



Hochschule
für Musik und Theater
Hannover

ifmpf
institut für
musikpädagogische forschung

Birgit Bluhm / Andreas Waczkat (Hrsg.)

Liebe – Macht – Musik

Methodische Überlegungen zur Interpretation von
Musik und musikalischer Bedeutung aus einem
kulturwissenschaftlichen Blickwinkel



Institut für musikpädagogische Forschung
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Birgit Bluhm & Andreas Waczkat (Hrsg.)

Liebe – Macht – Musik
Methodische Überlegungen zur Interpretation
von Musik und musikalischer Bedeutung aus
einem kulturwissenschaftlichen Blickwinkel

Forschungsbericht Nr. 22
Hannover 2008

Veröffentlichungen des Instituts für musikpädagogische Forschung
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Forschungsbericht
Band 22

herausgegeben von Franz Riemer

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Institut für musikpädagogische Forschung, Hannover 2008

<http://www.ifmpf.hmt-hannover.de>

ifmpf@hmt-hannover.de

Nachdruck nur mit Genehmigung der Autoren

Redaktion: Markus Büring, Charlotte Oertelt, Luisa Rodehorst-Oehus

Layout: Markus Büring

ISSN 1617-6847

ISBN 3-931 852-44-3

Vorwort des Herausgebers

Das methodische Verfahren, sich einem Gegenstand aus unterschiedlichen Richtungen und Blickwinkeln zu nähern, gehört zu den Horizont erweiternden Möglichkeiten des wissenschaftlichen Diskurses. Diesem Diskurs stellen sich die Autoren des vorliegenden Bandes in zweifacher Hinsicht: zum einen didaktisch durch die Auswahl unterschiedlicher Perspektiven auf die Musikkultur des Renaissancefestes, zum anderen methodisch durch den interdisziplinären Anspruch der Autoren. Die Bezugnahme von Musikwissenschaftlern auf Musikpädagogen und umgekehrt wird durch „Epiphrasen“ – hier in kurzen Stellungnahmen zu den eigentlichen Beiträgen – realisiert, die für den Leser in ihrer ergänzenden Funktion befruchtend und erhellend werden können.

Die fachwissenschaftliche Vorbereitung des Projekts sowie dessen fachdidaktische Realisierung an Schulen der Region Hannovers könnte und sollte Modellcharakter haben für zukünftige Vermittlungsinitiativen.

Das Institut für musikpädagogische Forschung möchte den durch das Herausgeberteam angeregten interdisziplinären Diskurs unterstützen und hat sich in seiner Forschungsreihe gerne der vorliegenden Veröffentlichung angenommen.

Franz Riemer

Inhalt

Einleitung	7
------------------	---

Anne Jostkleigrew

Liebe – Macht – Musik. Methodische Überlegungen zur Interpretation von Musik und musikalischer Bedeutung aus einem kulturwissenschaftlichen Blickwinkel	9
---	---

Vera Funk

Liebe–Macht–Musik aus musikpädagogischer Sicht.....	21
---	----

Sabine Meine

Cosimos Hochzeit. Liebe Macht Musik im Florenz der Medici 1539 – Bericht über ein musikdidaktisches Projekt zur Renaissancemusikkultur	25
---	----

Birgit Bluhm

»Mozart aus heiterem Himmel«	41
------------------------------------	----

Melanie Unseld

Epiphrase zu »Mozart aus heiterem Himmel«	47
---	----

Vera Funk

Mit Verdis La Traviata im Klassenchor zu Macht und Liebe: Anknüpfungsmöglichkeiten mit Filmen und Opernszenen.....	51
--	----

Andreas Waczkat

Epiphrase zu »Mit Verdis La Traviata im Klassenchor zu Macht und Liebe«.....	63
--	----

Claudia Breitfeld

»Liebe, Macht, Musik« – Möglichkeiten des interdisziplinären Unterrichtens am Beispiel eines Schulkonzertes	65
---	----

Anne Jostkleigrew

Epiphrase zu »Möglichkeiten des interdisziplinären Unterrichtens«	75
---	----

Andreas Waczkat

»...and heal his wounded soul« – Die Heilung durch die Macht der Musik in Händels Saul und ihr Kontext	77
--	----

<i>Ute Jung-Kaiser</i>	
Epiphrase zu »...and heal his wounded soul«	82
 <i>Rebekka Sandmeier</i>	
Liebe–Macht–Musik. Die Macht des Todes und die Ohnmacht der Komponisten.....	87
 <i>Sabine Meine</i>	
Epiphrase zu »Die Macht des Todes und die Ohnmacht des Komponisten«....	94
 <i>Martin Hoffmann</i>	
»Wie im Film« - Filmästhetische Kategorien in Puccinis Tosca.....	97
 <i>Rebekka Sandmeier</i>	
Epiphrase zu »Wie im Film«	105
 <i>Ute Jung-Kaiser</i>	
Macht und Ohnmacht der Musik, der Liebe und des Todes.....	107
 <i>Birgit Bluhm</i>	
Epiphrase zu »Macht und Ohnmacht der Musik, der Liebe und des Todes« ...	124

Einleitung

Ein Buchtitel wie der vorliegende könnte irritieren, mindestens verwundern, und bedarf daher der Erklärung. »Liebe – Macht – Musik« war das leitende Motto für ein Projekt für Schulen der Region Hannover, das im Frühjahr 2006 mit dem Ziel stattfand, SchülerInnen für die Musikkultur des Renaissancefestes zu öffnen, eine Kultur, die über den Schulunterricht oder über geläufige Konzertprogramme kaum zugänglich und daher trotz ihrer hohen historischen Relevanz heute nahezu unbekannt ist. Im Zentrum der Arbeit stand das Musikbühnenstück »Cosimos Hochzeit. Liebe Macht Musik im Florenz der Medici 1539«, für das Intermedien der Hochzeit von Herzog Cosimo I. de' Medici mit Eleonora da Toledo durch Studierende und Ehemalige der Hochschule für Musik und Theater Hannover (HMTH) zur Aufführung vor ca. dreihundert SchülerInnen kamen, die diese im Unterricht zuvor kennen gelernt hatten. »Liebe – Macht – Musik« bezog sich sowohl auf den historischen Anlass einer Hochzeit, deren Musik von kulturpolitischer Bedeutung war, als auch auf die humanistischen Implikationen des Mottos, die Liebe und Musik über den antiken Harmoniebegriff als mächtiges Paar verbinden. Die musikwissenschaftliche und -didaktische Planung und Durchführung sowie die Kooperation mit diversen Institutionen war eine gemeinschaftliche Arbeit zwischen Studierenden, AbsolventInnen und Lehrenden der Studiengänge Schulmusik, Musikerziehung und Musiktheaterregie in einem Zeitraum von fast drei Jahren, der vielfältige Lernerfahrungen bot.

Dieses Schulprojekt verbindet in seinem Kern also Fragestellungen und Forschungsansätze aus den Disziplinen Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Seine öffentliche Vorstellung des Projekts im Deutschen Historischen Institut in Rom konnte daher einen denkbar geeigneten Anlass herstellen, eine Arbeitstagung der Fachgruppe »Musikwissenschaft und Musikpädagogik« in der Gesellschaft für Musikforschung anzuschließen, deren Beiträge hier dem ausführlichen Bericht des Projekts nachfolgend veröffentlicht werden.

