen.

Das in die Musik hineingesprochene „Das ist die ewige Kunst“ bekommt erst in diesem Kontext seine extrem provokante Note. Angegriffen wird das bürgerliche Kunstverständnis. In dem Einleitungstext heißt es: „sie betrachten träumerisch eine weiße Wolke“. Man ist an Bilder aus dem romantischen Salon erinnert:



Josef Danhausers Bild „Liszt am Klavier“⁶ (1840) vermittelt einen Eindruck von der ‚metaphysischen‘ Kraft der Musik, von der Weltversunkenheit der Hörer, vom Transzendenzbezug der Musik. Der Blick Liszts geht – unter den Augen des ‚Titanen‘ und Über-Vaters Beethoven – hinaus in den Himmel, der auch hier durch Wolken dargestellt ist.

Auch die Gegenfigur Jim Mahoney ist von Gefühlen wehmütiger Erinnerung getragen. Deshalb passt der Operettentone genau zu ihm. Er wird aber auch stark verfremdet durch den stile barbaro der Begleitung, der die Herkunft Jims aus der Wildnis symbolisiert. Besonders sarkastisch wirkt die Kombination mit dem Mittelteil des „Gebets einer Jungfrau“ (Weill T. 47) bei der Textstelle: „um hierher zu kommen“. Die Diskrepanz zwischen Utopie und Realität kann nicht deutlicher formuliert werden. Zu dem Klavier tritt der Summchor, ein Allerwelts-Stilmittel aus der Schlagerbranche, das in besonderer Weise die Falschheit eines solchen Bewusstseins markiert (vgl. den Text von Sønstevold/Blaukopf). An der zweiten Summchor-Stelle („um hierher zu kommen“) wird, damit unmissverständlich klar wird, dass wirklich die ‚echte Kunst‘ gemeint ist, Badarzewska durch eine Anspielung auf Chopins Nocturne op. 37 Nr. 2 ersetzt:

Tempo I.
(Klavier auf der Bühne)

⁶ Franz Liszt spielt vor Victor Hugo, Niccolò Paganini und Giacomo Rossini (hinten, von links), Alexandre Dumas, George Sand (vorne, von links) und Gräfin Marie d'Agoult (zu Füßen Liszts). Auf dem Flügel steht eine Beethoven-Büste von Anton Dietrich, an der Wand hängt ein Porträt von Lord Byron. Auf dem Flügel steht eine Beethovenbüste von Anton Dietrich.

Gunnar Sønstevoid/Kurt Blaukopf:

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

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

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

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

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

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

Theodor W. Adorno (1975):

"... In Kunstmusik aber, die den Namen verdient, wäre jegliches Detail, noch das einfachste, es selbst, keines beliebig durch andere zu ersetzen. Wo traditionelle Musik dem nicht genügt, genügt sie sich selbst nicht, auch wenn sie die berühmtesten Signaturen trägt. Im Schlager indessen sind die Schemata von dem konkreten Verlauf der Musik so getrennt, dass für alles ein anderes eintreten kann. Noch das Kompliziertere, dessen man zuweilen bedarf, wenn man nicht einer Langeweile verfallen will, welche die Kunden verscheucht, die aus Langeweile zur leichten Musik flüchten, steht nicht für sich ein, sondern als Ornament oder Deckbild, hinter dem das Immergleiche lauert. Fixiert ans Schema löst der Hörer die Abweichung sogleich wieder ins Allvertraute seiner eingeschliffenen Reaktionsweisen auf. Die Komposition hört für den Hörer, entfernt vergleichbar der Technik des Films, in der die gesellschaftliche Agentur des Kamera-Auges auf der Produktionsseite zwischen das Produkt und den Kinobesucher sich einschaltet und antezipiert (=vorwegnimmt), mit welchen Empfindungen er sehen soll. Spontaneität und Konzentration des Hörens dagegen werden von der leichten Musik, die das Bedürfnis nach Entspannung von den anstrengenden Arbeitsprozessen als ihre eigene Norm proklamiert, nicht gefordert, kaum nur geduldet. Man soll ohne Anstrengung, womöglich nur mit halbem Ohr hinhören; ein berühmtes amerikanisches Radioprogramm hieß >Easy Listening<, bequemes Hören. Man orientiert sich an Hörmodellen, unter die automatisch, unbewusst alles zu subsumieren ist, was in die Quere kommt.

... Die geförderte Passivität fügt dem Gesamtsystem der Kulturindustrie als einem fortschreitender Verdummung sich ein."

Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a/M 1975, S. 44f.

Peter Wicke:

Doch ungeachtet der um sich greifenden »Klavierseuche« war die häusliche Musikpraxis des 19. Jahrhunderts in absoluten Zahlen betrachtet eher eine Randerscheinung. Wenn sie trotzdem von hoher kultureller Signifikanz ist, dann deshalb, weil sich hier die Spaltung in die unversöhnlich einander gegenüberstehenden Musikauffassungen von »E« und »U« mitten in des Bürgers Wohnstube vollzog. Und so sehr diese Grenze auch ausgebaut und von Kritikern und Publizisten mit endlosen Sentenzen über das »Gute, Edle, Wahre und Schöne« »wahrhaftiger Tonkunst« hochgerüstet wurde, sie konnte durch das bloße Umblättern des Notenblatts schon überschritten sein. Auf der nächsten Seite des Albums hatte vielleicht Robert Schumanns Klavierminiatur »Eine kleine Träumerei« aus op. 15 seinen Platz, mit seiner fein ziselierten Motivik trotz allen romantischen Schmelzes fraglos der anderen Seite zugehörig. Das Ideal von der »tönend bewegten Form«, wie es der Musikkritiker und -theoretiker Eduard Hanslick formulierte, ließ den inneren Bau der Stücke, die Ableitungslogik ihrer motivischen Bestandteile und den Grad der Individualisierung eines musikalischen Ordnungsprinzips zum Maß einer Musik werden, in der Inhalt zu Form und Form zu Inhalt werden sollte. Mit fast den gleichen Mitteln konnte auch einfach nur dem sich im Spiel bewegenden Körper, der Sinnlichkeit von Genuss und Selbstgenuss oder einer auf die Bedienung gesellschaftlicher Rituale gerichteten Spielfreude Ausdruck gegeben werden. Dies musste noch nicht einmal unbedingt ein Gegensatz sein, wie beispielsweise das Werk Chopins belegt, und doch zerfielen beide Seiten im Verlauf des 19. Jahrhunderts in ein Verhältnis der Unversöhnlichkeit.

Die Hausmusik des Bürgertums war nicht zuletzt deshalb ein bereits unter den Zeitgenossen viel diskutiertes Phänomen, weil sie die Ambivalenz einer sozialen Trägerschicht aufzeigte, der einerseits die Mittel fehlten, um an die repräsentativen Traditionen der feudalen Aristokratie anzuknüpfen, die sich andererseits jedoch als aufstrebende gesellschaftliche Führungsschicht eben diesen Traditionen verpflichtet fühlte. ... Doch welcher Bürger konnte oder wollte sich schon nach dem Vorbild der Hofkapellen ein eigenes Orchester halten oder häusliche Gesellschaften von namhaften Virtuosen umrahmen lassen? Die Entsinnlichung des Reichtums in Geld und in der abstrakten Verfügungsgewalt über materielle und menschliche Ressourcen verlangte nach repräsentativer Kompensation und schloss sie doch zugleich aus. ... So kopierte der Bürger die gesellschaftlichen Rituale der Aristokratie, die Abendsoires, den häuslichen jour fixe zu Kaffee oder Tee, das regelmäßige Lüften der großen Garderobe in Oper und Konzert, aber er fand in der dem Staat überantworteten öffentlichen Musikpflege einerseits sowie in der eigenen Familie andererseits kosteneffiziente Lösungen für diesen unverzichtbaren Rahmen seines gesellschaftlichen Lebens.

Als sich die Bezeichnung »Salonmusik« um 1835 in Deutschland für eine Form der privaten Musikausübung einbürgerte, für die später der 1837 von der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* geprägte und eine Zeitlang synonym gebrauchte Oberbegriff »Hausmusik« üblich wurde, da gab es die »musikalisch-literarischen Salons« der Aristokratie — benannt nach den Empfangs- oder Gesellschaftszimmern der Paläste, in denen sie stattfanden — schon kaum noch. Ihr Ursprung lag im Paris des 17. Jahrhunderts, wo sie mit Lesungen, literarisch-philosophischen Vorträgen, mit Auftritten von Musikern und Sängern, mit gemeinsamem Theaterspiel und geistvoller Unterhaltung eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen Leben ihrer Zeit gespielt hatten. Wer im europäischen Kunst- und Musikbetrieb etwas gelten wollte, der musste selbst noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts seine Runde durch die Pariser Salons gemacht haben. Und wem das nicht gegeben war, der hielt sich an Piecen, deren in Französisch gehaltene Titel zumindest den Eindruck erweckten, sie kämen direkt aus den Salons der französischen Hauptstadt.

Diese zehrten allerdings längst nur noch vom Nimbus, den sie sich ein Jahrhundert zuvor im europäischen Geistesleben erworben hatten, wie der Korrespondent der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* 1838 nicht ohne Häme zu berichten wusste: »Der größte musikalische Unfug wird in Soireen getrieben. Vor allen Dingen vergeht man vor Hitze. Die Pariser setzen eine Ehre hinein, die Hälfte ihrer geladenen Gäste vor den Thüren campiren zu lassen. Wenn ihr Local 50 Menschen fasst, so werden gewiss 300 eingeladen. Hundert nehmen zum Glueck die Einladung nicht an, aber 150 andere muessen, wie gesagt, vor den Thueren Huetten bauen. Es waere wirklich der Muehe werth, eine solche Haerings-Gesellschaft eingesalzen nach Deutschland zu versenden, damit man den Geschmack des Pariser Lebens hinreichend kennen lernt. Aber mit der Hitze nicht allein zersetzt man uns den Athem, nein man fuettert uns auch mit Eis und franzoesischen Romanzen, bis wir bersten. Der gute Ton erfordert, die Romanzen mit heißerer, zitternder, halb erstickter Stimme [...] zu singen. Erfreut im hoechsten Grade sind wir, wenn wir mit einem Cyklus von 6 Romanzen durchgekommen und sich dann durch den Nebel, der sich um unser Gemueth gelagert hat, ein Gestirn erster Groeße wie Thalberg und Ernst" Bahn bricht, unsere lechzenden Herzen mit dem Nektar der wahren Kunst und einer charakteristischen Composition zu erfreuen.«

Ausgeschlossen von dem aristokratischen Gesellschaftsritual der Salons — der Begriff war inzwischen auch zum Synonym für die hier gepflegte Art der Geselligkeit geworden — blieben trotz der inflationären Einladungspraxis die Bürgerlichen. Da sie seit der Französischen Revolution der Aristokratie den gesellschaftlichen Rang streitig machten, revanchierte diese sich mit der gesellschaftlichen Ächtung der bürgerlichen Emporkömmlinge ... Das Bürgertum veranstaltete im Gegenzug eigene Abendgesellschaften — die zu Reichtum gelangten Spitzen des Finanz- und Wirtschaftsbürgertums ganz in aristokratischem Ambiente, der Rest eher bescheiden auf dem Kanapee vor der mit Spitzendeckchen geschmückten Kredenz und ohne den Glanz großer Namen, aber eben doch »Salons«. Die musikalische Umrahmung lag üblicherweise in den Händen der Tochter des Hauses. Der Klavierunterricht war damit für die Mädchen »aus gutem Hause« gleichsam das Pendant zum Militärdienst der Söhne, ein unerlässliches Pflichtprogramm: »Der Musikunterricht ist jetzt gewissermassen zu einem Gegenstande der Mode geworden« — lässt uns eine Studie aus der Jahrhundertmitte *Ueber den gegenwärtigen Zustand der teutschen Tonkunst, wie er ist und sein sollte* wissen» Wer irgendwie konnte, ließ seine Tochter Klavierspielen lernen, denn das erhöhte die Chancen auf dem Heiratsmarkt beträchtlich.

Die von den Verlagen eigens hierfür zusammengestellten Notenbände trugen Titel wie »Salon- und Unterhaltungsmusik«, »Salon- und Gesellschaftsstücke«, auch »Salon- und Amüsierstücke«. Klaviermusik war eine Zeitlang mit Salonmusik so gut wie identisch

...

»Von Mozart zu Madonna«. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig 1998, S. 32 ff.

Klausurvorschlag für diesen Kontext: pdf

Thema: Vergleich zweier Stücke für den Salon:

- Carl Gänschals (1847-1906): Schwalbengröße op. 45
- Fr. Chopin: Nocturne op. 55.1

Das Thema wurde nach dem Vorbild einer älteren Klausur angefertigt: pdf

À Mademoiselle J. W. STIRLING.

Nocturne.

F. CHOPIN. Op. 55, N°1.

15. *Andante.*
p

5

11

16

22 *a tempo*
riten.

27

57

61

65 *f*
dim.

69 *f rall.*
stretto

72 *a tempo*
riten.
p

77 *molto legato e stretto*

31 *p*

36 *riten.*

41 *a tempo*

45 *più mosso*
ff

49

53 *p*

80

83

86

89 *cresc.*
dim. ed accel.

92

95 *in tempo*

Auf den ersten Blick hat Chopins Nocturne (1843) im ersten Teil eine noch größere Redundanz als das „Gebet einer Jungfrau“. Motiv a (T. 1-2) wird dreimal auf der gleichen Tonstufe wiederholt.

Bei genauerem Hingucken und Hinhören offenbart sich der große Unterschied. Chopins Stück hat ‚Charakter‘ und eine differenzierte Ausdrucksgestaltung. Die übertriebene Redundanz entpuppt sich als raffiniert-sensibles ästhetisches Spiel mit der Kreisbewegung um den Dreh- und Angelpunkt der Melodie, die Oberquinte c⁴. Der vorherrschende Duktus ist resignativ-fallend. Der Quartaufsprung ist hier noch schwächer als in Schumanns „Träumerei“, und auch die rhythmisch profilierten punktierten Achtel wirken – um das schwebende c⁴ kreisend - eher haltlos-torkelnd. Kreisend ist auch die Harmonik, die gleich mit dem zweiten Akkord in die parallele Durtonart wechselt, dann aber sofort wieder zurückgeholt wird. Bei der 3. Wiederholung leistet die Melodie beim weiteren Abstieg zunächst harten Widerstand in dem Triller (T. 6). Der Neapolitaner (Ges⁶) kündigt aber schon den unaufhaltsamen Weg nach unten zum Grundton an. Das Ganze beginnt von vorn (T. 9), der A-Teil (T. 1-8) wird wiederholt, der Triller wird jetzt (T. 14) allerdings um ein gegenläufiges (steigendes) Ornament ergänzt. An dieser Stelle sieht man ganz deutlich, dass Chopins Fiorituren keine bloß äußeren ‚Verzierungen‘ (kosmetische Verschönerungen), sondern ‚sprechende‘ Figuren sind. Der leise Einspruch des Ornaments wird im Folgenden nach außen getragen. In dem Teil B (T. 17-4) beginnt der Widerstand gegen die Depression: Das Motiv ist aufwärts gerichtet und wird aufwärts sequenziert. An die Stelle der Stagnation (Wiederholung) tritt die dynamische Bewegung. Sie kulminiert in dem strahlenden e⁴, dass zunächst als Durchbruch nach C-Dur gehört wird, sich dann aber als Dominante entpuppt, deren Auflösung ins f-Moll den Beginn des resignativen Rückfalls - über dem nun als Orgelpunkt im Bass erscheinenden Zentralton c - einleitet. Das Kreisen beginnt von vorn (T. 25). In diesem A-Teil sind die Gegenkräfte aber noch virulent in der Triolenumspielung (T. 27-28) und dem forte (T. 29-32). Beide Teile werden wiederholt.