Die Texte werden vom gemeinsamen Anknüpfen an das Motto zusammen gehalten, von dessen Offenheit die – augenfällig heterogenen – Gegenstände der Beschäftigung inspiriert sind. Entsprechend dem Anliegen der Fachgruppe, die Forschungsperspektiven von Musikwissenschaft und Musikpädagogik auf verbindende Fragestellungen der beiden Disziplinen zu fokussieren, ergeben sich aus dem Verfahren neue Perspektiven für beide Disziplinen. Diese Perspektiven darzustellen, dienen auch den Referatstexten nachgestellte Epiphrasen, die aus Sicht der jeweils anderen Disziplin Anregungen aufnehmen, Gedanken weiterführen oder auch kontrapunktieren. Mit »Epiphase« wird eine Stilfigur bezeichnet, die das Prinzip benennt, zu einem beendeten Satz in nachträglicher Anknüpfung ein oder mehrere ergänzende Glieder folgen lässt, sei es zur Abrundung oder Richtigstellung des Gedankens, sei es zur Betonung oder Steigerung.¹ Diese Stilfigur – hier freilich nicht auf Sätze, sondern ganze Texte bezogen –

¹ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 6. verb. und erw. Aufl., Stuttgart 1979 (= Kröners Taschenausgabe; 231), S. 226.

dient als Methode: sowohl, um die verschiedenen Blickwinkel darzustellen, als auch, um die Vielgestaltigkeit der Gegenstände und Fragestellungen zu modellieren. Um dem grundsätzlichen Anspruch dieser Arbeitsweise gerecht zu werden, stehen den gesammelten Texten zwei thematisch divergente Einleitungen voran.

Die Möglichkeit dieser Publikation ist vielen Personen und vielen glücklichen Umständen zu verdanken: zunächst den Autorinnen und Autoren, die ihre Texte bereitgestellt haben. Das Deutsche Historische Institut Rom mit seinem Direktor Prof. Dr. Michael Matheus und Dr. Markus Engelhardt, dem Leiter der musikgeschichtlichen Abteilung, hat für die Arbeitstagung der Fachgruppe äußerst großzügige Arbeitsbedingungen hergestellt. Die Stiftung Kulturregion Hannover (Stiftung der Sparkasse und der Region) mit ihrer Geschäftsführerin Anja Römisch legte die finanzielle Basis für das gesamte Projekt, das zudem durch Förderkreise der Fachhochschule Hannover, der Ricarda-Huch-Schule und der HMTH unterstützt und von zahlreichen engagierten KollegInnen aus Hochschulen und Schulen und dem freiberuflichen Musikleben begleitet wurde, die hier nicht einzeln genannt werden können. Die HMTH selbst stellte den tragenden institutionellen Rahmen für das Projekt; Prof. Dr. Franz Riemer hat diesen letztlich vollständig darauf rekurrierenden Band dankenswerterweise in die Publikationsreihe des Instituts für Musikpädagogische Forschung der HMTH aufgenommen. Allen UnterstützerInnen und TrägerInnen sei hiermit sehr herzlich gedankt.

Birgit Bluhm, Sabine Meine, Andreas Waczkat

Anne Jostkleigrewe

Liebe – Macht – Musik. Methodische Überlegungen zur Interpretation von Musik und musikalischer Bedeutung aus einem kulturwissenschaftlichen Blickwinkel

Der in diesem Symposiumsband bearbeitete Themenbereich »Liebe – Macht – Musik« führt unter anderem zur Interpretation von Musik und musikalischer Bedeutung. Der Rekurs auf abstrakte Begriffe wie Liebe und Macht eröffnet ein Spektrum an Interpretationsansätzen, in denen sich die Hoffnung spiegelt, sie würden zu im Kunstwerk verborgenen Erkenntnissen führen. Ein vertieftes Verständnis von Musik soll so vermittelt werden. Dieses Verständnis beruht nicht zuletzt auf der Annahme, Bedeutung und Wahrheit eines Kunstwerkes, hier speziell der Musik, könnten näher bestimmt und vermittelt werden. Gerade Musik als nicht-repräsentative und nicht-sprachliche Kunst scheint eine Aura des Mysteriösen zu umgeben, die durch eine hermeneutische Interpretation zu entschlüsseln versucht wird. So werden Zugänge zur Musik gesucht, die in ihr selbst, ihrem Komponisten, seiner Zeit oder aber Themen, Gattungen und Kompositionstechniken zu liegen scheinen.

Die Suche nach dem Sinn des Kunstwerkes, die oftmals in der einheitsstiftenden Figur des Künstlers ihren Ursprung nimmt, in dessen Sein die Bedeutung des Werkes zu liegen scheint, begründet hermeneutische Interpretationen. In diesen Interpretationsansätzen wird der gegenwärtige Standort gegenüber dem Überlieferten in einem Prozess der Filterung reflektiert², so dass diese Wahrheit eines Kunstwerks nicht als abgeschlossene Größe verstanden wird. Die Möglichkeit einer sich über die Zeit verändernden Annäherung wird dennoch eingeschlossen. Da historische Begebenheiten, Zeitströmungen, Ein- und Rückflüsse sowie Moden zumeist bei der Betrachtung von Werken, Werkgattungen, Kompositionstechniken und Sujets sowie dem Œuvre eines Komponisten berücksichtigt werden, erscheint die Annahme eines in sich ruhenden Werkes in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zunächst als überholt. Dennoch leitet diese Annahme – ein Werk oder einen Komponisten in Annäherung und Abgrenzung aber trotzdem aus sich selbst heraus verstehen zu können – zumindest unterschwellig manche Interpretationen.

Der vorliegende Text möchte diese Überlegungen zum Ausgang nehmen und sich methodisch der Frage der Interpretation und ihrer Möglichkeit widmen, musikalische Bedeutung zu erschließen. Eine Reflexion des methodischen Hintergrunds eröffnet die Chance, den eigenen Standpunkt zu überprüfen und ihn bewusst in die wissenschaftliche Betrachtung oder die pädagogische Vermittlung zu integrieren.

² Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 6. Aufl., Frankfurt (Main) 1990, Bd. 1, S. 303.

Im Folgenden soll Michel Foucaults Diskursanalyse für die Interpretation von Musik und musikalischer Bedeutung nutzbar gemacht werden. Dies geschieht vor dem Hintergrund von Friedrich Nietzsches „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, da diese Ästhetik eine Negativfolie für Foucaults Theorie bildet und zugleich die Besonderheiten der Musik ins Zentrum rückt. Während Nietzsches (noch zu diskutierende) Grundannahme in fast jeder hermeneutischen Interpretation mitschwingt, ermöglicht Foucault einen methodischen Perspektivwechsel, der die Leistung der Interpretation aufwertet und ein weites Feld an Erkenntnismöglichkeiten bereithält. Beide Theorien erlauben es, eine Reflexion des methodischen Umgangs mit Musik anzustoßen und in Abgrenzung zueinander zu verdeutlichen.

1. Suche nach Sinn, Bedeutung und Wahrheit eines (Musik-) Werkes

Bedingt durch ihr spezifisches Material sowie durch ihre eigene, nicht-sprachliche Logik wird Musik in der Ästhetik Nietzsches eine tiefere, ursprünglichere Erfahrungsebene zugesprochen, deren Dasein als metaphysischer Grund vorausgesetzt wird. Diese ontologisch ursprünglichere Ebene ist vor der Subjektwerdung situiert und entspricht einer direkten und unvermittelten Wahrheit der Welt. Weder der metaphysische Urgrund noch die Musik in Analogie zu diesem können vom Menschen sprachlich rational verstanden werden, da Nietzsche dem Urgrund wie auch der Musik einen ursprünglichen rational nicht zu verstehenden Bedeutungsgehalt zuweist. Eine Bedeutung, durch die Musik dieses Wesen der Welt symbolisch zum Ausdruck bringt und die »den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht.«³ Ohne auf Repräsentation im Sinne einer Wiederholung zurückzugreifen, kann Musik daher an diese ursprüngliche, tiefere Erlebnisebene zurückführen. Hierdurch erklärt sich die enge Verbindung zwischen metaphysischem Urgrund und Musik.