Die Gegensätze werden in der Großform noch stärker nach außen getragen als in diesem 1. Abschnitt.

In T. 48 scheint die Einheit des Stückes zu zerbrechen. Wilde quasi-rezitativische Unisonopassagen und kadenzierende Akkordblöcke wechseln einander ab. Der innere Widerstand wird zur Rebellion. Der Zusammenhang mit dem 1. Abschnitt ist erkennbar: Beide Motive sind Ableger aus dem Material des ersten Abschnitts. Die Triolenfigur (T. 48) umschreibt die Kernkonstellation „des→c“ und sinkt dann wie in T. 6-8 skalisch ab (c⁴→f). Auch in dem statischen Akkordblock (T. 49-50) zeigt sich als Innenbewegung die fallende Sekunde des→c. Der punktierte Rhythmus bekommt nun Kraft wie in einer Mazurka und der Umspielungsfigur (T. 27-28 bzw. 43-44) wächst nun durch das ff, die Oktavierung und die Basslage Gewicht zu.

Der nächste Abschnitt (T. 57-72) greift wieder enger auf die Anfangskonstellation zurück, behält aber das Tempo und die innere Bewegtheit bei. Es ist ein bewegter Kampf um die Aufwärtsquart und die fallenden Vierteltonlinien. Die Quart wird nachdrücklich bestätigt. Der Aufwärtsdrang wird verstärkt durch die Aufwärtssequenzierung und die Triolenfiguren im Bass, die nun als rebellierend auffahrende Dreiklangsbrechungen auftreten. Das Ende – eingeleitet mit dem schon angesprochenen Ges-Dur-Akkord - ist ein fast katastrophischer Zusammenbruch mit abstürzenden Sechzehntelläufen und gequälten dissonanten Auffangversuchen - ausgehend von c→des (T.71)!

Nach den Wirrnissen tritt das Thema nun (T. 73) sozusagen ‚gereinigt‘ auf. Ab T. 77 werden die Triolenfiguren zu einer kontinuierlichen Bewegungsfigur, die aufstrebende und fallende Tendenzen in einer virtuellen Zweistimmigkeit bindet und durch die hohe Lage dem Ganzen Leichtigkeit gibt. Selbst die Chromatik wirkt nun schwerelos. Die belastenden Faktoren treten in Takt 85 noch einmal kurz auf, aber bei ihrem letzten Auftritt versinkt die fallende Linie in den Tiefen des Basses und in einem friedvollen, lang andauernden F-Dur-Klang.⁷ Die Triolen entschweben verklärt in die höchsten Höhen.

Dem Ende wird alles eventuell Kitschige genommen durch den angehängten Schluss, die vollstimmige S-D-T-Kadenz. Sie führt das Diminuendo fort und scheint in einem arpeggierten Tonika-Akkord zu verklingen. Doch dann wird überraschend dieser arpeggierte Akkord dreimal im Forte wiederholt. Der verklärte ‚Himmelsblick‘ erscheint so als Utopie, als Sehnsuchtsgeste. Es handelt sich bei dem choralartig-akkordischen Schluss um die bei romantischen Komponisten häufig anzutreffende Intonation eines „Religioso“.

Chopin spielt in seinem Nocturne mit der phrygischen Kadenz (Lamento-Bass), wie sie im Flamenco heute noch lebt (mp3):

Man kann das Stück geradezu als ein „Stück über des → c“ ansehen. Diese Konstellation bestimmt alle Fasern der Komposition. In T. 88-89 sinkt das „des“ endlich in das „c“ der Durtonart zurück. Die choralartige Schlusswendung reflektiert das zum letzten Mal.

Interpretationsvergleich

- Arthur Rubinstein 1937
- Daniel Barenboim 1982

Einige (wenige) Beobachtungssplitter und (z. T. subjektive) Bewertungen:

Rubinstein spielt wunderbar klar und ohne aufgesetzte sentimentale Akzente. Sehr schön kommt die Schwäche der punktierten Figur in T. 2 zum Ausdruck. Im Schlussteil geht ein bisschen der Virtuose mit ihm durch. Barenboim spielt insgesamt weicher und glatter. Beide weichen an den gleichen Stellen vom Notentext ab:

Über T. 94 wurde schon in der Anmerkung gesprochen.

T. 98/99 spielen beide f, das widerspricht eindeutig Chopins Intentionen.

In T. 19 und 35 spielen beide gleichmäßige Achtel, dabei ist die Punktierung sehr wichtig, unterstützt sie doch den entschlossenen Durchbruch zum ‚strahlenden‘ e im folgenden Takt.

⁷ In der oben abgedruckten Fassung (Ausgabe von Mikuli) wird in T. 94 der Bassakkord noch einmal angeschlagen, um sein Verklingen zu vermeiden und die ‚Bodenhaftung‘ präsent zu halten. Andere Ausgaben halten den Akkord einfach durch. Arthur Rubinstein (1937) und Daniel Barenboim (1982) lassen in ihren Einpielungen den Bassakkord dagegen in T. 93 schon verklingen. Dieses reine ‚Entschweben‘ der Triolenfigur ist nicht im Sinne Chopins.

Chopin und der Musikmarkt

Barbara Zuber:

"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 abstimme... 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.

... 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 Vesselbständigung des Walzers im Sinne einer funktionell ausschließlichen Kunstform an, was ein Zusammendrängen der losen suitenartigen Tanzzykluskonstruktion erforderte. Er beseitigte also all die inneren Ein- und Überleitungen und beschränkte weitgehend die Introduktion, die in den Wiener Gebrauchswalzern zum Tanz vorbereitete< (Andrej Koszewski). Chopin komponierte nun Walzer mit bewusst durchgestalteter Artistik.

... Verlangten die Musikverleger vor allem nach Compositionen, die sie schnell, billig und massenhaft auf den Markt werfen können, so legte Chopin gerade auf die Ausarbeitung und sorgfältige Prüfung seiner Compositionen 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, ...

... >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.< Syndrom des Salon und Autonomie. In: Musikkonzepte 45, Fryderyk Chopin, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1985, edition text + kritik, S. 25-30

Carl Dahlhaus:

"Gegenüber Liszt äußerte Chopin: 'Ich bin nicht geeignet, Konzerte zu geben, da ich vom Publikum scheu gemacht werde, mich von seinem Atem erstickt, von seinen neugierigen Blicken mich paralyisiert fühle.'

Obwohl er einmal im Jahr im Pleyelschen Saal auftrat, waren nicht die Konzertsäle, in denen Liszt seinen Ruhm begründete, sondern die Salons der Pariser und der Londoner Aristokratie der Ort, an dem sich Chopin als Pianist wie als Komponist verstanden fühlte. Und man verdunkelt den Sozialcharakter der Chopinschen Musik, wenn man sie gegen die Bezeichnung 'Salonmusik', die durchaus adäquat ist, glaubt in Schutz nehmen zu müssen. Statt sich an einen heruntergekommenen Begriff von Salonmusik zu klammern - einen Begriff, der von Stücken abstrahiert ist, deren Zweck es war, einem bürgerlich-provinziellen Publikum einen musikalischen Wachtraum von Salons vorzuspiegeln, zu denen es nicht zugelassen war -, sollte man versuchen, die Ästhetik einer musikalischen Gattung zu rekonstruieren, die vom Geiste des authentischen Salons getragen war. (Was umgangssprachlich heute Salonmusik heißt, ist fast immer Pseudo-Salonmusik.) ...

Der Geist der philosophisch-literarischen Salons, der sich schließlich auch in der Musik spiegelte - als sie anfang, in Umkehrung von Kants Diktum, 'mehr Kultur als Genuss' zu sein -, war durch die Formen des Essays und des Dialogs im Konversationston, nicht durch die der Abhandlung und des gelehrten Traktats bestimmt. Man kann die Kennzeichnung der klassischen Sonate als thematische Abhandlung oder tönende Meditation durchaus beim Wort nehmen, um verständlich zu machen, warum das Prinzip der Sonate und das der Salonmusik sich ausschlossen, wobei es überflüssig ist, die historische Charakteristik des Gegensatzes durch Epitheta der wechselseitigen Geringschätzung zu stören und einmal von seichter Salonmusik, zum anderen von pedantischem Sonatengeist zu sprechen. (Zu dem einen neigte Schumann, zu dem anderen Debussy.) Der Konversationston, den die Salonmusik anschlug, implizierte keineswegs, dass man es, um nicht als Pedant zu gelten, strikt vermeiden musste, Substantielles zu sagen. (Die fatale Mischung von sentimentaler Kantabilität und mechanischem Figuren- und Passagenwerk, die für die niederen Exemplare der Gattung charakteristisch ist, stellt keineswegs den stilistischen Inbegriff der Salonmusik dar.)...

... In der Dialektik von substantieller Wiederkehr und funktionaler Abwandlung der Teile besteht strukturell und ästhetisch die Pointe einer formalen Disposition, über die ein Buchstabenschema, wie es sonst der einfachen Form Lyrischer Klavierstücke angemessen erscheint, nicht das Geringste besagen würde.

Wenn sich unter der Oberfläche der überschaubaren Simplizität eine Differenzierung und Individualisierung versteckt, so ist es für die Prägung der Musik durch den authentischen Geist des Salons ebenso wesentlich, dass sich das artifizielle Moment im Verborgenen hält, wie dass es überhaupt existiert. ('Nascondere l'arte' war seit der Renaissance die ästhetische Parole einer aristokratischen Musikkultur. Und nichts ist für Chopin bezeichnender als die ebenso eifrige wie verholene Bach-Rezeption: die latente Aneignung einer Überlieferung, die als Inbegriff des Artifiziellen in der Musik galt.)

Neben der formalen Individualisierung, die mit der Unverwechselbarkeit des Chopinschen 'Tons' eng zusammenhängt, gehört die Transformation musikalisch-funktionaler und dichterischer Gattungscharaktere zu den Momenten, die das 'Poetische' der Chopinschen Musik, das Schumann bereits aus opus 2 herausfühlte, ausmachen. Unter einem Gattungscharakter kann man den Inbegriff der Merkmale verstehen, die eine Ballade als Ballade, ein Nocturne als Nocturne oder eine Mazurka als Mazurka konstituieren. Fast das gesamte Chopinsche Œuvre zehrt unverkennbar davon, dass Wesensmerkmale literarischer Gattungen oder funktionaler Musik - wie der 'Wechsel der Töne' in der Ballade, der melodische Duktus des Ständchens im Nocturne (dessen Chopinsche Variante übrigens weniger durch Field als durch Bellini inspiriert erscheint) oder das rustikale rhythmisch-dynamische Muster der Mazurka, des ländlichen polnischen Tanzes im Unterschied zur aristokratischen Polonaise - gleichsam ins Innere der Musik hineingezogen werden, einer Musik, die als autonome Kunst um ihrer selbst willen da ist und in der die literarischen oder musikalisch-funktionalen Gattungscharaktere wie Erinnerungen aufbewahrt sind. Das Generelle, von außen Angeeignete ist aufgehoben in dem spezifisch Chopinschen 'Ton'.

Poetische Musik: In : Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber 1980, S. 121f.

Mozart: „Eine kleine Nachtmusik“, KV 525 (1787)

In vielen Werken Mozarts ist getreu den Ermahnungen seines Vaters die Einheit von Kunstanspruch und Popularität gewahrt.

Leopold Mozart (1780):

"Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, - du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, vergiss also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt."

Brief an seinen Sohn vom 11. 12. 1780. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 53.

W. A. Mozart entgegnete:

"Wegen dem sogenannten Populare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute; - ausgenommen für lange Ohren nicht."

Wolfgang Amadeus Mozart:

"... die Concerten [Klavierkonzerte KV 413, 414, 415] sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht - sind sehr Brillant - angenehm in die ohren - Natürlich, ohne in das leere zu fallen - hie und da - können auch kenner allein satisfaction erhalten - doch so - dass die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum."

Brief an seinen Vater vom 27. 12. 1782. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 245f.

Als 1787 Mozart die „Kleine Nachtmusik“ komponierte, war das anders geworden. Seine Musik wurde von vielen als schwer empfunden. 1788 konnte man in Cramers Magazin lesen:

„Kozeluchs Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so ganz gefallen. Wahr ist auch, und seine Haydn dedicierten Quartetten bestätigen es aufs Neue, dass er einen entschiedenen Hang für das Schwere und Ungewöhnliche hat. Aber was hat er auch große und erhabene Gedanken, die einen kühnen Geist verrathen.“

Selbst Mozarts Opern wurden vom Spielplan abgesetzt. Großen Erfolg hatte damals u. a. Carl Ditters von Dittersdorf mit seinen Singspielen.

Vergleich:

Carl Ditters von Dittersdorf: Streichquartett Nr. 3 (1788)

Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartett KV 464 (1782-85)

- Wir vergleichen die beiden Stücke hinsichtlich
 - der Originalität des verwendeten Materials,
 - der horizontalen und vertikalen Dichte der Gedanken,
 - der Art der satztechnischen und motivischen Verarbeitung sowie
 - des Ausdrucksprofils.

- Wir bestimmen die stilistische bzw. ästhetische Position der beiden Komponisten. Wir beziehen uns dabei auch auf folgenden Text:

Carl Ditters von Dittersdorf:

"... er (Mozart) ist unstreitig eins der größten Originalgenies, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er lässt den Zuhörer nicht zu Atem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so dass man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann."

Zit. nach: H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 135.

QUARTETT N° 3

1

Moderato $\text{♩} = 66$ Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

6

12

18

Wiener Philharmonischer Verlag N° 364

25

37

40

46

W. Ph. V. 364

Quartet

1

All. Allegro. $\text{♩} = 126$ W. A. Mozart. 1756-1791. Köchel-Verzeichnis N° 684.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

10

30

50

No. 88

Ernst Eulenburg Ltd., London-Zürich

2

40

80

90

Analyse

Dittersdorf

A(1.Th.) 1-8 abab

B 9-16 cc'cc''

A1 17-24 bb1bb1

C 25-36 c_cc_cdd(d)..

D(2.Th.) 37-42 ddd

B 43-50 cc'cc''

Mozart

A(1.Th.) 1-8 a-b a-b

A1 9-16 a1a1a2-..