In Nietzsches Ästhetik wird schon bei einer ersten Betrachtung eine Zweiteilung der Welt deutlich: Sie entfaltet sich in eine urgründige Bedeutung und Wahrheit, die am Ursprung des Seins liegt und in eine durch das Individuum gedeutete Welt, die jedoch versucht, möglichst nah an den Ursprung zurückzuführen. Die Zweiteilung unterfüttert Nietzsche mit zwei Kunstprinzipien, dem Dionysischen und dem Apollinischen, die den griechischen Gottheiten nachgebildet sind. Das Dionysische symbolisiert, wie angedeutet, urgründiges Wesen und Wahrheit der Welt, das als das ewig Leidende im gewaltigen und gewalttätigen Rausch als Ganzheit zu verstehen ist. Es handelt sich um eine in ihrer Macht und Kraft rational unergründbare Erfahrungsebene, die am Ursprung allen Seins liegt und an der das Individuum zerbricht. Eine Annäherung ist daher einzig durch die Musik möglich, da sie als nicht-repräsentatives, nicht-sprachliches Medium der gewaltigen Rauschhaftigkeit des Dionysischen im Melos Ausdruck verleiht. Hier verdeutlicht sich die Schwierigkeit, das Musikalische in Worte gleichsam zu übersetzen: Dem dionysischen Künstler allein kann es gelingen,

³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872, S. 29.

die urgründige Bedeutung der Musik und damit auch das Ur-Eine zu erfahren⁴. Aufgrund der »Sprachlosigkeit« der Musik kann sie nur »gleichnisartig« Vorstellungen suggerieren, über die ein Sprechen erst in einem zweiten Schritt möglich wird. Aber diese Vorstellungen können »über den dionysischen Inhalt der Musik uns nach keiner Seite hin belehren«⁵.

Dem Apollinischen kommt im Verhältnis zum destruktiv Dionysischen eine gestaltende Rolle zu. Als Deutung durch den Schein, kann der Mensch sich das Ur-Eine erschließen, ohne jemals zum Urgrund vorzudringen. In der Repräsentation dieses Urgrundes erlöst sich das Individuum vom grauenhaften Rauschen des Wesens der Welt und bringt in der Repräsentation verschiedene Weltdeutungen hervor. Durch die Vermittlung des apollinischen Scheins als Gegenprinzip des Dionysischen findet Nietzsche einen Ausweg, ein Sprechen über Musik zu ermöglichen:

»Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht.«⁶

Das Apollinische suggeriert im »Traum als der Schein des Scheines«⁷ ein Abbild des Ur-Einen, so dass das Dionysische nur durch die Vermittlung des Apollinischen wie durch einen Schleier geblickt werden kann. Die Verflechtungen des Apollinischen mit dem Dionysischen sind dementsprechend untrenn- und unlösbar.

Für die besondere Fragestellung dieser Einleitung wird an diesen verkürzten Beobachtungen Verschiedenes deutlich: Nietzsche formuliert, dass die im Dionysischen liegende Bedeutungsebene oder tiefgründige Wahrheit ein prädiskursives Erklärungsprinzip bereithält, mit dem die Welt entschlüsselt werden könnte. Diese Wahrheit ist aber nicht kognitiv zu erfassen. Sie ist Einheit, während in der vom Menschen gedeuteten Welt des apollinischen Scheins alles dem *principio individuationis* entsprechend zerstückelt ist. Angesichts dieser zerstörerischen Macht bleibt jede Repräsentation sinnlos. Erkenntnis kann daher nicht möglich sein, denn Nietzsche definiert sie als repräsentativ und rational. Das führt zur paradoxen Situation, dass das Individuum ständig dem Begehren nach dem Erkennen des Ur-Einen folgt, das letztlich keine Erfüllung findet. Dennoch: Musikalische Bedeutung scheint aufgrund der Unübertragbarkeit ins Rationale und trotzdem sie auf ein prädiskursives Erklärungsmuster verweist, als genuin musikalisch.

Aufschlussreich erscheint, dass Musik hierbei eine wenngleich auch unzureichende Mittlerfunktion zwischen dem Wesen der Welt und der durch das Prinzip der Individuation gedeuteten Welt einnimmt. In Analogie zum Wesen der Welt kleidet sich auch das Wesen der Musik in der sprachlichen Vermittlung mehr oder weniger in die apollinischen Gewänder des Scheins. Als solches kann Musik viel-

⁴ Ebd., S. 39f.

⁵ Ebd., S. 46.

⁶ Ebd., S. 34.

⁷ Ebd., S. 35.

fache sprachliche Blüten hervorbringen. Je enger Musik dabei an eine bestimmte sprachliche Ausprägung geknüpft ist – beispielsweise als Programmmusik – desto eindeutiger ist sprachlicher Ausdruck und sprachliche Bedeutung in ihr präsent. Auch wenn ein gewisses Moment von Willkür im Sprechen über Musik in der Philosophie Nietzsches angelegt ist, so eröffnet Nietzsche über die Vermittlung des apollinischen Scheins die Möglichkeit individueller Deutungen von Musik, die jedoch letztlich nicht die urgründige Bedeutung zu erschließen vermögen. Nietzsche legt damit den Grundstein zu zweierlei: Er ermöglicht einen interpretativen Zugang zur Musik und forciert gleichermaßen ihr Mysterium, da die Bedeutung der Musik ihr selbst inhärent ist. Nur der apollinische Schein, der als Akt einer Übertragung zwischen dem in der Musik liegenden Wesen der Welt und dem Versuch liegt, ein Erkenntnisinteresse über Musik zu befriedigen, bildet die Brücke zwischen dem vorsubjektiven Status der Repräsentationslosigkeit und der individuellen Deutung. Diese Offenheit lässt vielfältige Interpretationsmodi zu, die fast immer in Abhängigkeit zu dem interpretierenden Subjekt stehen. Eine Verständigung über Musik bleibt jedoch – folgt man dieser Theorie – arbiträr. Indirekt aber spricht Nietzsche Musik die Funktion zu, Wahrheit zu suchen und in gewisser Weise auch Wahrheit produzieren zu können, deren rationales Verständnis jedoch an der Übertragung durch den Schein unzureichend wirkt. Und tatsächlich verbirgt sich diese Suche bei Nietzsche in der Enttäuschung des apollinischen Scheins durch eine möglichst dionysische Musik.

Für die musikalische Interpretation hält Nietzsches Philosophie einen wesentlichen Ausgangspunkt bereit, der Grundvoraussetzung für die hermeneutische Interpretation ist: In jedem Werk liegt eine urgründige, prädiskursive Wahrheit, die es durch eine Interpretation in Annäherung zu entdecken gilt und jedes Schaffen und jede Auslegung wird von dem unbeirrbaren Wunsch getrieben, diese Wahrheit zu ergründen. Unterschwellig liegt dieser Ansatz vielen Interpretationen zugrunde – auch der Frage nach dem Verhältnis von Liebe, Macht und Musik.

Bedenkenswert bleibt die Annahme einer sprachlich grundsätzlich nicht zu erfassenden, genuin musikalischen Wahrheit und die Beobachtung vielfältiger und partiell auch divergierender Interpretationsansätze eines Musikstücks, denen ein Moment von Willkür anzuhaften scheint. Musikalische Bedeutung und musikalische Wahrheit sind durch die Interpretation dann nämlich individuell konstruiert und gehen auf die Eindrücke und den Erkenntnishorizont des Einzelnen zurück, wie Nietzsche indirekt andeutet.

Dennoch wohnt dem Individuum, das sich an die Ausdeutung macht, offenbar als begründendem Subjekt des Scheins eine Verantwortung bei. Dies lässt sich unter anderem am Thema der vorliegenden Publikation zeigen. Liebe, Macht und Musik im wechselseitigen Verhältnis in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken, verdeutlicht die Macht des Individuums, das selbstständig bestimmte Aspekte eines Werkes herausstreicht und sie interpretiert, andere jedoch unberücksichtigt lässt. Die Bedeutung der Musik durch eine Interpretation zu erschließen, bleibt in der Theorie Nietzsches trotzdem eine Illusion, die aufgrund

der zwanghaften Suche nach der Wahrheit stetig fortgeschrieben werden muss. Letztlich liegt in diesem Begehren sehr viel Potential, denn hier entfaltet sich die Vielfalt menschlicher Schaffenskraft und Kreativität.

2. Konstruierte Wahrheit und das Werden von Bedeutung durch die Interpretation

Michel Foucault knüpft an diesen Bereich menschlicher Kunsttätigkeit an und führt ihn ausgehend von Nietzsche zu einem methodischen Perspektivwechsel. Foucault lässt seine philosophischen Betrachtungen im Diskurs gründen und damit in der sprachlichen Auslegung und Deutung von Dingen, Werken, Texten und Ereignissen. Zunächst scheinen Foucault und Nietzsche in ihren Überlegungen grundsätzlich ähnlich, denn Foucault beschreibt eine Beobachtung, die zu einer vermeintlichen Grundvoraussetzung des Diskurses und des damit einhergehenden Erkenntnisinteresses zu führen scheint:

»... eine ideale Wahrheit als Gesetz der Diskurse [wird angenommen] und [...] eine Ethik der Erkenntnis [begründet], welche die Wahrheit nur dem Begehren nach der Wahrheit selbst und allein der Fähigkeit, sie zu denken, verspricht.«⁸

Damit scheint auch Foucault das Begehren nach der Wahrheit an den Grund seiner Überlegungen zu legen. Der sprachliche Vermittlungsakt, der bei Nietzsche implizit mitgedacht wird, lädt den Diskurs als wichtiges Element in den Erkenntnisprozess ein. Musik könnte so als Auslöser eines Diskurses verstanden werden, indem das Sprechen über Musik zum Versuch wird, die Wahrheit in einem weiteren diskursiven Schritt aufzuspüren und in eine rationale Abfolge zu fügen. Ein diskursives Sprechen über Musik wäre so untrennbar mit ihr verbunden, um genau die Suche nach der Wahrheit in einen erkenntnisleitenden Prozess zu führen.

Foucault schreibt jedoch dem Subjekt, das in den Diskurs tritt, eine besondere Rolle zu. Das Subjekt, dem Streben nach Wahrheit folgend, belebe »die leeren Formen der Sprache mit seinen Absichten unmittelbar« und »ergreif[e] [...] in der Anschauung den Sinn, der darin verwahrt ist; es begründe auch über die Zeit hinweg Bedeutungshorizonte, welche die Geschichte dann nur mehr entfalten muss«⁹. Hier deutet sich an, dass der Einfluss des begründenden Subjektes für die Generierung von Bedeutung höher einzuschätzen ist als das Ding bzw. Ereignis an sich.

Während eine Nähe zwischen Nietzsche und Foucault zunächst nicht zu leugnen ist, scheint hier der signifikanteste Unterschied beider philosophischer Konstrukte auf. Denn Foucault nutzt die aktive und gestaltende Rolle des Subjektes in diesem Prozess, um den Gedanken der »universellen Vermittlung«¹⁰ zu konterkarieren, der Nietzsches Theorie trägt. Dieser Gedanke wird als »Gedanke der ursprünglichen Erfahrung [definiert]. [...] Er setzt voraus, dass in der rohen

⁸ Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, 9. Auflage, Frankfurt (Main) 2003, S. 30f.

⁹ Ebd., S. 31.

¹⁰ Ebd., S. 32.

Erfahrung, noch vor ihrer Fassung in einem cogito, vorgängige, gewissermaßen schon gesagte Bedeutungen die Welt durchdrungen haben, sie um uns herum angeordnet und von vornherein einem ursprünglichen Wiedererkennen geöffnet haben. [...] Die Dinge murmeln bereits einen Sinn, den unsere Sprache nur noch zu heben braucht«¹¹. Foucault enttarnt damit Nietzsches ontologischen Urgrund als einen schon gehaltenen Diskurs und deutet damit zweierlei an: Die Idee einer unterschwelligen Wahrheit, die die Welt schon geordnet und mit Bedeutung versehen hat, entlässt einerseits aus einer Verantwortung für den Diskurs und für das Ding an sich. Andererseits führt die Annahme einer Wahrheit den Diskurs immer wieder auf diese ursprünglichere Ebene zurück und erkennt damit die Leistung des begründenden Subjekts ebenso wenig an, wie die Möglichkeit einer Bedeutungsänderung durch die Zeit. Wenn alles einen Beginn hat und grundsätzlich an diesen zurückzuführen ist, lässt sich der Diskurs letztlich beseitigen. Damit findet sich in dieser »universellen Vermittlung« eine Methode der Diskursbeseitigung.

Im Gegensatz dazu erkennt Foucault jedes Schreiben, allgemein jedes Schaffen zumindest als Anstoß zum Eintritt in den Diskurs, der somit die Dinge oder Ereignisse gefangen hält.¹² Die »Arbeit« des begründenden Subjektes wird daher getragen von den Dingen selbst, die als Ereignis das in ihnen verborgene Geheimnis offenbaren. Dieses verborgene Geheimnis definiert Foucault jedoch gerade nicht als prädiskursive, unterschwellige Bedeutung. Es ist vielmehr der Zwang zum Diskurs, der in den Dingen bzw. Ereignissen liegt:

»Alles kann schließlich die Form des Diskurses annehmen, es lässt sich alles sagen und der Diskurs lässt sich zu allem sagen, weil alle Dinge ihren Sinn manifestiert und ausgetauscht haben«¹³.

Foucault gelangt zu der Beobachtung, dass der Diskurs immer auf einen Ursprung zurückgeführt werden soll und dieser als Wahrheit des Dings bzw. Ereignisses grundsätzlich im Akt der »universellen Vermittlung« offen zu legen sei. Dadurch zeigt sich einmal mehr, dass die »universelle Vermittlung« die diskursive Realität zu eliminieren trachtet, denn das Begehren nach der Aufdeckung einer Wahrheit gründet nach Foucaults Vorstellung nicht in der Existenz einer Wahrheit. Anders formuliert: Die zwangvolle Lust zum Diskurs stellt den Willen zur Wahrheit zurück¹⁴.

Auf Musik lässt sich Foucaults Theorie in zweierlei Hinsicht anwenden: In dem Versuch, durch Interpretationen die Bedeutung von Musik über ein Sprechen zu offenbaren, wird der Diskurs gleichsam sekundär eingeführt. Musik rekurriert nicht zwingend auf Sprache, sondern auf Noten, Klänge, Geräusche. Tritt man aber mit Sprache in einen Diskurs über Musik, nimmt das begründende Subjekt eine zentrale Stellung in diesem Vermittlungsprozess ein. So formuliert läge zwischen Musik und sprachlicher Auslegung eine Distanz, die durch die sprachliche

¹¹ Ebd., S. 31f.

¹² Ebd., S. 32.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

Vermittlung bis zu einem gewissen Grad der Willkür überlassen würde. Insofern trägt eine Komposition immer schon die zwangvolle Lust zum Diskurs in sich, denn schließlich zieht fast jede erklingende Komposition eine Reaktion von Seiten der Rezipienten, Wissenschaftler oder Komponisten nach sich. Andererseits kann aber auch jeder Kompositionsakt, sei er notiert oder oral überliefert, als Diskurs definiert werden, denn fast jede Komposition lässt sich in gewisser Weise als Reaktion auf ein schon bestehendes Werk verstehen. Tonsprache (Kompositionstechnik, Rhythmik, Metrum, Instrumentation, Stil usw.) als auch verarbeitete Sujets können in einen existierenden Diskurs eintreten, ihn bewusst auslassen oder einen alten aufnehmen. Jede Komposition mag daher als Antwort, Reaktion, Gegenteil, Fortspinnung eines anderen Musikstücks verstanden werden, ohne dass eine teleologische Entwicklung vorausgesetzt würde. Damit wäre jede Komposition ebenso wie jede Äußerung zur Komposition ein mehr oder weniger bewusster Eintritt in den Diskurs.