A2 17-24 a_a^a

B 25-36 cc1ddd-eee-

C(2.Th.) 37-44 fgfg

+ 45-54 f1 gf hhhh

f g g g g

g g

f'f1f2

Reihungsprinzip:

häufige Wiederholungen
(Motive, Halbsätze, Perioden)meist einfacher homophoner Satz,
nur in C 2st. ImitationHarmonik sehr einfach: I,V,(IV), nur C etwas
profilierter (parallele Molltonart, chromatische
Schärfungen)melodische Erfindung schematisch und floskelhaft
z. B. a-b: rhythmisch gleichförmig, einfache
Dreiklangsbrechung, primitive RepetitionAusdruck gleichförmig spielerisch-heiter, nur in C
andeutungsweise pathetischhoher Redundanzgrad:
viele Wiederholungen,
konventionelles Material,
geringe strukturelle DichteDer Hörer wird in der Vertikalen kaum gefordert, er
kann sich auf die Melodie konzentrieren, und selbst
da wird er durch die Wiederholungen (fast jeder
Gedanke wird erst einmal wiederholt) und die
einfache additive Reihung entlastet.Der gleichmäßige Ausdrucksverlauf ermöglicht
ein entspannteres, oberflächlicheres Hören.Obwohl nach Mozarts Stück komponiert, gehört
das Stück dem älteren galanten Stil an.

Der Text bestätigt, dass Dittersdorf ein Vertreter des galanten Stils ist. Für ihn hat die Musik mehr leichten Unterhaltungscharakter. Deshalb betont er die Rücksicht auf den Hörer, den er nicht anstrengen möchte: Er soll nicht außer "Atem" geraten, sondern entspannt und gemütlich zuhören, einem "schönen Gedanken nachsinnen" können (vgl. in seinem eigenen Stück die dauernde Wiederholung der einzelnen Gedanken).

Richtig erkennt er den Reichtum an "originalen" Gedanken bei Mozart - das bestätigt ja auch die Analyse -, aber der Informationswert ist ihm zu hoch, die Gedanken folgen ihm zu schnell aufeinander und überfordern die Gedächtniskapazität.

Was er überhaupt nicht sieht, ist die starke Integration des Materials in Mozarts Musik. Wahrscheinlich haben für ihn die Varianten, vor allem wegen des mit ihnen oft verbundenen Ausdruckswechsels, den Wert neuer Gedanken, nur so ist seine Aussage, dass sich bei Mozart die Gedanken gegenseitig "verdrängen" zu verstehen.

All das zeigt, dass er die im Sturm und Drang eingeleitete stärkere Gefühlsdifferenzierung und stärkere Profilierung der Details gegen den Einheitsablauf ebensowenig mitvollzogen hat wie die Synthese von Detailprofilierung und Substanzgemeinschaft im hochklassischen Stil.

→ Wie ist die „Kleine Nachtmusik“ Mozarts hier einzuordnen?

Reihungs- + Entwicklungsprinzip:

keine wörtlichen Wiederholung, sondern dauernde
Variantenbildung, stärkere Verarbeitung des MaterialsHomophonie (aber abwechslungsreichere Gestaltung der Be-
gleitstimmen) + dichte 4st. Polyphonie (A2: Fugato, C: imi-
tatorische Durchführung mit Engführung)Harmonik teilweise einfach (aber mit mehr Durchgangs-
chromatik), teilweise mit auffälliger Profilierung (Dur-Moll-
Wechsel T.16, Modulation C - H in B).melodische Erfindung prägnant u. kontrastreich
z.B. a-b: rhythmisch abwechslungsreich, interessante
Melodiekurve: akzentuierter Anstoß - erst vorsichtige, dann
immer stärker zielgerichtete Wellenlinie abwärts - Auffangen der
Abwärtsbewegung in einem geradlinigen Anstieg, dessen zwei
letzte Töne in Korrespondenz zum Anfang stehen und so die
sequenzierte Wiederholung motivieren.Ausdruck wechselnd: spielerisch-heiter, pathetisch, weich-
fließend, spannungsvoll drängend u. a.geringere Redundanz:
dauernde Variantenbildung,
vielfältigeres und stärker individualisiertes Material, teilweise
hohe strukturelle Dichte (satztechnisch und motivisch)Der Hörer wird in der Vertikalen teilweise stark gefordert:(ein
Durchhören der motivischen Struktur in C ist nur einem geübten
Hörer möglich), aber auch in der Horizontalen wechseln die
Gedanken schneller und abrupter.Die abwechslungsreiche Ausdrucksentwicklung erfordert ein
bewusstes empathisches Mitgehen.entwickelter hochklassischer Stil (Synthese zwischen galantem
Stil, expressivem Ausdrucksstil des Sturm und Drang und der
durchbrochenen Arbeit)

Serenade "Eine kleine Nachtmusik" KV 525 (1787) W. A. Mozart (1756-1791)

Allegro

Ulrich Michels:

„Serenade, Divertimento, Notturmo, Kassation sind Begriffe, die im 17./18. Jh. etwa gleichbedeutend für eine unterhaltende Musik (auch Tafelmusik) gebraucht wurden. Ihr Charakter ist heiter, ihre Besetzung klein.

Serenade, ital. sera, Abend, oder al sereno, unter heiterem Himmel, im Freien, Werk im Ständchencharakter, eine abendliche Freiluftmusik ohne festgelegte Besetzung oder Satzfolge;

Serenata oder Serenade ist auch ein Vokalständchen oder eine weltl. Huldigungskantate zu festlichen Anlässen aller Art (Fürstenhochzeit, Geburtstag usw.), meist mit allegorischem Inhalt und entsprechender Darbietungsform (Inszenierung). Serenata bezeichnet auch einfache Ständchen oder Lieder;

Divertimento, ital. Zerstreung, Unterhaltung, in bunter Satzfolge (3-12), vorzugsweise kammermusikalisch;

Notturmo, ital. nächtlich, Nachtmusik (frz. Nocturne), in Form und Besetzung nicht festgelegt;

Kassation, ital. Entlassung, eine Feierabendmusik, Musik zur Entspannung.“
dtv-Atlas Musik, Kassel 2/2005, S. 147

In der unkompliziert-heiteren Stimmung, der einfachen und unkomplizierten Harmonik und Melodik ist das Stück Carl Ditters von Dittersdorf sehr nahe. Das ist ein Grund für seine Volkstümlichkeit. Die Gefälligkeit des Stückes ist auch dem Genre „Serenade“ geschuldet, die ja vom Begriff und der Funktion her der leichten Unterhaltung dient. Bei genauerem Hinhören und Hinsehen bemerkt man allerdings gegenüber Dittersdorf eine profiliertere Gestaltung der Details und eine intensivere Ausdrucksgestaltung. Die heftigen Sforzati (T. 18 ff.) und die dynamische Steigerung könnten sogar einem Werk der Sturm- und Drangphase entstammen.

→ Wir markieren in der Partitur Stellen, wo Mozart wie Dittersdorf Phrasen wörtlich oder nur leicht verändert wiederholt.

Alfred Einstein:

Leopold hat es einmal angedeutet, als er den Sohn ermahnte, etwas »Gangbares« für den Pariser Geschmack zu komponieren – das sei keine Herabwürdigung der Kunst (13. Aug. 1778): »... schreibe etwas ... das muß Dich ja bekannt machen. Nur Kurz – leicht – popular ... glaubst Du Dich vielleicht durch solche Sachen herunter zu setzen? – keineswegs! hat dann Bach⁸ in London jemals etwas anders, als derley Kleinigkeiten herausgegeben? Das Kleine ist groß, wenn es natürlich – flüßend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständlichen künstlichen Harmonischen progressionen, und schwer auszuführenden Melodyen. hat sich Bach dadurch heruntersgesetzt? – keineswegs! Der gute Satz, und die ordnung, il filo – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten ...«

... Das größte Geheimnis im Geheimnis der Instrumentalwerke Mozarts ist jedoch die Einheit der einzelnen Sätze, das, was Leopold mit »il filo« bezeichnet hat, der »Faden«, die Folge und der Zusammenhang der Gedanken. Dieser Zusammenhang ist weniger ostensibel als bei den meisten andern großen Komponisten, wie etwa bei Beethoven, der viel mehr mit Kontrasten arbeitet als Mozart, dessen Sätze und Satzfolgen viel häufiger aus einem einzigen motivischen Keim erwachsen sind. Und Beethoven – wie auch sein Vorgänger Haydn, beide in bestimmtem Sinn Revolutionäre, hatten es viel mehr not als Mozart, ihren Werken eine merkbare, nachweisbare Einheit zu geben – ihr Werk musste aus sich selbst gerechtfertigt werden können. Mozart war ein Traditionalist. Man versteht ihn nicht ganz, nicht ganz seine Grazie, seinen Humor, seine Kühnheit, wenn man nicht sein Verhältnis zur Tradition kennt, nicht weiß, wo er ihr folgt, wo er mit ihr spielt, wo er von ihr abweicht. Es ist sein Glück, sein historisches und sein persönliches als Künstler, dass er sich noch innerhalb eines gegebenen Rahmens bewegen darf, dass er organische – nicht willkürlich gemachte, dass er gewachsene – nicht gewaltsam hervorgetriebene Formen benutzt. Eine Aria ist eine Aria; eine Sonate ist eine Sonate; ein Sonatensatz hat sein bestimmtes Gesetz, das Mozart niemals durchbrechen wird.

Mozart. Sein Charakter, sein Werk, Stockholm 1947, S. 173 und 200

Mozart ist nicht so leicht zu analysieren wie Haydn und Beethoven. Darauf weist Einstein mit Recht hin. Das markante Fanfarenthema am Anfang sucht man in der ganzen Exposition ein zweites Mal vergebens, erst zu Beginn der Durchführung taucht es nochmal auf, ohne auch hier weitere Spuren zu hinterlassen. Zu Beginn der Reprise erscheint es natürlich noch einmal und dann als Coda. Es bildet also den Rahmen des Stückes, ohne selbst entfaltet/entwickelt zu werden. Man muss schon eine Lupe nehmen, um Ableitungen zu entdecken:

Immerhin erkennt man in der Anfangskonstellation den viele klassische Sonaten bestimmenden dualistischen Gegensatz von aufspringender Akkordbrechung und fallender Sekundlinie (T. 1-6), sie sind allerdings nicht Bestandteile eines ‚geschlossenen‘ dualistischen Themas.

Das Anfangs-Thema (T. 1-4) ist also etwas anderes als ein Brennpunkt motivischer Konstellationen, die nachher ausgefaltet werden. Es ist eine Geste, die - wie bei einem Schauspieler auf der Bühne - bestimmte Vorstellungen evoziert: heroisch, kraftvoll. Besonders das Unisono verstärkt diese Konnotation. Der dreimal wiederholte Quartansprung verdeutlicht die Anstrengung, die erforderlich ist für den Aufstieg der Fanfaren. Die Umkehrung der Geste auf der Dominante wirkt wie ein Atemholen für den nächsten Anlauf. Was aber dann (T. 5) kommt, ist kein Befreiungsschlag, sondern ein Festsitzen auf dem Orgelpunkt g und ein Hin und Her zwischen T und D, wie es schon den ersten 4 Takten zu beobachten war. Jetzt ist es aber intensiviert, der Wechsel erfolgt nicht mehr nach 2 Takten, sondern taktweise. Die Melodie dazu ist alles andere als heroisch. Auf der ersten Taktzeit findet sich dreimal ein weiches Seufzermotiv und auch die Bewegungsrichtung des vorhergehenden Dreitonmotivs ist skalisch fallend, lediglich das zweite Dreitonmotiv hält noch Kontakt zu der Akkordbrechung des Anfangsthemas. Das skalische Dreitonmotiv wird zum zentralen Kern vieler Ableitungen.

Nach vier Takten löst sich der Stau in eine fünftönige, ornamental umspielte skalische Aufwärtsbewegung auf, deren Kraft aber sofort wieder auf dem Höhepunkt (d⁴) erlischt. Der Spitzenton bleibt ratlos auf einem Sextakkord in der Luft hängen. Nun ist es zunächst einmal aus mit dem Heroismus. Es folgt (T. 15) ein weiteres Thema im Piano, eine augmentierte Variante der voraufgehenden fallenden Achtellinie. Es zeigt seine sanfte Natur mit Terzenparallelen und fallenden Seufzern. Die vorsichtige, durch Pausen zerhackte Gegenbewegung am Schluss der 4Takt-Phrase verpufft gleich wieder. Erst bei der Wiederholung des Themas kommt es zu einer, nun aber wirklich erstaunlichen Kraftanstrengung, wieder über dem Orgelpunkt g. Die Aufwärtsbewegung - die tremolierte Ausführung in den Violinen verrät die Anstrengung - bricht, unterstützt von dem Crescendo, zur Dominante durch. Der Spitzenton ist wieder das d⁴ (T. 22), das nun aber triumphierend festgehalten und immer wieder bestätigt wird, und wieder mit dem Tonika-Dominantwechsel (D-A), der nun noch einmal beschleunigt wird: er erfolgt zunächst halbtaktig (T. 22/23), dann sogar auf jedem Taktschlag (T. 26). Dazwischen (T. 24/25) gibt es ein ziemlich leeres Triumphgetöse, das nur über die rollende Dreiton-Achtelfigur des Basses in den Zusammenhang eingebunden bleibt. Die oben als ‚gesucht‘ charakterisierte Beziehung zum Fanfarenthema erhält im Zusammenhang der Analyse eine Legitimation. Es handelt sich dabei nicht um eine motivische Ableitung im Sinne Haydns und Beethovens, sondern um eine subkutane Beziehung, die sich aus den exponierten Gesten und deren innerem Zusammenhang ergibt. Mozart ist nicht umsonst ein genialer Opernkomponist. Auch seine Instrumentalkomposition hat szenischen Charakter, auch wenn sie, wie hier, brav in der Sonatenform auftritt. Immer hat die Musik eine zwingende innere Logik.

⁸ Gemeint ist Johann Christian Bach, der den jungen Mozart sehr stark beeinflusst hat.

Das 2. Thema (T. 28 ff.) steht dem Sonatensatz-Schema entsprechend auf der Dominante und kontrastiert zum 1. Thema (p, fallender Sekundgang). Das ist aber nur die Fassade, das Eigentliche wird damit nicht erfasst. Ist das 1. Thema (T. 1-4) überhaupt das 1. Thema oder ist es nicht viel eher ein vorangestelltes Motto, zu dem sich alles Folgende in unterschiedlicher Weise verhält. Das geschieht aber schon ab T. 5 in drei unterschiedlichen Phasen, die in einem logischen Zusammenhang stehen. Das ‚2. Thema‘ ist in diesem Zusammenhang eine weitere, die 4. Phase. Sie greift die fallende Linie aus T. 5/6 bzw. 12/13 und die durch Achtelpausen getrennten Achtel aus T. 14 auf und entwickelt daraus eine leicht-chevalereske Szene. Bei der Wiederholung des Themas (T. 32 ff.) wird es ironisiert durch einen galant-oberflächlichen Kontrapunkt aus Tonrepetitionen in der 1. Violine. Es folgen (T. 35 ff.) 4 ‚Verbeugungen‘ mit dem Seufzermotiv. Dann kommt das Ganze noch mehrmals ‚echt‘ ‚männlich-ritterlich‘ im Forte. Es ist ein witziges Spiel, das Mozart mit dem Heroischen (Höfischen?) hier treibt. So entlarvt ist der schelmisch-blinzelnde Schluss der Exposition (T. 54/55) die vorhergehende – an T. 18 ff. erinnernde – aufwärts stürmende Unisonopassage als leere Gesticulation. Als Essenz der Exposition greift die Durchführung (T. 56 ff.) die heldische Anfangsgeste und die endlos wiederholten „Bücklinge“ aus T. 35 ff. auf. Die aus dem skalischen Dreiton-Motiv abgeleitete Begleitung dieser Stelle hat eine pikante Ähnlichkeit mit dem Kinderlied „Summ, summ, summ“⁹:

Eine kleine Nachtmusik“ schrieb Mozart 2 Wochen nach seinem „Ein musikalischer Spaß“, in dem er den musikalischen Dilettantismus nachahmte und parodistisch durch den Kakao zog. Alfred Einstein sieht die beiden Werke als Geschwisterpaar an. Danach wollte Mozart in der „kleinen Nachtmusik“ zeigen, dass man auch mit einfachen Mitteln und Allerweltsfloskeln ein Kunstwerk schaffen kann. Voraussetzung dazu sind aber kompositorische Intelligenz und ‚Geschmack‘, genau das, was Haydn zwei Jahre zuvor Mozart bescheinigt hatte.