Weiterhin legt Foucault das Eigenleben des Diskurses offen, das durch Ordnungs- und Kontrollmechanismen von Diskursgesellschaften »kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert«¹⁵ werden soll. Dadurch solle »das große Wuchern des Diskurses zumindest teilweise [...] [ge]bändig[t], seinen Reichtum seiner größten Gefahren [...] entkleid[et] und seine Unordnung so [...] organisier[t]«¹⁶ werden. Nach Foucault drückt sich in diesen Mechanismen die »stumme Angst vor jenen Ereignissen, vor jener Masse von gesagten Dingen, vor dem Auftauchen all jener Aussagen, vor allem, was es da Gewalttätiges, Plötzliches, Kämpferisches, Ordnungsloses und Gefährliches gibt, vor jenem großen unaufhörlichen und ordnungslosen Rauschen des Diskurses«¹⁷ aus. Ohne an dieser Stelle die einzelnen Kontrollmechanismen diskutieren zu wollen, die Foucault in seiner Schrift „Die Ordnung des Diskurses“ darlegt, spiegeln sich in diesen Mechanismen nicht nur die Regeln des Diskurses. Wenn »an der Wurzel dessen, was wir erkennen und was wir sind, nicht die Wahrheit liegt und auch nicht das Sein«¹⁸, so scheint das Geheimnis nicht darin zu liegen, dass das Wesen dem Ding oder Ereignis immanent ist, sondern dass es von denjenigen konstruiert wurde, die in den Diskurs getreten sind, dem Ding bzw. Ereignis eigentlich aber fremd waren¹⁹. Damit wendet sich Foucault gegen die Vorstellung, die Welt sei grundsätzlich lesbar und könne durch eine prädiskursive Bedeutung entschlüsselt werden. Diese Absage an die Wahrheit der Dinge ist radikal und endgültig; sie leitet den Perspektivwechsel ein. So wird die Ordnung des Diskurses zu einem Spiegel von Machtverhältnissen, Strukturen und Weltdeutungen, die in ihm eingelagert wurden.

Was wurde gesagt, wer spricht, wer hat die Macht, in einen bestimmten Diskurs zu treten, und welchen Regeln folgt dieser Diskurs? Diese Fragen stehen

¹⁵ Ebd., S. 11.

¹⁶ Ebd., S. 33.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Michel Foucault, *Dits et Ecrits. 1970–1975*, in: *Schriften in vier Bänden*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt (Main) 2001–2005, Bd. 2 (2002), S. 172.

¹⁹ Ebd., S. 168f.

ebenso wie die Frage nach der Veränderung eines Diskurses über die Zeit im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses. Vordringlich sucht die Diskursanalyse daher nach einem Regelwerk, nach der Ordnung der Diskurse, die Antworten zu diesen Fragen bereithalten. Wahrheit ist nun nicht mehr prädiskursiv existent, sondern wird diskursiv gestaltet. Sie wird in jeder Aussage, jedem Schaffen, jedem Werk, Text, Ding oder Ereignis konstruiert, so dass sich in der Ordnung des Diskurses die Konstruktion und Struktur der Welt zeigt, die in den Dingen bzw. Ereignissen »archiviert« ist. Für die Interpretation von Kunstwerken bedeutet dies auch, die Werke nicht gleich verstehen zu wollen, sondern zunächst ihre Materialität zu betrachten. Denn nach Foucault finden sich in der Materialität Antworten zu den oben gestellten Fragen. Sinn und Bedeutung liegen daher nicht ontologisch einem Ding oder Ereignis verschüttet zugrunde, Foucault definiert sie als Effekt von materiellen und diskursiven Strukturen²⁰.

Was oben mit »Zwang des Diskurses« bezeichnet wurde, zeigt sich hier vielmehr als eine Praxis der Subjekte, in der sie sich – geleitet von den Regeln und Beschränkungen des Diskurses – die Welt gestalten²¹. Das Subjekt als begründendes Wesen erfährt in der Diskurstheorie über die Aufwertung des Wissens auch eine Aufwertung seiner Denkleistung: Hier, so konstatiert Foucault im Anschluss an Ernst Cassirer, liege eine untrennbare Einheit zwischen Denken und Diskurs vor, die keineswegs nur ein Ausdruck des Wissens sei, vielmehr kommt in dieser Einheit Erkenntnis überhaupt nur zustande²².

Die Interpretation erhält in diesem Zusammenhang eine ambivalente Bedeutung:

»Wenn aber Interpretieren heißt, sich mit Gewalt und List eines Regelsystems zu bemächtigen, das in sich keine Wesensbedeutung trägt, und es in den Dienst eines neuen Willens zu stellen, [...] und es anderen Regeln zu unterwerfen, dann ist das Werden der Menschheit eine Abfolge von Interpretationen.«²³

Interpretation wird somit zum genuinen Ort der Erkenntnis. Gleichzeitig trägt das zu interpretierende Ding bzw. Ereignis durch seine Rolle im Diskurs in sich das Wissen und die Erkenntnis des Diskurses²⁴.

Zu Beginn sollte daher als Ausgangspunkt der Diskursanalyse eine exakte Beschreibung des Diskurses stehen, von der aus sich Annahmen und Analysen zu Regeln und Ordnung treffen lassen. Nicht mehr das Ursprüngliche eines Dings bzw. Ereignisses steht im Vordergrund des Erkenntnisinteresses, vielmehr wird der Diskurs selbst als genuiner Produzent von Erkenntnis über den Verlauf der Zeit verstanden. Und über diese Erkenntnis lässt sich die Konstruktion der Welt nachvollziehen, die wiederum zu weiteren Interpretationen und damit Konstruktionen führen mag und in denen sich ein endloser Kreislauf zeigt. Die exakte Beschreibung ermöglicht es, diesen Kreislauf zu durchbrechen und aus dem Diskurs heraus zu treten. Die Diskursanalyse nimmt eine andere Sichtweise ein

²⁰ Vgl. ebenda, S. 107.

²¹ Ebd., S. 105.

²² Foucault, *Ordnung des Diskurses*, S. 31.

²³ Foucault, *Dits et Ecrits*, S. 178.

²⁴ Philipp Sarasin, *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005, S. 107.

und stellt »eine völlig andere Frage: wie kommt es, dass eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle?«²⁵

Sich die Diskursanalyse als Analysemethode für musikwissenschaftliche Fragestellungen nutzbar zu machen, bedeutet daher zunächst, mit einer Beschreibung der zu untersuchenden Komposition bzw. des Gegenstandes zu beginnen. Kompositionen können vor diesem Hintergrund als »dokumentarische Materialität«²⁶ verstanden werden, in denen nicht nur Wissen spezifisch gespeichert wird, sondern Wissen auch in der je eigenen Logik und Spezifik verstanden werden muss. Die eigene Logik und Spezifik des Wissens verbirgt sich hier nicht im Diskursiven der Sprache, sondern in den (nicht zwingend) niedergeschriebenen Noten, Rhythmik, Metrum und Takt, kurz der Tonsprache. Von daher steht auch die Überlegung, dass Musik aufgrund ihrer nicht-repräsentativen Logik und Sprache von den anderen Kunstformen unterschieden ist, diskursanalytischen Überlegungen nicht entgegen. Musik kann so als ein genuiner Wissensspeicher definiert werden; ihr liegt eine Konstruktion und konstruierte Deutung von Welt zugrunde, die in ihr und durch sie diskursiv entwickelt wurde.

Damit ist der methodische Perspektivwechsel vollzogen: die Bedeutung der Welt wird vom Subjekt und den machtbefindlichen Ordnungen des Diskurses gestaltet und gesteuert.

Geprägt durch Diskontinuität erhält jede Komposition so einen Ereignischarakter, dem ebenso wie einem Dokument oder einem Text ein Zwang zum Diskurs innewohnt. Deutlich wird dies beispielsweise, wenn eine Komposition einen Stoff aufnimmt, der nicht nur in vorherigen Kompositionen behandelt, sondern auch in der Literatur oder Poetik verarbeitet wurde wie beispielsweise der Orpheus-Stoff. Die Strategie, die zu einer bestimmten Äußerung oder Analyse einer Komposition führen mag, eröffnet – diskursanalytisch betrachtet – Sinn, der antihermeneutisch zu Machtstrukturen und zur Ordnung des Diskurses Wissen bereithält.

Musikalische Bedeutung aber ist in dieser Theorie nicht mehr zwingend genuin musikalisch. Durch die Betonung von Weltdeutung und Konstruktion von Wahrheit wird sie immer gleich mit einem »Außen« verbunden. Musik kann daher als erschließbarer Teil dieser Welt verstanden werden, an deren Gestaltung sie aktiv partizipiert. Eine gesellschaftliche Bedeutung, die den Charakter eines rein ästhetischen Phänomens überschreitet, wird so in jedem Musikwerk mitgedacht.