Haydn: (16. Februar 1785) in einem Brief an Mozarts Vater Leopold: „Ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack und über das die größte Compositionswissenschaft“.

Der Unterschied zu Beethoven kommt sogar im Vergleich der beiden c-Moll-Sonaten deutlich zum Vorschein, obwohl Mozart hier Beethoven sehr nahe kommt¹⁰. Beide Stücke sind von dem verbreiteten dualistischen Gestaltungsmuster „steigende Akkordbrechung - fallender Sekundgang“ geprägt. Bei Mozart ist die Ableitung der musikalischen Entwicklung aus der Anfangskonstellation schwieriger nachzuweisen als bei Beethoven. Zwingend sind beide Lösungen. In der Kleinen Nachtmusik ist der Nachweis nochmal schwieriger, da der Dualismus nicht in dieser Deutlichkeit exponiert wird.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1796/98)

Wie sehr der 1. Satz von Mozarts Kleiner Nachtmusik von dem skalischen 3- bzw. 4-Ton-Motiv geprägt ist verdeutlicht folgende grafische Analyse:

⁹ Der Text stammt von Hoffmann von Fallersleben (1835). Die Melodie wurde zuerst 1825 aufgezeichnet.

¹⁰ Man hat den Eindruck, dass Beethoven hier Mozarts Stück bewusst als Vorlage nimmt, um es zu ‚übertreffen‘.

Serenade "Eine kleine Nachtmusik" KV 525 (1787) W. A. Mozart

(1756-1791) 1 2 3

Allegro

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Contrabasso

6 11 18 24 29 34 40 45 50 56 62

Dabei werden auch zunächst harmlos erscheinende Varianten in das beziehungsreiche Formnetz integriert, indem sie sich weiter entfalten. Die augmentierte, von Pausen durchsetzte Variante des Dreiton-Motivs (T. 14) z.B. prägt weitgehend das „2. Thema“ (T. 28-34) sowie den Schlusstakt der Exposition (T. 55).

Einspielung von André Rieu (Video):

<http://de.youtube.com/watch?v=I8qnDgWQgFU>

Es handelt sich um ein Medley, früher sagte man Potpourri¹¹. Befriedigt wird damit ein kulinarisches Verhalten. Mit Ästhetik hat das nichts zu tun. Rieu geht dabei auf die unterste Stufe: Es fehlt z. B. an intelligenten Überleitungen oder interessanten Verknüpfungen und überhaupt am ernsthaften Willen, etwas künstlerisch Vertretbares hervorzubringen. Verdeckt wird der Mangel durch ostentative Witzigkeit, deren Qualität der eingblendete augenzwinkernde Mozartkugeln-Mozart signalisiert. In der Musik selbst ist von Witz nichts zu spüren. Die dauernden direkten Schnitte in andere Stücke (von „Ah, vous dirai-je Mama“ bis zum „Rondo alla turca“ und zum pseudomozartischen „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein“) sind beliebig und von keinem ästhetischen Reiz. Der grundsätzlichen Gefahr, dass beim Potpourri die einzelnen Bestandteile auf ihren Wiedererkennungswert reduziert werden (Ah! Mozart!), wird in keiner Weise entgegengearbeitet.

Erstaunlich ist angesichts dieser unsäglichen Klangkleisterei, dass in der Wahl der beiden ersten Einsprengsel unbewusst ein richtiges Gespür für das Wesen der Kleinen Nachtmusik zum Vorschein kommt: Das „Ah, vous dirai-je Mama“ passt zur Einfachheit des Stückes, das „Non più andrai“ aus Figaros Hochzeit entspricht genau der Karikierung des ‚Heldisch-Höfischen‘.

¹¹ Ursprungsbedeutung (französisch): Topf-Allerlei (Ragout aus verschiedenen im Topf verrührten Fleischresten). In der Musik setzten sich Potpourris mit der Entwicklung der bürgerlichen Musik und dem Bedürfnis nach Stoff für das häusliche Klavier zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch. Sie ermöglichten es, die ‚Perlen‘, die ‚schönen Stellen‘ aus berühmten Werken der Musik im eigenen ‚Salon‘ jederzeit und möglichst leicht realisierbar zur Verfügung zu haben.

Georg Kreisler: Eine kleine Gutenachtmusik (1975):

<p>[Prolog] Hingegen, wenn man kultiviert ist, wie schön in Konzerte zu gehn. Dort zeigt man, wie gut man dressiert ist, und auch sonst ist so manches zu sehn. Man geht ja nicht hin wegen der hohen Kultur, weil, sonst ginge man schleunigst zurück. Auch nicht zum Vergnügen, ja gar keine Spur, und schon gar nicht wegen der Musik.</p> <p>Man geht heutzutage ins Konzert, weil man dort verschiedenes erfährt.</p> <p>Erstens ist man nicht irgendwo und trotzdem nirgendwo. Man gilt als künstlerisch und doch solid. Wer ins Konzert geht, hat es schon zu was gebracht.</p> <p>Mozart gut geübt ist beliebt, weil er nie plötzlich in Gespräche kracht. Ja, der Wolfgang Amadeus hat sich noch beim Komponieren was gedacht.</p> <p>So sitzt man da und schaut herum auf das andre Publikum, gruppierts im Geiste um, und wenn das laute Tuten, Blasen, Fiedeln, Lärmen zu sehr stört, dann redet man sein eigenes Konzert.</p> <p>Übergehn wir die paar Leut, die den Mozart hören wollen, man kennt sie dran, dass sie die Augen schließen, weil sie sich dann angeblich mehr konzentrieren.</p> <p>Frau Schmidt trägt heut Reseda, die Haut schaut aus wie Leder. Frau Meier trägt das Gelbe, seit Monaten dasselbe. Auch Herr Blau weiß genau, warum er im Konzert ist, nämlich wegen seiner Frau.</p> <p>Frau Stein trägt den Chinchilla, die Tochter ist in Lila. Das Söhnchen, ach du Loser, ist heute ganz in Rosa. Nur Herr Liszt, blickt ganz trist, weil die Harfenistin in der Hoffnung von ihm ist.</p> <p>So schaut man rundherum im Saal und sammelt neues Material mit Kennerblick, über Mozarts »Kleine Nachtmusik«.</p> <p>Meistens ist bei Mozart ein Konzert ausverkauft und immer sehr begehrt.</p>	<p>Da drüben der Herr Mandel bespricht einen miesen Handel, Frau Kraus ist mit Herrn Kober, das geht schon seit Oktober, Herr Schulz ist mit Soubrette, Herr Lutz rennt zur Toilette, Herr Koch und Fräulein Griebe besprechen ihre Triebe, Herr Rauter schaltet weise sein Hörgerät auf leise, Herr Drechsel schreibt einen Wechsel, Herr Unger hat schon Hunger. Man fragt sich nur, wozu braucht man Musik dazu!</p> <p>Bei jedem richtigen Konzert ist Musik ein Fremdkörper, der stört</p> <p>Mozart kann noch erträglich sein, auch Bach kann möglich sein, hingegen Beethoven ist schon zu laut. Auch Bruckner, Brahms und Gustav Mahler lenken ab, und ich finde, mit Hindemith geht man auf jeden Fall schon viel zu weit. Ganz zu schweigen von Banausen wie Stockhausen oder Schönberg oder Egk, die müssen weg, die sind nicht fein, im Konzert kann ich nicht schreien, modern bin ich allein. Strawinsky macht mich krank, genau dasselbe gilt für Orff, Dass der das dorf!</p> <p>Drum wenn man Modernes spielt, will kein Mensch mehr hingehn, bis auf die Leute, die die Augen schließen, weil sie sich dann angeblich mehr konzentrieren.</p> <p>Doch nirgends ein Herr Mandel mit einem miesen Handel, Frau Stein ist samt Chinchilla daheim in ihrer Villa, auch Frau Kraus bleibt zu Haus, statt die Scheidung zu riskieren wie bei Bach und Johann Strauß,</p> <p>Herr Schulz geht früh zu Bette statt aus mit der Soubrette, es schaltet auch Herr Rauter sein Hörgerät auf lauter.</p> <p>Jedermann denkt dann dran, dass Musik auch protestierend und rebellisch wirken kann. Am Ende merkt man noch, oh Graus, Musik klärt auf und sagt was aus und stürmt das Haus.</p> <p>Aber noch haben wir ja Mozarts »Kleine Nachtmusik«, zum hundertzwölften Male Mozarts »Kleine Nachtmusik«. Die Welt bleibt heil! Die Kunst greift nicht ins Leben ein, im Gegenteil! Die Kunst soll niemand reizen, darin liegt ihr Reiz. Applaus allerseits!</p>
--	---

Georg Kreislers Kritik an der Mozartrezeption hat eine große Nähe zu der o. a. Beschreibung des bürgerlichen Musikkonsums im Jahre 1812 durch E.T.A. Hoffmann.

Es gibt nur ein „paar Leut, die den Mozart hören wollen“. Die „schließen ihre Augen“, um sich zu „konzentrieren“. Das ist ein Ausfluss romantischer Musikästhetik, nach der die „reine“, autonome Musik in einem ästhetisch-metaphysischen Bereich spielt. „Die Kunst greift nicht ins Leben ein“. Das galt lange Zeit vor allem für Mozart, den die Romantik zum „Götterlieblich“ stilisierte. Damit bleibt die Musik bedeutungslos und wird als abgesunkenes Kulturgut zum unbedenklichen Marktartikel zur Befriedigung selbstbezoglicher Bedürfnisse.

Leider wird auch in der Musikpädagogik die „kleine Nachtmusik“ noch immer als Musterobjekt für die Demonstration klassischer Ideal-Merkmale gemacht. Die obige Analyse hat gezeigt, wie eng und unangemessen eine solche Haltung ist.

W. A. Mozart: Ein musikalischer Spaß, KV 522 (14. 6. 1787)

Dieses Stück Mozarts ist eine Persiflage auf die komponierenden Dilettanten. Es wird damit zur Negativbeschreibung seiner kompositorischen Ästhetik.

→ Wir arbeiten die satirischen Elemente der Komposition heraus und ermitteln so die ästhetischen Normen, die hier verletzt werden:

z. B:
aneinander geklebte Einzelteile versus organischer Zusammenhang,
einfallslose Klischéwendungen versus Originalität / Stilhöhe,
usw.

Links zum Thema „Kunst und Popularität“:

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/19836kunstundpopularitaetmub.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1983kunstundpopularitaetkongrebericht.pdf>

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1982bswberlinmaterial.pdf>

Robert Schumann: Ich hab' im Traum geweinet
Dichterliebe, op. 48, Nr. 13, 1840

Leise

Ich hab' im Traum ge - wei - net,

mir träumte, du lä - gest im Grab. Ich wach - te

auf, und die Trä - ne floß noch von der Wän - ge her - ab. Ich

gut. Ich wach - te auf, und noch im - mer strömt mei - ne Trä - nen -

hab' im Traum ge - wei - net, mir

flut.

träumt, du ver - lie - best mich. Ich wach - te auf, und ich

wein - te noch lan - ge bit - ter - lich.

Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir träumte, du wärst mir noch

16

20

24

28

32

Beispiele für die mi-fa-mi-Figur des Weinens

Schubert: Lachen und Weinen

und wa - rum ich nun wei - ne

Schumann: Dichterliebe II 1840

Aus mei - nen Trä - nen sprie - ßen

Schumann: Dichterliebe XIII 1840

Ich hab' im Traum ge - wei - net,

Hermann Schein: Israelsbrünnlein 1623

und wei - - - net ü - ber ihn

Gregorianische Communion "Vox in Rama audita est"

plorant semiton (13. Jh.)
klagender Halbton mi-fa

plo - ra - tus et u - lu - la - tus:
Weinen und Heulen:

Im Beispiel von Schein tritt zur mi-fa-mi-Figur in der Unterstimme am Schluss der fallende Quartgang (Lamentofigur).

Robert Schumann hat sich als Musikschriftsteller in seiner „Zeitschrift für neue Musik“ oft mokiert über die (hinterwäldlerischen) Philister. Wie der Titel der Zeitschrift verkündet, geht es beim künstlerischen Schaffen um Innovation, die Hervorbringung von Neuem, nicht um ein bloß kunsthandwerkliches Weiterspinnen konventioneller Floskeln und die Befriedigung trivialer Bedürfnisse. Schumann führt damit die von E.T.A. Hoffmann (s.o.) initiierte Ästhetik weiter.

Das bedeutet aber nicht, dass das Neue das Alte verdrängt und entwertet. Niemand hat intensiver als Schumann sich z. B. in der Fugentechnik geübt.

Auch das Lied „Ich hab im Traum geweinet“ benutzt traditionelle musikalische „Sprachelemente“. Das wichtigste ist der „plorant semiton“, das mi-fa-mi-Motiv des Weinens (s. obige Tabelle). Das ganze Stück ist von Varianten dieses Motivs durchzogen. Das zweite Motiv ist ein trauermarschähnliches punktiertes rhythmisches Motiv, das aber nicht dem ersten Motiv bloß plakativ gegenübergestellt ist, sondern dieses in sich aufnimmt. So entsteht in einem dichten strukturellen und affektiven Zusammenhang ein faszinierendes Wechselspiel zwischen Versunkensein im Traum (unbegleitete ‚eintönige‘ vokale Rezitation) und sich ankündigendem Aufwachen (instrumentales rhythmisches Akkordspiel). Den – vermeintlichen - Umschwung in der 3. Strophe („du wärest mir noch gut“) signalisieren die nun die Melodie tragende satte akkordische Begleitung und die Expressivität der steigenden Melodielinie im Verein mit der steigenden chromatischen Basslinie. In der riesigen Seufzersekunde (T. 32/33) bricht diese Energie in sich zusammen. „Noch immer strömt meine Tränenflut“. Der Schlusskommentar des Klaviers entspricht dem trostlosen Anfang. Er hält nicht nur notdürftig die Form zusammen. Die ungewöhnliche Form passt genau zu der ungewöhnlichen, speziellen Aussage des Textes.

Schumanns Lied kann als Folie zu dem folgenden Klavierstück von Schönberg dienen. In beiden Werken geht es um die Darstellung des Verlusts eines Menschen und um das ambivalente Verhältnis von Tradition und neuer Musik bzw. von bloßer Unterhaltung und fortschrittlichem Kunstanspruch.

Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19,6 (1911)

VI.

Sehr langsam (♩)

Darstellung im 11-Liniensystem

Klangpartitur

Hugo von Hoffmannsthal: Brief des Lord Chandos an Francis Bacon (1902)

... Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte "Geist", "Seele" oder, "Körper" nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgend welcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muss, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. ...

Allmählich aber breitete sich diese Anfechtung aus wie ein um sich fressender Rost. Es wurden mir auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leichthin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden pflegen, so bedenklich, dass ich aufhören musste, an solchen Gesprächen irgend teil zu nehmen.

Mit einer unerklärlichen Zorn, den ich nur mit Mühe notdürftig verbarg, erfüllte es mich, dergleichen zu hören wie: diese Sache ist für den oder jenen gut oder schlecht ausgegangen; Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch; Pächter M. ist zu bedauern, seine Söhne sind Verschwender; ein anderer ist zu beneiden, weil seine Töchter hausälterisch sind; eine Familie kommt in die Höhe, eine andere ist am Hinabsinken.

Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich. Mein Geist zwang mich alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Brachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und Handlungen.

Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nicht mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muss: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.

http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1247&kapitel=1#gb_found

Willi Reich: Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär, München 1968, S. 64 f.

Das letzte Werk, das Schönberg während seines diesmaligen Aufenthaltes in Wien vollendete, waren die Sechs kleinen Klavierstücke op. 19 (entstanden zwischen dem 19. Februar und Juni 1911). Das letzte Stück soll unmittelbar nach der Heimkehr Schönbergs von der Beerdigung Mahlers skizziert worden sein; das auf drei Akkorden basierende, äußerst zarte Klangbild zeugt von unendlicher Trauer.

In ihrer besonderen Kürze (9 bis 18 Takte) sind diese Klavierstücke charakteristisch für die Krise, in die das Instrumentalschaffen Schönbergs nach Aufgabe der traditionellen Bindungen an bestimmte Grundtöne oder Tonarten in bezug auf die Bildung größerer Formen geraten war. In der nächsten Zeit vollendete er nur Vokalwerke, bei denen die Umfänge der Formen ja im wesentlichen durch die Texte bestimmt waren. Daneben ging ein unablässiges Suchen nach neuen Gesetzmäßigkeiten einher, die wieder das Hervorbringen größerer Instrumentalformen ermöglichen sollten; ein Suchen, das schließlich zur Auffindung der »Methode, mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren«, führte.

Der »aphoristische« Stil, den die Klavierstücke op. 19 so eindringlich dokumentieren, fand auch bedeutsame Entsprechungen im Schaffen von Schönbergs Schülern Anton Webern und Alban Berg. Bei Webern sind da alle Instrumentalwerke zwischen Opus 5 und Opus 11 aus den Jahren 1909 bis 1914 zu nennen, bei Berg die fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg (1912) und die Vier Stücke für Klarinette und Klavier (1913).

Als literarische Apotheose des »aphoristischen« Stils darf die Vorrede gelten, die Schönberg im Juni 1924 zu Weberns 1913 entstandenen Sechs Bagatellen für Streichquartett, op. 9, verfasste: »So eindringlich für diese Stücke die Fürsprache ihrer Kürze, so nötig ist andererseits solche Fürsprache eben für diese Kürze. — Man bedenke, welche Enthaltensamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt. — Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt. — Einer Kritik halten sie sowenig stand wie dieser und wie jeder Glaube. Kann der Glaube Berge versetzen, so kann dafür der Unglaube sie nicht vorhanden sein lassen. Gegen solche Ohnmacht ist der Glaube ohnmächtig. — Weiß der Spieler nun, wie er diese Stücke spielen, der Zuhörer, wie er sie annehmen soll? Können gläubige Spieler und Zuhörer verfehlen, sich einander hinzugeben? — Was aber soll man mit den Heiden anfangen? Feuer und Schwert können sie zur Ruhe verhalten; in Bann zu halten aber sind nur Gläubige. — Möge ihnen diese Stille klingen!«

Karl Kraus:

„Was hier geplant wird, ist nichts als eine Trockenlegung des weiten Phrasensumpfes.“

Das war das Programm der Zeitschrift „Die Fackel“, die Karl Kraus ab 1909 in Wien herausgab. Ab 1905 veröffentlichte er darin seine berühmten Aphorismen, die er 1909 zusammenfasste in dem Buch „Sprüche und Widersprüche“. Schönberg stand in regem Kontakt zu Kraus und war regelmäßiger Leser seiner Zeitschrift, wollte 1909/10 sogar selbst Aphorismen in der „Fackel“ veröffentlichen.

Arnold Schönberg (1931)¹²:

"Es ist nicht meine Absicht, die Rechte der Mehrheit zu bestreiten.

Aber eines ist sicher:

Die Macht der Mehrheit hat irgendwo eine Grenze.

Überall dort nämlich, wo nicht alle in der Lage sind, das, worauf es ankommt, selbst zu tun. ...

Hier im Rundfunk wird der Mehrheit ihr Recht. Zu jeder Tages- und Nachtzeit serviert man ihr jenen Ohrenschaus, ohne welchen sie scheinbar heute nicht leben kann. Und so ist sie immer wild entsetzt, wenn sie einmal für kurze Zeit auf diesen Ohrenschaus verzichten soll. Ich mache diesem Unterhaltungsdelirium gegenüber das Recht einer Minderheit geltend: man muss auch die notwendigen Dinge verbreiten können, nicht bloß die überflüssigen. - Und die Tätigkeit der Höhlenforscher, Nordpolfahrer, Ozeanflieger gehört zu diesen Notwendigkeiten. Und in aller Bescheidenheit sei es gesagt: auch die Tätigkeit jener, die auf geistigem und künstlerischem Gebiet Ähnliches wagen. Auch diese haben Rechte, auch diese haben einen Anspruch auf den Rundfunk.

Neue Musik ist niemals von Anfang an schön. Sie wissen, dass nicht nur Mozart, Beethoven und Wagner mit ihren Werken anfangs auf Widerstand stießen, sondern auch Verdis Rigoletto, Puccinis Butterfly und sogar Rossinis Barbier von Sevilla ausgepiffen wurden, und dass Carmen durchgefallen ist.

Das liegt nur daran: gefallen kann nur, was man sich merkt, und das ist ja bei der neuen Musik sehr schwierig

Meister eines gefälligen Stils tragen dem durch den Aufbau ihrer Melodien Rechnung, indem sie jede kleinste Phrase so oft wiederholen, bis sie sich einprägt.

Ein strenger Kompositionsstil aber muss es sich versagen, sich dieses bequemen Hilfsmittels zu bedienen. Er verlangt, dass nichts wiederholt werde, ohne die Entwicklung zu fördern, und das kann nur durch weitgehende Variationen geschehen. ...

In meinem Kompositionsstil ist häufig dieser Umstand eine der Hauptursachen, warum ich schwer zu verstehen bin: ich variere ununterbrochen, wiederhole fast niemals unverändert, springe rasch auf ziemlich entlegene Entwicklungserscheinungen und setze voraus, dass ein gebildeter Hörer die dazwischenliegenden Übergänge selbst zu finden imstande ist. Ich weiß, dass ich mir damit nur selbst Enttäuschungen bereite, aber es scheint, dass die Aufgabe, die mir gestellt ist, keine andere Darstellungsweise zulässt.

Warum eine solche Darstellungsweise mir berechtigt erscheint, kann vielleicht ein Beispiel erläutern.

Wenn ich jemandem einen komplizierten Mechanismus, z. B. ein Auto, erklären will, so würde das eine unabsehbare Zeit erfordern, wenn ich ihm zuerst die Anfangsbegriffe der Physik, der Mechanik, der Chemie erklären müsste. Je vertrauter er aber mit dem betreffenden Wissen ist, desto rascher gelange ich dazu, ihm die feineren Unterschiede zu erklären, und am raschesten verständigt sich der Fachmann mit dem Fachmann. Ähnlich ist es in der Musik: kann man voraussetzen, dass ein Zuhörer einen musikalischen Komplex sofort erfasst, so kann (man) diesem einen anderen rasch folgen lassen, auch wenn der Übergang von einem zum anderen ohne ausführliche Vorbereitung geschah.“

Arnold Schönberg¹³:

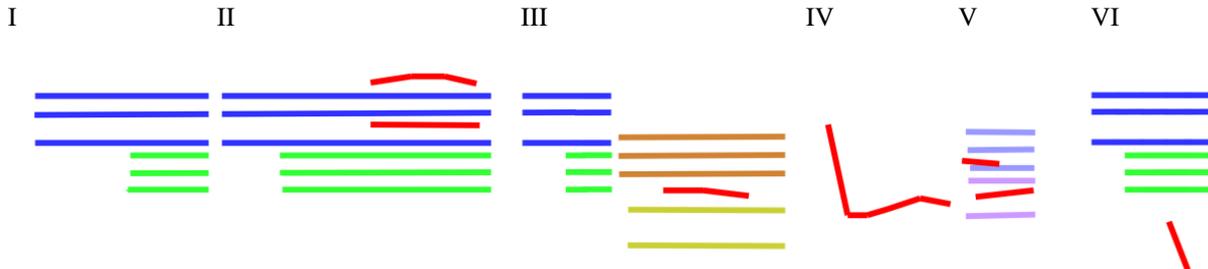
"Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge. Wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst."

¹² Vortrag über op. 31, 22. 3. 1931. In: Stil und Gedanke, Frankfurt 1976, Fischer Verlag, S. 255ff.

¹³ Ausgewählte Briefe, hg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 248.

Schönberg vertritt einen elitären Standpunkt, der vom Glauben an den stetigen „Fortschritt“ geprägt ist. Alles, was dem „Stand des Materials“, wie er ihn versteht, nicht entspricht, ist minderwertig und dient der bloßen, negativ gesehenen Unterhaltung.

Phasen:



Klangflächenkomposition: Die ‚glockenähnlichen‘ Akkordklänge markieren einen ‚zeitlosen‘ Raum, der auch nach den Entwicklungen ab T. 5 am Schluss sich wieder konstituiert. Das kann man als Parallele zu Schumanns langem „Rezitieren“ auf dem Ton b sehen.

,Melodischer Gegenpol‘: Den Gegenpol bilden die melodischen (roten) Linien. Sie markieren das subjektive Empfinden der Trauer. Die erste melodische Wendung in T. 3/4 ist die hoch ‚aufleuchtende‘ mi-fa-mi-Figur dis⁴-e⁴-dis⁴. In T. 5/6 wird daraus der große ‚Seufzer gis-fis. In T. 7 tritt die Melodik „mit sehr zartem Ausdruck“ rein auf. Diese Figur beginnt wieder mit dem mi-fa-mi-Motiv d⁴-cis-d, das allerdings im ersten Intervall entsprechend der emotionalen Sprengkraft der Stelle über zwei Oktaven gestreckt ist¹⁴. Die nachfolgende Stille (T. 8) verstärkt die Wirkung der Figur. In T. 8 treten Auf- und Abwärts-‚Seufzer‘ leicht gegeneinander verschoben gleichzeitig auf. In die abschließende Klangfläche mit der Grundfigur des Anfangs hinein hält - in tiefster Lage und wieder über eine Oktave gestreckt - die Abwärts-Sekunde B-As die Erinnerung an die subjektive Bewegung aufrecht, denn diese Töne (b und gis=as) waren es, die in Takt 5 die Statik aufbrachen.

Tonalität:

Das Stück lässt mit Begriffen wie Dur oder Moll oder Modus nicht fassen. Es ist aber auch nicht atonal in dem Sinne, dass es kein tonales Zentrum hat. Eindeutig bilden die Dreiton-Klänge a-fis-h und g-c-f ein starkes Grundgerüst, das sich gegenüber allen ‚Abirrungen‘ behauptet. Es gibt sogar Restbestände herkömmlicher Harmonik. Der a-fis-h-Klang ist – vor allem zusammen mit dem dis⁴ (T. 3/4) – eindeutig ein Dominantseptimenakkord. Ihm wird aber der nicht zu ihm passende g-c-f-Akkord beigemischt, der ein Quartenaakkord ist und als solcher nicht kompatibel zur Dur-Moll-Harmonik. Allerdings ist dieser Klang nicht beliebig gewählt, denn auch er lässt sich – wie der H⁷-Akkord - auf das folgende E7 (T. 5/6, Bassregion) beziehen, z. B. als quasi-phrygische Wendung¹⁵.

Motivische Arbeit:

Hier sieht sich Schönberg ganz in der Tradition der klassischen Musik, vor allem in der Fortführung Beethovenscher und Brahmscher Entwicklungstechnik, in der die Einheit des Expressiven und des Strukturellen durch motivische Metamorphosentechnik gewährleistet ist. Die formale Anlage von op. 19, 6 lässt etwas wie ‚thematischen Dualismus‘, wie ‚Exposition – Durchführung – Reprise‘ durchscheinen. In seinem oben zitierten Vortrag von 1931 beschreibt Schönberg die ‚entwickelnde Variation‘ als das ihm gemäße Verfahren musikalischer Logik. Das lässt sich am vorliegenden Stück gut aufweisen. Nichts wird nur wiederholt. Alles ist in dauernder Veränderung. Phase II weist gegenüber Phase I eine rhythmische Verschiebung der beiden Klänge gegeneinander auf und das Hinzutreten des melodischen Motivs. In Phase III erfolgt eine weitere Verdichtung, die Klänge geraten ins Purzeln. Das ganze ‚Gebäude‘ scheint zusammenzuberechnen. Mühsam muss die Grundkonstellation wieder aufgebaut werden. Auch das kann man in Parallele zu Schumanns „Ich hab im Traum geweinet“ sehen. Der Unterschied ist allerdings auch groß: Bei Schumann ein längeres Ausbreiten der Entwicklung und ein drastischer Ausbruch, bei Schönberg äußerstes Sich-zurück-Nehmen - vgl. die dynamischen Angaben! -, und Trostlosigkeit an der Grenze des Verstummens.

Willi Reich (s.o.) nennt Schönberg mit Recht einen „konservativen Revolutionär“.

¹⁴ Vorbereitet ist diese ‚gestreckte‘ Halbton durch die Verschiebung des Quartenaakkords in Takt 5, wodurch die Spitzentöne der beiden Klänge (a-fis-h und c-g-b) die kleine None h⁴-b⁴ bilden.

¹⁵ Der phrygische fallende Leitton f-e ist ein uraltes Lamentomotiv.