3. Methodische Überlegungen aus einem kulturwissenschaftlichen Blickwinkel

Mit der Einführung von Foucault in die methodischen Überlegungen zur Interpretation von Musik und musikalischer Bedeutung vollzieht sich ein Perspektivwechsel, der interessante Ergebnisse für die Interpretation von Musik bereitzuhalten vermag. Sofern in Musik und Musikwerken nicht nach einer verborgenen oder verschütteten prädiskursiven Bedeutung gesucht wird, kann ein Blick in das Innere

²⁵ Foucault, *Archäologie*, S. 42.

²⁶ Foucault, *Archäologie*, S. 15.

des Werkes mit einem Blick in dessen Äußeres verschmelzen und das Kunstwerk in seinen Verflechtungen und Vernetzungen darstellen. Im Kunstwerk kann über die Beschreibung des Diskurses die Konstruktion und Struktur der Welt entdeckt werden. Gleiches gilt auch, wenn die Vertonung eines Sujets über einen Zeitraum untersucht wird oder aber eine spezielle Gattungsfrage analytisch ausgewertet wird. In all diesen Untersuchungsgegenständen lässt der Diskurs Zusammenhänge und Antinome sowie die ständige Wiederkehr von Ideen ins Verhältnis setzen, wie zum Beispiel dem hier diskutierten Verhältnis von Liebe, Macht und Musik. Kunstwerke oder auch Künstler werden so nicht als Entitäten (miss-)verstanden, sondern können als Teil einer Kultur integrativ erschlossen werden, und Kunstwerke lassen sich als Speicher von Wissen und Archiven von Zusammenhängen definieren.

Diese Herangehensweise ermöglicht einen facettenreichen Ansatz, der sich auf die spezifischen Besonderheiten der Logik und der Materialität des zu untersuchenden Gegenstandes einlässt, gleichzeitig aber über Bedingungen, Einflüsse, Reaktionen und Gegenwehren Einblicke in die Konstruktion der Wirklichkeit erlaubt. Erkenntnis zu einem Musikwerk liegt in ihm an sich und nicht in einer gleichsam präexistenten Wahrheit. Und diese Erkenntnis birgt eine Komplexität, die das Werk auffängt und einbettet in das grausame Rauschen des Diskurses, in dem es gleichzeitig Anfangs-, End- und Mittelpunkt beschreibt. Sichtbar wird ein Willensanspruch desjenigen, der in den Diskurs tritt und der durch seine Interpretation ebenso Erkenntnis produziert. Die Bedeutung eines Werkes zeigt sich so vielmehr als Welt des diskursiv Momentanen, die an sich zu jeder Zeit eine Veränderung erfahren kann.

Während ein Werk auf der einen Seite die beschränkenden Bedingungen eines Diskurses aufzudecken vermag, in das es originär und anfänglich tritt, so ist es durch diese auch möglich, in den existierenden Interpretationen die zeitlich bedingten Beschränkungen, Verknappungen und Kontrollmechanismen eines Diskurses nachzuvollziehen. Diese Beschreibungen und die Regeln, die sich aus ihnen ableiten lassen, gehen direkt auf das Werk zurück, denn in der Ereignishaftigkeit des Werkes ist grundsätzlich jeder Diskurs denkbar. Der Vorteil, der sich hier offenbart, ist die Betonung des Diskontinuierlichen vor einer teleologischen, linearen Ausprägung.

Eine Anwendung der diskursanalytischen Überlegungen Foucaults auf Musik stellt sie in einen größeren kulturwissenschaftlichen Kontext. Musik als Wissensspeicher, in dem sich eine von Menschen vorgenommene Konstruktion der Welt verbirgt, bettet beispielsweise ein einzelnes Werk in den Zusammenhang von Annäherung und Abgrenzung ein. So kann ein Musikwerk in eine Kulturgeschichte gefügt werden, ohne dabei die Komposition an sich herabzusetzen oder sie zu marginalisieren, da der Blick nach Innen zu einem Spiegel des Äußeren wird und vice versa.

Für die Interpretation zeigt die vergleichende Gegenüberstellung der Theorien Nietzsches und Foucaults unterschiedliche Bezugspunkte auf. Während die Ästhetik Nietzsches die Interpretation ins Arbiträre verweist – auch wenn die

Produktion des apollinischen Scheins als menschliche Kunsttätigkeit verstanden werden kann –, so wertet Foucault sie auf. Interpretation sei aktive Weltdeutung und mehr noch in ihren Abfolgen habe sich das Werden der Menschheit selbst kristallisiert. Damit führt Foucault über Nietzsche hinaus. Eine Interpretation an sich und ihre Bedingungen als Diskurs zu analysieren ermöglicht, einen weiteren Schritt aus dem Kreislauf des Diskurses zu treten und den eigenen Standpunkt bewusst zu betrachten. Hierin liegt für eine musikwissenschaftliche Betrachtung der Vorteil, sich der Richtung der Überlegungen zu versichern sowie sie in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Für die musikpädagogische Vermittlung bietet sich die Möglichkeit, beispielsweise jede Interpretation eines Schülers als eigenständiges Konstrukt aufzuwerten und ebenso in einen größeren Kontext zu fügen. Dies eröffnet die Möglichkeit, Schüler positiv zu motivieren und die Erfurcht vor der Leistung des Schaffenden in gesunden Respekt umzuwandeln.

Insbesondere zur Frage der Interpretation kommen beide Philosophen zu unterschiedlichen Ergebnissen. Während Nietzsche in der Interpretation einen höchst individuellen Ausdruck erkennt, der sich der Sehnsucht nach einer prädiskursiven Wahrheit hingibt, bleibt sie marginalisiert, denn ein Blick in das Wesen der Welt und damit in die prädiskursive, musikalische Bedeutung ist ihr versagt. Die Interpretation ist in dem Bestreben nach einer ontologisch tiefgründigeren Wahrheit gefangen, sie versucht, zu dekodieren und sich dieser Wahrheit zumindest tangentiell anzunähern – jedoch ohne abschließenden und unvermittelten Erfolg.

Auch für Foucault ist die Interpretation eine Kulturtätigkeit. Ihr kommt jedoch ein höheres Gewicht zu, da er in der geschickten Interpretation im Rahmen der Regeln und der Ordnungsprinzipien des Diskurses die Konstruktion von Welt entdeckt. Durch die Interpretation wird Welt nicht nur gedeutet, sie entsteht in den interpretativen Ergebnissen überhaupt erst. Dies bedeutet, dass verschiedene disziplinäre Besonderheiten sowohl in die Beschreibung als auch in die Interpretation einfließen können. Vom Grundsatz ist die Diskursanalyse daher interdisziplinär angelegt. Dies hat zur Konsequenz, dass eine Diskursanalyse selten monokausal vorgeht, sondern ihren Gegenstand in größere Zusammenhänge bettet, um für ein Themengebiet, eine Zeit oder ein Werk zu kulturwissenschaftlich aussagekräftigen Ergebnissen zu kommen.

Gerade vor dem Hintergrund der nicht-sprachlichen und nicht-repräsentativen Musik kann die Diskursanalyse auch die sprachliche Interpretation musikalischer Ereignisse detaillierter analysieren. Schließlich eröffnet eine diskursanalytische Betrachtungsweise eine Meta-Ebene, die über alle am Diskurs Beteiligten zu aussagekräftigen Erkenntnissen kommen kann. Sie ist in der Lage, sprachliche Ergebnisse zu werten, ohne dabei das musikalische Werk an sich zu vernachlässigen. Daher ist die Diskursanalyse gerade vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen Betrachtung sowie der Vermittlung von Musik eine interessante Methode. Ein Sprechen über Musik, das beide Philosophen unter verschiedenen Bedingungen zugestehen, wird so in der Diskursanalyse ebenso reflektiert auf den Prüfstand gestellt wie das Werk oder der zu untersuchende

Gegenstand selbst. Für Nietzsche hingegen ist die Musik rein ästhetisches Phänomen und Wille der Welt, so dass das Sprechen über Musik nur zu einem anderen ästhetischen Phänomen führen kann. Eine Reflexion des Sprechens über Musik wird so zunächst nicht angedacht. Durch die Annahme, alles ließe sich auf eine urgründige Ebene zurückführen, erhält der Prozess eine gewisse Statik, auch wenn durch den hermeneutischen Zirkel Bewegung in ihn gelangt.