Beatles (Paul McCartney): Yesterday
(17.06.1965)

Yesterday,
all my troubles seemed so far away,
now it looks as though they're here to stay,
oh, I believe in yesterday.
Suddenly,
I'm not half the man I used to be,
there's a shadow hanging over me,
oh, yesterday came suddenly.
Why she had to go I don't know, she wouldn't say,
I said something wrong,
now I long for yesterday.
Yesterday,
love was such an easy game to play,
now I need a place to hide away,
oh, I believe in yesterday.
Why she had to go I don't know, she wouldn't say,
I said something wrong,
now I long for yesterday.
Yesterday,
love was such an easy game to play,
now I need a place to hide away,
oh, I believe in yesterday.
Mm mm mm mm mm mm mm

Das Stück lässt sich gut auf dem Hintergrund von Schumanns „Träumerei“ deuten, obwohl es – außer dem Gedanken der Flucht aus der Realität – nicht direkt etwas damit zu tun hat. Wir haben hier wie dort einen Fixpunkt, den F-Dur-Klang, von dem die Entwicklung ausgeht und zu dem sie immer wieder zurückkehrt. Doch sind bei Yesterday die Grenzen enger gezogen, es finden keine Ausflüge in immer neue harmonische Regionen statt. Und noch ein entscheidender Unterschied besteht: Der Grundklang F ist schwach. Der grundierende Gitarrenklang ist geisterhaft leer (ohne Terz). Die Melodie stolpert am Anfang mit einer Seufzersekunde in ihn hinein. Diese Wendung bleibt isoliert und abgeschnitten vom weiteren Verlauf. Ganz verquer steht dieser 1. Takt innerhalb der 7taktigen Periode. Während die übrigen Takte sich zu Zweitaktgruppen zusammenschließen, wirkt er verloren. Zum eigentlichen Dreh- und Angelpunkt der Melodie wird das a⁴. Die Terz des F-Dur-Klangs ist aber bei ihrem ersten Auftritt schon durch die Harmonik zur Quinte des d-Moll-Dreiklangs umgedeutet. So prallen gleich am Anfang die Sehnsucht nach dem Gestern (F-Dur) und die harte Realität des Heute (d-Moll) aufeinander. Die Seufzerfigur (far away) in T. 5 ist jetzt viel nachdrücklicher inszeniert als am Anfang, so als ob erst hier der Ernst der Lage ins Bewusstsein dringt. Über immer neue Seufzer-Haltpunkte strebt die Melodie zurück zum Sehnsuchtspunkt F-Dur (T. 9). Der wird auch erreicht, aber in einer wenig entschiedenen harmonischen Wendung. Auf die Doppeldominante (G) folgt nicht die zielgerichtete Dominante (C), sondern die Subdominante. Die Offenheit der plagalen Wendung spiegelt sich auch in der Melodie: der Leitton fehlt und der eigentliche Schlussston ist die schwebende Terz a⁴. Im Refrain (Why she had to go) kommt nichts Neues, aber das Ganze hat nun einen nachdrücklichen Charakter. Das a⁴ bekommt ein starkes Gewicht durch den volltaktigen Einsatz und die langen Notenwerte. Statt des skalischen Aufstiegs folgt nun ein Quartsprung. Aber der Protest fällt wieder in sich zusammen und mündet ins schwebende a⁴ als Terz von F-Dur. Spektakulär und einmalig in diesem Stück ist der Durchbruch zum f⁴ (T. 17) über die Dominante C-Dur (now I long for yesterday!!!). Der weiche skalische Rückgang zum Grundton über dem liegenden F-Klang gibt der Erinnerung Raum, führt aber nur wieder in eine weitere Wiederholungsschleife. Für den Schluss bleibt nur die nochmalige Wiederholung der plagalen Schlusswendung, nun träumerisch gesummt.

Hat der Komponist sich das so gedacht?

Fast schon eine Standardfrage von Schülern bei (allzu?) detaillierten Analysen. Die Antwort kann nur sein: Nein! Dann hätte er das Stück so nicht komponieren können. Was in den unübersehbar komplexen Netzen unseres Gehirns zusammenwächst, ist zum geringeren Teil unserer Kontrolle unterworfen. Selbst der Vorgang der Analyse ist komplex und läuft nicht nach klaren schematischen Verfahrensweisen. Auch hier muss man im steten Umgang mit dem Werk auf inspirierende Einfälle warten, wenn die Analyse sich nicht nur auf konventionelle Äußerlichkeiten beschränken soll. Komponieren ist allerdings etwas ganz anderes als analysieren. Das soll natürlich nicht heißen, dass Komponisten nicht auch analytisch verfahren können. Das ist je nach Person und Situation anders. Auch hier führt Schubladendenken nicht an die Wirklichkeit heran. Wie wenig historische Aufarbeitungsversuche über die Musik selbst aussagen, zeigt der folgende Bericht, der nichtsdestotrotz nicht uninteressant ist.

Mark Hertsgaard:

»Yesterday« war der Song, den McCartney bereits im Januar 1964 im Traum gehört hatte, als die Beatles sich im feinen Pariser Hotel George V. aufhielten. Kurz danach spielte er die Melodie George Martin vor und vertraute ihm an, dass er dem Song einen Titel aus einem Wort geben wolle — möglicherweise »Yesterday«, wenn das nicht zu kitschig klänge. Martin fand es nicht kitschig. Auch die anderen Beatles bekamen den Song um diese Zeit zu hören, und McCartney zufolge gefiel er

ihnen. Gleichwohl vergingen achtzehn Monate, ehe »Yesterday« am 14. Juni 1965 aufgenommen wurde. Es ist richtig, dass Paul seine Zeit brauchte, bis er einen passenden Text dazu geschrieben hatte. Sein Arbeitstitel lautete »Scrambled Eggs« (Rührei), der zu seiner ersten Zeile passte: »Scrambled eggs/ I love your legs« (Rührei, ich liebe deine Beine). Doch lässt sich damit allenfalls erklären, warum der Song nicht auf die LP *A Hard Day's Night* kam, die im Frühjahr 1964 aufgenommen wurde; McCartney brauchte mit Sicherheit keine achtzehn Monate, um den Text zu schreiben. Schließlich hätten die Beatles ein Kleinod wie »Yesterday« bitter nötig gehabt, als sie im Herbst 1964 das enttäuschende Album *Beatles For Sale* zusammenstellten. Warum also wurde der Song zurückgehalten? Der, wenn auch mehrdeutigen, Antwort der Hauptbeteiligten am nächsten kam Lewisohn 1987, als McCartney zu ihm sagte, »Yesterday« sei ebenso wie das nachfolgende »Michelle« nie als Single veröffentlicht worden, »weil wir der Meinung waren, das passe nicht zu unserem Image ... Man hätte sie als McCartneySingles erkennen können, und darauf war John vielleicht nicht so scharf«. An anderer Stelle erklärte McCartney: »»Yesterday« ist das vollendetste Stück, das mir je gelungen ist.« Gleichauf mit Lenons »Help!« enthält es den besten Text, den Paul je geschrieben hat — es ist, als sei ihm klargeworden, dass dieser Song zu schön war, um mit irgendwelchen Klischees beladen in die Welt entlassen zu werden. Auch McCartney bezieht sich auf eine unschuldige, glücklichere Vergangenheit, als alle Schwierigkeiten noch in weiter Ferne lagen. Obwohl »Yesterday« nicht wie »Help!« autobiographisch grundiert ist, berührt es doch den Hörer auf ähnliche Weise durch den nüchternen Bericht von einer Liebesgeschichte, die aus irgendeinem Grund nicht funktioniert.

Die Melodie von »Yesterday« ist gut genug, dass man sie a cappella singen und damit verzaubern kann — nach seiner Trennung von den Beatles spielte McCartney den Song bei Konzerten nur auf seiner akustischen Gitarre —, doch verleiht die Einführung des Streichquartetts in der zweiten Strophe dem Lied eine ganz besondere Aura. Das Quartett spielt mit der notwendigen Zurückhaltung; es hebt die natürliche Schönheit des Songs hervor, ohne aufdringlich oder süßlich zu werden. Die Idee zu dem Streichquartett stammte von George Martin, er schrieb auch den größten Teil der Partitur. Das Ergebnis ist, mit einem Wort, eins der stillen Meisterwerke in der populären Musik des 20. Jahrhunderts.

The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1996, S. 150/151

Solche Berichte verführen leicht zu ominösen Inspirationstheorien und zu der Meinung, Kunst sei unerklärbar. Letzteres ist zwar richtig, aber nur die halbe Wahrheit. Etwas, was uns ergreift und überwältigt, verstehen zu wollen, ist doch eine ganz natürliche Verhaltensweise. Das Werk ist eben mehr als das, was der Komponist bewusst in es hineingelegt hat, auch mehr, als man mit Worten erklären kann. Aber sollte man deshalb sich bequem zurücklehnen? Kein Mensch käme auf die absurde Idee, Naturwissenschaften zu verbieten, weil sie ja doch nie restlos die Welt erklären können.

Beatles (Paul McCartney und John Lennon): **Michelle** (03.11.1965)

Michelle ma belle These are words that go together well, my Michelle, Michelle ma belle, Sont les mots qui vont tres bien ensemble tres bien ensemble. I love you, I love you, I love you, That's all I want to say, Until I find a way, I will say the only words I know that you'll understand. Michelle ma belle, Sont les mots qui vont tres bien ensemble tres bien ensemble. I need to, I need to, I need to, I need to make you see, oh what you mean to me, Until I do I'm hoping you will know what I mean. I love you. I want you, I want you, I want you, I think you know by now, I'll get to you somehow, Until I do I'm telling you so you'll understand. Michelle ma belle, Sont les mots qui vont tres bien ensemble tres bien ensemble. I will say the only words I know that you'll understand, my Michelle.	Michelle, meine Schöne. Das sind Worte, die gut zueinander passen, meine Michelle. Michelle, meine Schöne. Das sind Worte, die sehr gut zueinander passen, sehr gut zueinander passen. Ich lieb' dich, ich lieb' dich, ich lieb' dich. Das ist alles, was ich sagen will, bevor ich einen Weg finde. Ich sag' dir nur Worte, von denen ich weiß, dass du sie verstehst. Michelle, meine Schöne. Das sind Worte, die gut zueinander passen, sehr gut zueinander passen. Ich muss ja, ich muss ja, ich muss ja, ich muss dir endlich zeigen, oh was du für mich bist, und bis dahin hoff' ich, du verstehst, was ich meine. Ich lieb' dich. Ich will dich, ich will dich, ich will dich. Ich glaub', du weißt es jetzt. Ich erreich' dich irgendwie, doch bis dahin sag' ich Worte dir, die du verstehst. Michelle, meine Schöne.. Das sind Worte, die gut zueinander passen, sehr gut zueinander passen. Ich sag' dir nur Worte, von denen ich weiß, dass du sie verstehst. meine Michelle.
--	--

Mark Hertsgard:

Lennon und McCartney unterschieden sich in ihrem Temperament und ihren musikalischen Instinkten so sehr, dass sie mehr als nur das Beste aus dem anderen herausholen konnten. Doch während McCartney ein Singvogel mit einer überschäumenden Gabe für Melodien, für einen Rhythmus zum Mittrommeln und für aufheiternde Gefühle war, erwies sich Lennon als Dichter, der eine verquere, absurde Einstellung zum Leben hatte, dessen Songs häufig seltsame Rhythmen brauchten und mit ein oder zwei Akkorden auskamen. Wo McCartney dazu neigte, über andere Menschen zu schreiben, beschäftigte sich Lennon mit sich selber. Und wenn McCartney für den Großteil der populären Erfolge der Beatles verantwortlich ist — Songs wie »Yesterday«, »Michelle« und »Yellow Submarine« —, kamen von Lennon eher die Manifeste wie »All You Need Is Love«, »Revolution« und »Nowhere Man«.

Auf sich allein gestellt, hätten sie diese jeweiligen Vorlieben allzu ungehindert ausleben können ... Im Verbund der Beatles jedoch wurden Paul und John in ihren individuellen Neigungen bestärkt, ohne dass sie ihnen ganz und gar nachgeben konnten. Die Dynamik hat Pete Shotton, einer der wenigen Freunde, die gelegentlich dabei sein durften, wenn die Beatles an ihren Songs arbeiteten, auf eine schöne Formel gebracht: »Pauls Gegenwart verhinderte, dass John sich zu sehr in Unverständlichkeit und Maßlosigkeit verlor, während Johns Einfluss verhinderte, dass die seichten und sentimentalen Aspekte in Pauls Kompositionen zu sehr überhandnahmen.« ...

Die Zusammenarbeit neutralisierte nicht nur ihre jeweiligen Schwächen, die Verschmelzung von Johns und Pauls gegensätzlichem Stil hatte auch zur Folge, dass sich die emotionale und musikalische Bandbreite, in der sich die Beatles ausdrückten, erheblich erweitern ließ. Besonders auffällig war das bei den Songs, die Lennon und McCartney zusammen schrieben. In seinem Gespräch mit dem Playboy hat Lennon am Beispiel von »Michelle« einmal beschrieben, wie dieser Prozess vonstatten ging. ...

Lennon erinnert sich an die Szene: »Er und ich waren irgendwo, und er kam herein und summt die ersten paar Takte mit dem Text ... und dann sagt er: »Wie komm ich da weiter?«< John hatte sich eine Bluesplatte angehört, und indem er eine Zeile von ihr umformulierte, kam er auf: »I love, I love you, I love you.« »Mein Beitrag zu Pauls Songs bestand immer darin, dass ich ihnen einen Blues-Touch verpasste. Sonst ist »Michelle« ja eine simple Ballade, nicht? Paul sorgte für Leichtigkeit und Optimismus, während mir nach Traurigkeit, den Dissonanzen, den Blues-Noten war.«

The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1996, S. 129-131

„Michelle“ hat mit „Yesterday“ inhaltlich und stilistisch vieles gemeinsam: Liebeslied, akustische Gitarre, filigranes Arrangement, Reminiszenzen an ‚klassische‘ Musik, Background-Streicher bzw. Background-Chor, balladenhafter Songstil, originelle Form ...

„Michelle“ reflektiert – wahrscheinlich unbewusst – ein altes Musiziermodell, das auch in anderen Stücken der vorliegenden Unterrichtreihe auftaucht, z. B. in Chopins Nocturne, Wagners Senta-Ballade und Weills „Seeräuberjenny“: den Lamentobass (in chromatischer und diatonischer Form) bzw. die phrygische Kadenz (Urform: f-Es-Des-C). Beide Elemente findet man besonders verdichtet in dem Chor „Weinen Klagen, Sorgen Zagen“ aus Bachs Kantate 12¹⁶, einer Chaconne über den chromatischen Lamento-Bass:

¹⁶ Ausführliche Analyse der Kantate 12 in: Hubert Wißkirchen: Wort-Ton-Analyse, Kassel 2002

<p>Beatles: A Day in the Life (1967) "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"</p> <p>I read the news today oh boy About a lucky man who made the grade And though the news was rather sad Well I just had to laugh I saw the photograph.</p> <p>He blew his mind out in a car He didn't notice that the lights had changed A crowd of people stood and stared They'd seen his face before Nobody was really sure If he was from the House of Lords.</p> <p>I saw a film today oh boy The English Army had just won the war A crowd of people turned away But I just had to look Having read the book. I'd love to turn you on.</p> <p>Woke up, fell out of bed, Dragged a comb across my head Found my way downstairs and drank a cup, And looking up I noticed I was late. Found my coat and grabbed my hat Made the bus in seconds flat Found my way upstairs and had a smoke, Somebody spoke and I went into a dream ...</p> <p>I read the news today oh boy Four thousand holes in Blackburn, Lancashire And though the holes were rather small They had to count them all Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall. I'd love to turn you on.</p>	<p>Ein Tag im Leben</p> <p>Ich lese heute in der Zeitung, Junge, von einem Glückspilz, der es weit gebracht hat. Obwohl die Nachricht ziemlich traurig war, musste ich lachen als ich die Photographie (im Pass) sah.</p> <p>Er hauchte sein Leben in einem Auto aus. Er merkte nicht, dass die Ampel (auf Rot) gewechselt hatte. Eine Menge Leute stand da und starrte auf ihn. Sie kannten sein Gesicht, doch niemand war ganz sicher, ob er nicht vom Oberhaus war.</p> <p>Ich sah heut einen Film, Junge. Die englische Armee hatte gerade den Krieg gewonnen. Eine Menge Leute kehrte sich ab, aber ich musste es sehen. Ich hatte das Buch gelesen. Ich würde dich gerne 'anmachen'..</p> <p>Ich wachte auf, fiel aus dem Bett, fuhr mit dem Kamm durch mein Haar, fand den Weg runter, trank einen Schluck, sah zur Uhr und merkte, es wurde Zeit. Ich nahm meinen Mantel, griff zum Hut, war in wenigen Sekunden beim Bus, fand den Weg hinauf und rauchte eins. Jemand sprach, und ich fiel in einen Traum.</p> <p>Ich lese heute in der Zeitung, Junge, viertausend Löcher gibt's in Blackburn, Lancashire. Obwohl die Löcher ziemlich klein sind, mussten sie sie alle zählen. Nun wissen sie, wie viele Löcher man braucht, um die Albert Hall zu füllen. Ich würde dich gerne 'anmachen'..</p>
--	--

Beatles: A Day in the Life (1967)

→ Wir analysieren den Text des Songs:

- In welcher Realität lebt das lyrische Ich? Welche Realitätsebenen lassen sich unterscheiden?
- Welche Probleme hat das lyrische Ich mit seiner Umgebung? Wie versucht es, diese Probleme zu bewältigen? Wir beziehen uns auch auf die unten folgenden Texte und Informationen.
- Wie ist der Text des Songs aufgebaut?

Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves:

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

In: Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves: Rock-Lexikon, Reinbek 1973, S. 314f.

Reinhard Flender/Hermann Rauhe:

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

Rockmusik und Drogen bildeten eine Symbiose, die im Zentrum der Hippiebewegung stand und bald die politischen Aktivitäten ersetzte. (S. 113)...

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

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

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

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

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

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

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

In: Reinhard Flender/Hermann Rauhe: Popmusik, Darmstadt 1989

<http://www.youtube.com/watch?v=AiFYOn1AFMs>

(Bildebene äußerlich illustrierend zusammengeschustert)

Schlagworte der Hippiebewegung:

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

Wir analysieren die Musik:

- Mit welchen Mitteln werden die verschiedenen Realitätsebenen dargestellt (Melodik, Harmonik/Satztechnik, Aufnahmetechnik)?
- Wie werden die ‚Fluchtversuche‘ musikalisch gestaltet? Wir skizzieren diese Stellen grafisch.
- Wie wird zwischen den kontrastierenden Teilen vermittelt? (Ein bloßes Nebeneinanderstellen heterogener Teile ergibt ja keine Form!) Wir markieren in dem Wort-Text die Stellen, in denen sich ‚Flucht‘-Vokabeln ankündigen.
- Wir reflektieren die verschiedenen Arten des Singens.
- Was bedeutet der auffallende, im Nichts verklingende Schluss?
(Ein Vorbild gibt es in Pendereckis „Threnos“ (1966), einem Klagelied auf die Opfer von Hiroshima, das mit einem ebenso endlos verklingenden Klang, allerdings keinem Akkord, sondern einem Geräuschcluster endet - bzw. nicht endet -. Ob die Beatles das Stück gekannt haben, ist fraglich.)

Lösungsvorschlag 1 (Höranalyse)

Realität - **Traumwelt**
(von Medien vermittelt) (Drogen)

A1 I read the news today oh boy
About a lucky man who made the grade
And though the news was rather sad
Well I just had to laugh
I saw the photograph.

A2 He blew his mind out in a car
He didn't notice that the lights had changed
A crowd of people stood and stared
They'd seen his face before
Nobody was really sure
If he was from the House of Lords.

A3 I saw a film today oh boy
The English Army had just won the war
A crowd of people turned away
But I just had to look
Having read the book.
I'd love to turn you on.

B1 **instrumental**

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

D **"dream"**

A4 I read the news today oh boy
Four thousand holes in Blackburn, Lancashire
And though the holes were rather small
They had to count them all
Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall.
I'd love to turn you on.

B2 **instrumental**

Lösungsvorschlag 2 (Höranalyse)

Beatles: A Day in the Life (1967)

TRAUM

REALITÄT

A1 I read the news today oh boy
 About a lucky man who made the grade
 And though the news was rather sad
 Well I just had to laugh
 I saw the photograph.

Stereo-Kanal-Trennung
 Singstimme: syllabisch
 phlegmatisch, indifferent
 monotoner Achtelbeat
 Bass: off beat

A2 He blew his mind out in a car
 He didn't notice that the lights had changed
 A crowd of people stood and stared
 They'd seen his face before
 Nobody was really sure
 If he was from the House of Lords.

"Triller"

hoch

A3 I saw a film today oh boy
 The English Army had just won the war
 A crowd of people turned away
 But I just had to look
 Having read the book.
 I'd love to turn you on.

Kanalmischung

harter Schnitt

B1 "Triller"
 Geräusche
 Aufhebung der "Zeit"
 (des Takts, des beat)
 Aufhebung des "Raums"
 (der distinkten Tonhöhen u.d. Harmonien)
 Aufhebung der Konturen

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

Kanaltrennung / Wecker / Hecheln / Klavierbeat

"gesprochen"
 knappe Melodik

D Ah-Vokalise ||: ♩ · ♪ ♩ || Hall - verschwimmend, schwebend
 markige Blechbläser, Machtphantasien (?)

A4 I read the news today oh boy
 Four thousand holes in Blackburn, Lancashire
 And though the holes were rather small
 They had to count them all
 Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall.
 I'd love to turn you on.

B2 "Triller"
 Geräusche
 E-Dur
 fade out (1/2 Minute)

Beatles: A Day in the Life (1967)

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

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



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



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



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



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



Georg Geppert:

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

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

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

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

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

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

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

Peter Schuster:

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

Four Ever. Die Geschichte der Beatles, Stuttgart 1991, S. 48

Mark Hertsgaard:

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

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

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

Den Arbeitsbändern von »A Day In The Life« zufolge sind die ersten Worte, die man hört, als Take eins beginnt, die von John, der murmelt: »Sugar plum fairy, sugar plum fairy« (Zuckerpflaumenfee). Das sollte statt des regulären Einsatzes gelten, den Lennon einfach nicht zustande brachte, ... »Sugar plum fairy« hieß im damaligen Slang die Person, die einem Aufputzmittel besorgte... Der Wecker, der die Überleitung zu McCartneys Songteil ankündigt, war laut George Martin eigentlich als Witz gedacht: »Wir haben ihn drin gelassen, weil wir ihn nicht mehr vom Band kriegten.« Es handelt sich dabei um einen wahrlich erhabenen Glücksfall; eine bessere Einleitung zu Pauls »Woke up, fell out of bed«-Text ist gar nicht vorstellbar. Lennon war der philosophischere der beiden, während McCartney mehr Verständnis für den Alltag des Durchschnittsbürgers zeigte - denken wir nur an »Lady Madonna« oder

»Paperback Writer«. Hier liefert seine Perspektive die bodenständige Basis für Lennons kosmische Reverien. McCartneys Jedermann scheint alles außer den eigenen kleinen Sorgen kaltzulassen - seine Tasse Tee, die schnelle Zigarette auf dem Weg zur Arbeit -, ohne dass er einem deshalb unsympathisch würde. Er hat einfach schon genug Mühe damit, sein eigenes Leben unter Kontrolle zu behalten, und muss sich nicht auch noch mit den moralischen Problemen auseinandersetzen, die in Lennons Songteil angesprochen werden. Er steht für jeden von uns, der vor einem richtigen Engagement im Leben zurückschreit; wie wir gehört er in »I'd love to turn you on« zu den »you«.

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

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

Wer immer der Kindsvater ist, dieser Stich ins Kühne katapultiert »A Day In The Life« über das Niveau einer hervorragenden Leistung hinaus und macht es zum bleibenden Meisterwerk. Weil Lennon und McCartney musikalische Analphabeten waren - keiner von ihnen lernte je Noten zu lesen oder selber zu schreiben -, musste Martin den vierzig Gastmusikern, die am Abend des 10. Februar 1967 in die Abbey Road Studios bestellt waren, erst einmal erklären, was die Beatles im Sinn hatten. Martin, der seine Ausbildung auf der Guildhall School of Music erhalten hatte, schrieb die Partitur für buchstäblich jeden Beatles-Song, in dem klassische Instrumente eingesetzt wurden. In seiner Autobiographie erläutert er, wie er bei »A Day In The Life« seine Aufgabe meisterte: »Am Anfang der vierundzwanzig Takte schrieb ich die tiefstmögliche Note für jedes Instrument im Orchester. Am Ende der vierundzwanzig Takte schrieb ich die höchste Note, die jedes Instrument in der Nähe eines E-Dur-Akkords erreichen konnte. Anschließend zog ich eine Wellenlinie durch die vierundzwanzig Takte und deutete an, welche Tonhöhe sie innerhalb des jeweiligen Taktes erreicht haben sollten.« Lewisohn erzählte Martin, dass er im Studio ein paar weitere Anweisungen ausgab, die den Musikern als glatter Wahnsinn vorkommen mussten: »>Und egal, was Sie spielen, hören Sie auf keinen Fall auf das, was Ihr Nachbar spielt, denn ich will nicht, dass Sie das gleiche spielen.« Natürlich startete sie mich an, als sei ich verrückt geworden.« McCartney, der mithilfe, das Orchester zu dirigieren, erinnert sich: »Es war schon interessant, weil ich die einzelnen Charaktere im Orchester erkennen konnte. Die Streicher waren wie Schafe - sie sahen sich alle gegenseitig an: >Spielst du höher? Ich mach's!< Und dann spielten sie alle höher, die erste Geige zog sie alle mit. Das Blech war viel wilder. Den Jazz-Typen machte der Job Spaß... Es wurde ein gewaltiger Krach, und genau das wollten wir haben.« ...

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

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

»A Day In The Life« ist keineswegs so grob gestrickt, dass es zu einer direkten Verdammung des Militarismus oder des atomaren Wettrüstens aufforderte, obwohl seine Feinfühligkeit natürlich auch die Warnung vor derlei Torheiten mit einschließt. Ein besonderer poetischer Reiz dieses Songs steckt eher in der indirekten Form, mit der das Credo der amerikanischen Transzendentalisten formuliert wird: »Alles hängt mit allem zusammen.« Die Verherrlichung des Reichtums, die Identifizierung mit der Hierarchie, die Fixierung auf illusionäre Banalitäten des Lebens - diese Werte lassen sich nicht von einem sozialen System trennen, das einen Nuklearkrieg und andere Formen organisierter Gewalt erst möglich macht. Doch bei aller Warnung bietet der Song auch eine Rettung. Die Verzweigung, die in »A Day In The Life« steckt, ist, worauf der Kritiker Tim Riley hingewiesen hat, »letztlich auch voller Hoffnung. >I'd love to turn you on« ist ein aufklärerisches Motto, Ausdruck von Lennons Sehnsucht, die Welt wachzurütteln und ihr bewusstzumachen, dass sie es nicht nur in der Hand hat, sich selber auszulöschen, sondern sich auch zu erneuern.« »A Day In The Life« erfüllt damit auch den Auftrag, den große Kunst immer hat, nämlich beim Publikum nicht bloß das Staunen vor dem Wunder zu wecken, sondern auch einen erfrischten Enthusiasmus, mit dem man hinausgehen und das Wunder selber leben kann... The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1995, S. 12 - 22

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

sp
ord. → s.f.

tutti archi

fff pppp

24 Vn 1-24 1, 2... 24

10 VI 1-10 1, 2... 10

10 Vc 1-10 1, 2... 10

8 Cb 1-8 1, 2... 8

30''

<http://www.youtube.com/watch?v=FfBVYhyXU8o>

Die Parallele zum Schluss von „A Day in the Life“ ist verblüffend: eine quasi ins Unendliche verlängerte Nachwirkung einer Katastrophe.

Beatles: Revolution (1968)

1. You say you want a revolution
Well, you know
we all want to change the world.
You tell me that it's evolution,
Well, you know
we all want to change the world.
But when you talk about destruction,
Don't you know that you can count me out.
Don't you know it's going to be alright, alright, alright.

2. You say you got a real solution
Well, you know
we'd all love to see the plan.
You ask me for a contribution,
Well, you know
we're doing what we can.
But if you want money for people with minds that hate,
All I can tell you is brother you have to wait.
Don't you know it's going to be alright, alright, alright.

3. You say you'll change the constitution
well, you know
we all want to change your head.
You tell me it's the institution,
well, you know
you better free your mind instead.
But if you go carrying pictures of Chairman Mao,
You ain't going to make it with anyone anyhow.
Don't you know it's going to be alright, alright, alright.

1. Du sagst, du willst 'ne Revolution.
Gut du weißt,
wir alle wollen die Welt verändern.
Du sagst mir, das ist Evolution.
Gut du weißt,
wir alle wollen die Welt verändern.
Doch wenn du von Zerstörung redest,
dann, weißt du, brauchst du auf mich nicht zu zählen.
Weißt du, es wird schon alles gut.

2. Du sagst, du hast eine wirkliche Lösung.
Gut, du weißt,
wir alle würden gern den Plan sehen.
Du bittest mich um einen Beitrag.
Du weißt,
wir tun, was wir können.
Doch wenn du Geld haben willst für Leute, die hassen,
kann ich dir nur sagen: Bruder, du musst warten.
Weiß du, es wird schon alles gut.

3. Du sagst, du willst die Verfassung ändern.
Gut du weißt,
wir alle wollen deinen Kopf ändern.
Du sagst mir, es gehe um die Institution.
Gut, du weißt,
befrei doch lieber mal dein eigenes Hirn.
Und wenn du Bilder schleppest vom Steuermann Mao,
dann schaffst du's wohl mit keinem irgendwie.
Weißt du, es wird schon alles gut.

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line with lyrics, a guitar line with chords, and a bass line. The lyrics are in German. Chord symbols (A, D, E, G, Fis, h) are placed above the notes. Measure numbers 5, 9, 12, 16, 20, and 24 are indicated at the start of their respective lines.

Video
<http://www.youtube.com/watch?v=e1vrPd1cEU>

Volker Rebell:¹⁷

Das Jahr '68 ist alles andere als friedlich, ist im Gegenteil gewalttätig. Es soll das grausamste Jahr der Sixties werden: Am 16. März verüben US-GIs ein Massaker im vietnamesischen Dorf My Lai und töten über 500 Dorfbewohner. (Zu diesem Zeitpunkt sind die Beatles, außer Ringo, noch im indischen Rishikesh, um im Ashram des Gurus Maharishi Mahesh Yogi an einem Meditationskurs teilzunehmen. Ringo Starr kehrt bereits am 1. März nach England zurück). Am 4. April wird der schwarze Bürgerrechtler Martin Luther King in Memphis ermordet. (Die Beatles-Single „Lady Madonna“ erreicht am 4. April Goldstatus. John Lennon und George Harrison weilen noch in Rishikesh. Paul McCartney ist bereits am 26. März nach London zurückgefliegen). Am 11. April wird Rudi Dutschke in Berlin niedergeschossen. (John Lennon und George Harrison, enttäuscht vom Maharishi, verlassen überstürzt Rishikesh am 12. April). Am 3. Juni wird Andy Warhol in seiner Factory angeschossen. (Die Beatles sind im Studio mit der Aufnahme des Lennon-Songs „Revolution 1“ beschäftigt). Am 5. Juni fällt Robert Kennedy in Los Angeles einem Attentat zum Opfer. (Ringo Starr und Paul McCartney beginnen mit den Studioaufnahmen zu Ringos Song „Don't Pass Me By“, die am 6. Juni fortgesetzt werden. John Lennon arbeitet im Nachbarstudio an seiner Klangcollage „Revolution 9“).