Es sollte in dieser Einleitung nicht versucht werden, die Diskursanalyse vor der Ästhetik Nietzsches aufzuwerten. Da Nietzsches Ästhetik keine strenge Methodik sondern vielmehr eine Grundlage für die Hermeneutik bereithält, wäre solch ein Ansinnen zum Scheitern verurteilt. Beide hier vorgestellten Philosophien sollten als Pole verstanden werden, wie mit der Interpretation und dem Versuch, musikalische Bedeutung zu entdecken und sie ins Verhältnis zu setzen, umgegangen werden kann. Mit diesen Ausführungen werden Wege aufgezeigt, die wissenschaftliche Zugangsweise zu reflektieren, die in der Frage ihren Ausgangspunkt nimmt, welches Wissen und welche Bedeutung Musik grundsätzlich bereithalten kann. Ist sie der Ort, an dem eine ontologisch tiefgründigere Bedeutung hermeneutisch zu finden ist oder lässt sich an der Beschreibung der Regeln, der Beschränkungen und Ordnungen ihres Diskurses Weltansicht und Konstrukt der Welt rekonstruieren? Diese Frage lässt sich letztgültig nicht beantworten. Gleichwohl bezieht der Foucaultsche Ansatz ein weites Feld von Erkenntnissen von vornherein ein, das in seiner komplexen Verbundenheit für eine kulturwissenschaftliche Untersuchung weiterführend ist.

Warum setzt sich eine kulturwissenschaftliche Einleitung mit dieser Fragestellung auseinander? Zunächst ist eine Reflexion der Methodik, die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zugrunde liegt, immer sinnvoll und kann eine Sensibilität für den eigenen Umgang mit Fragestellungen, Interpretationen und Analysen bereithalten. Auch wenn nun nicht der Diskursanalyse der Vortritt vor einer hermeneutischen Interpretation gegeben werden sollte, so kann eine Reflexion über die Methodik doch einen bewussten Umgang mit der Zielrichtung einer Interpretation nach sich ziehen. Der Rückbezug auf das Werk oder den Komponisten ist wissenschaftlich immer legitim. Dabei sollte der kulturwissenschaftliche Hintergrund jedoch berücksichtigt werden. Die Diskursanalyse bietet einen komplexen Zugang zur kulturwissenschaftlichen Untersuchung. Sie lässt sich auf fast alle Bereiche der historischen Musikwissenschaft übertragen und ist daher eine wertvolle Methode und auch ein Gegenpol zur hermeneutischen Interpretation. Die hier vorliegenden Ausführungen sollen daher gerade zu Beginn des Bandes die Aufmerksamkeit für den methodischen Blickwinkel schärfen. Im Grunde sollen sie aber helfen, die Beiträge der vorliegenden Publikation als das zu verstehen, was sie sind: Erkenntnisprodukte und möglicherweise nicht nur die (Wieder-) Entdeckung einer immer schon unterschwellig existierenden Bedeutung.

Vera Funk

Liebe–Macht–Musik aus musikpädagogischer Sicht

Die Begriffskombination der Überschrift wirkt im pädagogischen Kontext zunächst sehr speziell, da die Musik hierbei nicht wie die beiden weiteren Vokabeln *a priori* soziologisch, philosophisch oder psychologisch geprägt ist. Dabei umfassen alle Wörter für sich genommen jeweils schon so viele Lebensbereiche, dass ihre detaillierten Bedeutungsanalysen locker Enzyklopädien füllen könnten und dies wohl gerade, weil sich knappe, greifbare Definitionen als unmöglich erweisen. Liebe und Macht stehen häufig in Zusammenhang mit anderen Vokabeln als der Musik, sei es nun im streng wissenschaftlichen Sachbuch oder im reißerisch betitelten Krimi. So fanden sich während einer ersten bibliografischen Recherche zahlreiche Buchtitel, die als drittes Nomen eine der folgenden Möglichkeiten enthalten: Geld, Leidenschaft, Angst, Intrige, Recht, Autonomie, Gerechtigkeit, Erkenntnis und natürlich Tod. Solche Kombinationen akzentuieren vor allem menschliches Verhalten oder individuelle Befindlichkeit, sei dies eher pragmatisch oder philosophisch.

»Liebe – Macht – Musik«, selbstverständlich kommt jeder Mensch, und eben bereits jede/r Heranwachsende/r, in den verschiedenen Lebensphasen mit diesen Wörtern in Berührung, wenn das Verhältnis zu den Mitmenschen, zu Natur und kulturell geprägter Umwelt, also auch zu künstlerischen Produkten, aber auch jenes zum Ich und zur Transzendenz wahrgenommen wird. Die drei Begriffe stehen somit jeweils für existenzielle, also lebensnotwendige Bestandteile des menschlichen Lebens, die im pädagogischen Kontext eine wesentliche Bedeutung haben müssten. Dass dennoch in allgemein pädagogischen Lexika nicht unbedingt der Eintrag Musik zu erwarten ist, dürfte kaum jemanden – und schon gar nicht die mittlerweile an ein bildungspolitisches Nischendasein gewöhnten Musikpädagog*innen – überraschen. Verwunderlicher ist es dann schon, wenn auch Macht und Liebe nicht unbedingt eines jeweils eigenen Eintrags für wert erachtet werden²⁷. Die Bedeutung dieser Vokabeln im pädagogischen Kontext bedarf also weiterer Reflexion.

Betrachtet man zunächst jeweils nur eine Seite dieses Wortdreiecks und blendet dabei einen Begriff aus, lassen sich bereits unzählige Denkansätze entwickeln. So wird jede/r Lernende/r, egal welchen Alters, auch ohne eine fachter-

²⁷ Anders als viele frühere und aktuelle Lexika, beispielsweise das mehrfach überarbeitete Wörterbuch Pädagogik von Horst Schaub und Karl. G. Zenke (Stuttgart 2004) oder das mehrbändige Kompendium Pädagogische Grundbegriffe, hrsg. von Dieter Lenzen (Bd. 2: Jugend bis Zeugnis, Reinbek bei Hamburg 2005), verzeichnet das relativ neue Beltz Lexikon Pädagogik, hrsg. von Heinz-Elmar Tenortz und Rudolf Tippelt (Weinheim und Basel 2007) den Eintrag »Musik«. Allerdings fehlt hier wie auch in einer Reihe von Lexika der Begriff »Liebe«, während »Libido« u.a. Vokabeln wohl aus psychologischer Sicht aufgenommen sind. Die »Macht« allerdings definiert das Beltz-Lexikon, und zwar im Sinne des Potenzials zur Durchsetzungsfähigkeit eines Individuums (vgl. S. 489). Keine der drei Vokabeln Liebe–Macht–Musik enthält das UTB-Wörterbuch Erziehungswissenschaft von Heinz-Hermann Krüger und Cathleen Grunert (Wiesbaden 2006). Bezeichnenderweise findet sich jedoch der Eintrag Medienpädagogik.

minologische Schulung viele selbst erlebte Details zum Verhältnis von »Macht und Liebe«, zu der »Liebe zur Macht« oder der »Macht der Liebe« usw. beitragen können. Und nicht ohne Grund spielt dieses Begriffspaar in Religionen eine große Rolle, wenn sich der Mensch im Blick auf das Heilige positioniert. Kein Wunder also, dass viele textgebundene Musikstücke sich mit eben diesen Themen auseinandersetzen. Allein schon die Opernliteratur der vergangenen Jahrhunderte enthält zahlreiche Beispiele hierfür.