Seit Anfang 1968 regt sich in vielen Ländern Widerstand. Überall gehen Studenten und Oppositionelle auf die Straße. Im März: Anti-Vietnamkriegs-Proteste in London und Berlin, antikommunistische Ausschreitungen in Warschau und Prag. Im April: Straßenschlachten in Frankfurt und Berlin nach dem Dutschke-Attentat. Im Mai: Studentenproteste, Barrikadenkämpfe und Streiks in Frankreich. Im Juni: Chaos und Zerrissenheit in der US-amerikanischen Gesellschaft nach der Ermordung von Robert Kennedy. Die Spannung, die entsteht aus der tiefer werdenden Kluft zwischen der Gegenkultur mit ihrer Aufbruchstimmung und der sich dagegen stemmenden Wucht eines reaktionären Konservatismus, nimmt bedrohliche Züge an. ... Im August geht es weiter: Krawalle in Los Angeles, die Niederschlagung des Prager Frühlings durch russische Panzer und Anti-Vietnamkriegs-Proteste in Chicago mit Hunderten von Verletzten. Im Oktober: „Attacke auf Tokio“ – radikale japanische Studenten besetzen das Parlament, Polizeistationen und die US-Botschaft, was zu drei Tagen Chaos in Tokio führt. Und: ein Massaker an Demonstranten in Mexiko am 2. Oktober, 10 Tage vor Beginn der olympischen Sommerspiele in Mexiko City. Die Armee erstickt die Proteste im Keim, 337 Menschen sterben. Im Zeitraum dieser umwälzenden Ereignisse, genau vom 30. Mai bis zum 16. Oktober, arbeiten die Beatles an den Songs ihres Doppelalbums „The Beatles“, das als das Weiße Album in die Annalen der Popgeschichte eingehen soll. Bekommen die Fab Four in ihrer schallisolierten Studiowelt überhaupt mit, was draußen passiert? Genau an dem Tag, als die Sowjet-Panzer über das historische Pflaster von Prag rollen und den Prager Frühling brutal beenden, nehmen die Beatles im Abbey Road Studio 2 ihren witzig gemeinten Rocker „Back In The USSR“ auf. Und just an diesem Tag klingt die Refrainzeile „Ihr wisst gar nicht, wie gut ihr's habt in der UdSSR“ eher makaber als lustig. Als textlich direkte Reflexionen der politisch umstürzlerischen und gesellschaftskritischen Entwicklungen in der Welt des Jahres '68 drängen sich nur John Lennons „Revolution“ (in den drei verschiedenen Fassungen) und George Harrisons „Piggies“ auf.

Dörte Hartwich-Wiechell:¹⁸

Das Stück ist mindestens achtkanalig aufgenommen. Im Refrain singt eine Fülle von Stimmen (vermutlich Multiplayback) ein textlich fast unverständliches Durcheinander, so dass das Verfolgen des wichtigsten und gedruckt wiedergegebenen Textes große Mühe macht. ... Dieser Musik, von der eine genaue Transkription ohne das indes nicht zu leistende Wieder-Auftrennen der Spuren nicht möglich ist, will MARCUS¹⁹ also die non-verbale Handlungsanweisung entnommen haben, deren Tenor den Textanweisungen zuwiderläuft. Man mag mir Spitzfindigkeit vorwerfen, aber ich habe wegen der behaupteten Widersprüchlichkeit das Stück wohl mindestens zehnmals in zwei getrennten und dann jeweils technisch verdoppelten Stereo-Spuren über Kopfhörer abgehört und den vernommenen Text — unbeeinflusst vom Schriftbild — niedergeschrieben. Zur völligen Verblüffung ergaben sich eine Reihe von unscheinbar klingenden, aber inhaltlich derart gravierenden Unterschieden, dass sie den Sinn des Textes aus seiner eindeutigen Absage an die Revolution lösen bzw. ins Gegenteil verkehren. Sie seien kurz dargestellt: So ist z.B. in Takt 23, der ja auch in formal auffälliger Weise als halber 4/4-Takt angehängt ist, im Anschluss an die vorhererklungene Zeile: „But when you talk about destruction, don't you know that you can count me out?“ ein klar zu verstehendes „in“ zu vernehmen, das der gedruckte Notentext nicht wiedergibt und das die ganze Aussage umdreht. Ferner wird in der zweiten Strophe nicht — wie zu lesen — „You say you got a real solution, well, you know we'd all love to see the plan“, sondern „we don't love to see the plan“, und in der dritten Strophe heißt es statt „We all want to change your head“ — „we don't love ...“ Diese drei Änderungen machen in ihrem Kontext die Absage an die „Revolution“ zumindest fragwürdig, wo sie sie nicht gar aufheben. Am Schluss ist dann noch eine Sequenz zu vernehmen, die diese Beobachtung stützt: Der gedruckte Notentext, der den Eindruck erweckt, als wäre das ständig wiederholte „Allright“ eine Fortsetzung des vorhergehenden „Don't you know it's gonna be ...“, verschweigt, dass diese beiden Bruchstücke verschiedenen Spuren anvertraut sind. Bei genauem Hinhören bemerkt man, dass sie syntaktisch nicht aufeinander bezogen sind, sondern dass das „Allright“, aufnahmetechnisch angehoben, ständig wiederholt den musikalischen „Deckmantel“ für „What shall we do?“, „Ah! Ah! Ah!“, d.h. jammernde langgezogene Schreie und ein allgemeines musikalisch angedeutetes Chaos bildet. Alle diese Beobachtungen zusammenfassend kann man eigentlich nur zu der Konsequenz kommen: Greil MARCUS hat ganz richtig gehört, als er sagte, die Musik ziele in die Richtung, die der Text verbietet. Er hat sich nur, getreu seiner Devise, dass die Worte beim Hören von Rock-Musik nicht genau verfolgt würden, vom gedruckt herausgegebenen Text hinterher oder vorher beim Lesen beeinflussen lassen und wagte dann nicht mehr, bzw. war nicht mehr in der Lage, seinen Ohren zu vertrauen, die ihm ohne weiteres bestätigt hätten, dass er der Musik die „richtige“ Information entnommen hatte, ehe ihn die „Textkenntnis“ enttäuschte.

¹⁷ Auszug aus: "DIE BEATLES 1968 - DAS WEISSE ALBUM" 2/2010
http://www.heupferd-musik.de/die_beatles_1968_leseprobe.html

¹⁸ Pop-Musik, Köln 1974, S.239 f.

¹⁹ G. Marcus: Rock And Roll Will Stand, Boston 1669

Wie sehr diese Botschaft des Songs provozierte, zeigte sich an den vielen damals erhobenen Vorwürfen aus dem linken Spektrum. John Lennons Text unterscheidet sich eklatant vom mainstream seiner Generation. Er argumentiert nicht ideologisch. Er verurteilt blinden Hass, der die bestehenden Strukturen bis hin zur Verfassung radikal zerstören will, ebenso wie den gleichmacherischen Herdentrieb, der alle mit der Mao-Bibel unterwegs sein lässt. Dabei findet auch er sich nicht mit den gegebenen Verhältnissen ab. Auch er will die Welt verändern, aber nicht mit Gewalt, sondern mit Vertrauen auf das Gute und mit moralischer Überzeugung. Nicht die Institutionen gilt es in erster Linie zu ändern, sondern die Hirne.

Das galt als ein unakzeptabel abgewogener bürgerlicher Standpunkt. Und da nicht sein konnte, was nicht sein durfte, hat man zumindest für die Musik einen radikal-revolutionären Gestus reklamiert. Ganz überzeugend scheint das aber auch nicht.

John Lennons Song ist im Kern eine Blues-Nummer. Das sieht vor man an den ternären Shuffle-Rhythmen und der Bluesharmonik: Die 'normale' 12taktige Bluesformel lautet in A-Dur:

A A A A / D D A A / E E A A

daraus macht Lennon im 1. Teil der Strophe (T. 5-18) eine zweiteilige Form:

A A A D D A A / A A A D D E E

Nicht nur die Akkordfolge wird abgewandelt, sondern auch die Taktordnung wird gestört.

Im 2. Teil der Strophe tritt gelegentlich an die Stelle der Subdominante D die Subdominantparallele h, und es kommt in T 22/23 zu einem harmonischen Ausbruch aus den engen Grenzen der Bluesformel. Ist das eine witzige Anspielung auf das "count me out"?

Lennon geht also sehr kreativ und originell mit den benutzten Modellen um.

Aber rebellisch ist das nicht.

Die melodische Kontur ist eher leicht und schwebend, vor allem wegen der vielen pentatonischen (spannungslosen) Passagen (T. 5-8, 12-15, 19-20, 24-30).

Immer wieder hat man versucht, auch den Text zu 'retten'. Ein besonders bezeichnendes Beispiel dafür ist der oben abgedruckte Text von Dörte Hartwich-Wiechell.

John Lennon sah in seiner Musik nicht eine agitatorische Waffe für einen ideologischen Feldzug, sondern ein Ferment, dass die Herzen und Hirne der Menschen öffnen und so zu Veränderungen führen könne. Deshalb hat er in "Revolution 9" noch einmal auf spektakuläre Weise - ästhetisch revolutionär - auf die von Rebell (s. o.) beschriebenen schlimmen Verhältnisse reagiert. Wie schon in "A Day in the Life" (1967) - aber noch viel intensiver - orientiert er sich hier an der musikalischen Avantgarde, indem er eine Klangcollage schreibt. Vorbilder waren:

- die musique concrète eines Pierre Schäffer, der seit den 1940er Jahren die neuen technischen Möglichkeiten des Tonbandes nutzte, um völlig neuartige Klangexperimente mit Natur- und Alltagsgeräuschen, aber auch mit Musikausschnitten zu machen, die ästhetisch vergleichbar sind mit der Collagentechnik der Malerei,
- die elektronischen Kompositionen Karlheinz Stockhausens, der 1966-67 seine "Hymnen" schrieb, in denen er Verfahren der musique concrète und der elektronischen Musik vereinigte.

In "Revolution 9" versucht Lennon (zusammen mit seiner Freundin Yoko Ono) wie Stockhausen in seinen Hymnen eine disparate Pluralität zur Einheit zu binden und eine nonverbale Botschaft für ein neues multipolares Welt-Bewusstsein zu formulieren. Allein schon die Ausmaße des Werks - mit 8'22 Minuten ist das längste Stück der Beatles - verdeutlichen den Anspruch.

Das Stück beginnt mit zwei männlichen Sprech-Stimmen. Darauf (T. 2-19) hört man John Lennon am Klavier. Er spielt einen langsamen, zart- elegischen Walzer. Dazu repetiert eine männliche Stimme "Number 9" (T. 2-11). Dieses kurze Sample ist um eine Achtel kürzer als die 3/4-Takt-Muster des Klaviers, verschiebt sich also metrisch dauernd gegenüber dem Klavier. Nach dem relativ konventionellen Klavierwalzer treten (T. 12 ff.) andere (synthetische) Instrumente mit unkonventionelleren Motiven auf: zunächst die Klarinetten, dann Streicher. Neben der chromatischen Aufwärtsleiter /T. 14/15 gibt es auch Glissandi und verschiedene andere Effekte. Alle genannten Motive treten im Laufe des Stückes in veränderten Konstellationen immer wieder auf und garantieren damit einen strukturellen Zusammenhang. Auch kleine, zunächst nebensächlich erscheinende Figuren wie die von T. 16 erhalten dabei eine 'thematische' Funktion.

Die Fülle der verwendeten Materialien ist schier endlos: Ausschnitte aus Musikstücken unterschiedlichster Art (z. B. Chorklänge aus klassischer Kirchenmusik, ein jüdisches Lied, Zitate aus eigenen Songs, z. B. aus "Revolution" und "While My Guitar Gently Weeps"), Umweltgeräusche (z. B. Maschinen, Schlachtenlärm aus einem Kriegsfilm, Flughafendurchsage, Gekicher, Applaus, gesprochene Worte usw.).

Um eine Vorstellung von den damaligen technischen Grundlagen der Erstellung solcher Klanglandschaften zu bekommen, lohnt sich die Lektüre des Wikipedia-Artikels über das Mellotron.²⁰

Die banale Frage "Was hat John Lennon sich dabei gedacht" und "Welche konkrete politische Botschaft enthält das Stück" geht von der falschen Voraussetzung aus, dass die Musik die Eins-zu-eins-Übersetzung einer politischen Argumentation ist. So unterkomplex ist der Schaffensprozess eines Künstlers nicht. Die Botschaft besteht nicht in mit Worten formulierbaren konkreten Statements, sondern in einer vielschichtigen, vor allem nonverbaler Bedeutungsgenerierung, in der es in erster Linie um ästhetische Imagination geht, die allerdings beim Hörer Reaktionen auslöst, die auch zur Modifikation und Erweiterung politischer Vorstellungen führen können. John Lennons 'Spielereien' mit den neuen technischen Möglichkeiten und avantgardistischen musikalischen Ideen hängt natürlich auch zusammen mit einer neuen Sicht auf den Menschen und die Gesellschaft.

Robert Schumann (1839, in einem Brief an Heinrich Dorn):²¹

"Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es -: die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung."

²⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/Mellotron>

²¹ Zit. nach Rudolf Steglich: Robert Schumanns Kinderszenen, Kassel 1949, S. 5

Beatles: Revolution 9 (1968)
Nachtrag zum Text von Hartwich-Wiechell:**Mark Hertsgaard:²²**

In den ersten Zeilen machte ihm die Vorstellung seines namenlosen Gegenübers keine Angst, die Revolution sei die eine Möglichkeit, alle Krankheiten der Gesellschaft zu heilen; nein, John war gern bereit, sich das anzuhören. Schließlich wollte er, wie er in seiner Antwort zweimal sang, wie so viele andere auch die Welt verändern.

Und wenn das nur mit Gewalt möglich wäre? Die Frage, ob der Zweck die Mittel heilige, gehört im Bereich der politischen Moral zu der ältesten, und begrifflicherweise war sich Lennon nicht sicher, wie sie beantwortet werden sollte. Im Mai hatte er auf seinem Demo-Band gesungen: »you can count me out« (du kannst mich vergessen) bei jeder Revolution, die nur mit Zerstörung möglich sei. Bald jedoch änderte er seine Meinung, und das nicht nur einmal. Als er am 4. Juni seine Stimme bei der langsamen Version von »Revolution« zuspitzte, sang er, »you can count me out (and) in« (du kannst mich vergessen/auf mich zählen). Als er am 10. Juli die schnellere Version von »Revolution« aufnahm, die dann als Single herauskam, kehrte er zum »out« zurück. Doch als die Beatles im September mit der schnellen Version im Fernsehen auftraten, besann er sich auf das Doppel von »out« und »in«. Vielleicht war gerade das die bestmögliche Antwort, war damit doch sowohl angesprochen, dass Gewaltlosigkeit die bessere Lösung wäre, als auch die Realität zum Ausdruck gebracht, dass es während der meisten Revolutionen zu gewalttätigen Handlungen kommt.

²² The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1995, S. 277 f.