Nicht nur die Liebe zur Musik, sondern auch die Thematisierung der Liebe in der Musik, in ihren variantenreichen Darstellungen von Lied und Musiktheater, Film und anderen programmatischen Bereichen, zeigt die wesentliche Bedeutung der Liebe für den musikalischen Ausdruck. So verbinden viele Menschen die Erinnerung an eine bestimmte Liebessituation mit einer bestimmten Musik. Musikalisch konkreter entwickelt sich der Gedankengang, falls bestimmte Motive, Rhythmen und Klangfarben für die Darstellung bestimmter Facetten von Liebe stehen sollen, sogar in der Instrumentalmusik (funktional deutlich wirken Tanzarten wie der Tango). Wenn Mozart sich beispielsweise entsprechend der damaligen Arientypologie für die Verwendung bestimmter chromatischer Linien und außerdem für die weiche Klangfarbe der Klarinette entschied, um zärtliche Situationen darzustellen²⁸, wäre zu fragen, unter welchen Bedingungen solch eine kompositorische Darstellung der Liebe tatsächlich wahrgenommen oder gar verstanden werden kann.

Angesichts unseres mittlerweile distanzierteren Blicks auf die romantische Universalsprache und auch auf die Utopie der Weltmusik im Sinne Stockhausens wäre exemplarisch zu untersuchen, ob sich bei solchen Beispielen mit einer diatopischen, diachronen oder diastratischen Betrachtungsweise jeweils lokale Spezifik, zeitgebundene Phänomene oder für bestimmte Bevölkerungsschichten mit vergleichbaren Lebenserfahrungen Unterschiede, aber auch übergreifende Phänomene ausmachen lassen. Damit treten auch ganz konkret methodische Probleme heutiger Unterrichtender zu Tage: denn wie lässt sich ein Liebeslied aus dem asiatischen Kulturraum, aus der Zeit Schumanns oder auch nur der Eltern-generation beispielsweise so vermitteln, dass heutige Jugendliche nicht einfach nur Fremdheit und Irrelevanz, vielleicht Kitsch wahrnehmen? Und anders: Wie geht die Musikpädagogin mit einem ihrer Meinung nach vollkommen kitschigen Song von Christina Aguilera um, wenn dieser wieder einmal von einem Klassenmitglied als Zeichen des Vertrauens zum Hören und Beurteilen angeboten wird? Und weiter: Wie fördert man die Schülervertonung eines Liebesgedichtes, um über einfache gestalterische Klischees hinauszukommen?

Das Vermittlungsproblem gilt natürlich auch für eine andere Seite des besagten Dreiecks, nämlich für Macht und Musik. Dass die vielgepriesene Macht der Musik ambivalente Züge aufweist, wird heute im schulischen Musikunterricht im Blick auf aktuelle Lebenssituationen und auf der Suche nach einer objektivierenden Vermittlung von Musikgeschichte zur Sprache kommen. Zu beachten wäre beispielsweise – neben der heilsamen und künstlerisch berei-

²⁸ Constantin Floros, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, Zürich und Hamburg 2000, S. 172ff.

chernden Wirkung – der Missbrauch von gezielt eingesetzter Musik zur geradezu unmenschlichen Steigerung der Leistung von Akkordarbeitern oder zur politischen Konditionierung junger Menschen, wobei allein die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zahlreiche Materialien bereithält²⁹. Anders steht beispielsweise die Verarbeitung des Orpheus-Motivs für zahlreiche bahnbrechende Werke der europäischen Musikgeschichte, in denen ja die Macht der Musik zum zentralen Ausgangspunkt für menschliches und übermenschliches Handeln wird. Doch welche Aspekte von Macht kann Musik überhaupt transportieren? Welche Macht kann umgekehrt Musik selbst haben? Und dazu wäre die Rolle der verschiedenen Menschen und deren Institutionen zu klären, gemeint sind u.a. »Musikerfinder« und ihre Weltanschauungen, Auftrag- bzw. Stipendiengeber, Produzenten, Medien verschiedenster Arten, Politiker, Musikforscher, ausübende Musiker, Musiklehrende und natürlich Musikhörende, und zwar auch hinsichtlich von Förderung, Verweigerung und Zensur. Vor allem im Blick auf heutige Heranwachsende, die sich oft nur noch passiv, aber nahezu pausenlos mit musikalischen Medienpräsentationen umgeben, erscheinen solche Fragen wesentlich, um Lernende trotz der omnipräsenten Mainstream-Stücke auf ihrem Weg zum interessierten Umgang mit Stilvielfalt, und dabei reflektierter Urteilsbildung, zu unterstützen.

Bekanntermaßen erschließt sich Musik meist denen leichter, die selbst regelmäßig musizieren. Und wenn sich das Musikklernen dann auch noch mit politisch-sozial engagierten Projekten wie *West-Östlicher Divan* (Daniel Barenboim, E. Said) oder dem *Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela* (heute bekannt mit Gustavo Dudamel) verbinden lässt, stößt solch eine musikpraktische Arbeit zu meist auf positive öffentliche Resonanz. Auch beim *Europäischen Musik Sommer* in Berlin ist die Akzeptanz beim Publikum über Jahre erkennbar gewachsen. An diesem Festival nehmen mittlerweile viele exzellente Jugendorchester verschiedener Kontinente teil. Sie spielen neben klassischem Orchesterrepertoire regional geprägte, eigens für den Anlass komponierte Stücke junger Komponisten, und begeistern damit im ausverkauften Konzerthaus auch eine stattliche Anzahl junger Leute. Wie dieses Beispiel dürfen jedoch die weiteren prestigeträchtig angelegten Jugendprojekte mit berühmten Dirigenten und anderen Künstlern variantenreicher Genres in verschiedenen Musikinstitutionen nicht vergessen lassen, dass die wesentliche musikalische Prägung derer, die nicht als Spitzenbegabungen auffallen, im Alltag stattfindet, und somit neben dem Elternhaus besonders in der Schule. Und daher lohnt jedes musikalische Unterrichtsprojekt, das die Heranwachsenden sich aufgrund geeigneter Vermittlung zu ihrer eigenen Aufgabe machen. Die trotz aller gesellschaftlicher Hindernisse unzerstörbare Liebe zur Musik, im Bewusstsein der positiven Macht von Musik, müsste es also wieder wert sein, die Rahmenbedingungen für die Musikvermittlung verschiedenster Institutionen und damit auch für die unterrichtliche musikalische Förderung zu verbessern.

²⁹ Vgl. etwa Fred K. Prieberg, *Musik und Macht*, Frankfurt (Main) 1991.

Sabine Meine

Cosimos Hochzeit. Liebe Macht Musik im Florenz der Medici 1539 – Bericht über ein musikdidaktisches Projekt zur Renaissancemusikkultur

Hinter dem Titel »Cosimos Hochzeit« steht keine neu entdeckte Oper, sondern Musik, die man auf der Fürstenhochzeit von Cosimo I. de' Medici und seiner spanischen Braut Eleonora da Toledo in Florenz vor fünf Jahrhunderten spielte, und ein Theater, das die Liebe dieses Paares und die Macht der Medici in alle Welt tragen sollte. Auf der Grundlage der madrigalesken Intermedien, die 1539 für dieses Fest komponiert wurden, brachte ein interdisziplinäres Team aus Studierenden, Ehemaligen und Gästen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, der dortigen Fachhochschule und des Deutschen Historischen Instituts in Rom ein Renaissancemusiktheater auf die Bühne, das sich mit Gesang und Instrumenten, Tanz und Schauspiel auf die Spuren des Hochzeitspaares begab. Neben dem Brautpaar selbst und mythischen Hochzeitsgästen wie der Stadtgöttin Flora und dem Fluss Tiber wurden Kinder einer 6. Klasse zum besonderen Blickpunkt der Medici-Macht, die als »Cosimos Garde« mit roten Kugeln des Familienwappens (»Palle«) auf dem Kopf tanzten. Eine ungleiche Dienerschaft aus Zeremonienmeister und Köchin brachte Witz ins Spiel, sorgte aber auch für historische Hintergrundinformationen. Denn Hauptziel des Projekts war es, Schüler/innen die Augen für die Kultur des Renaissancefestes zu öffnen, und das heißt in diesem Fall, eine Idee des Zusammenspiels von Liebe, Macht und Musik zu vermitteln. Unterstützt von der Stiftung Kulturregion Hannover und Förderern der Hannoverschen Hochschularbeit lernten 300 Schüler/innen der Region Hannover Musik und Hintergründe der Renaissancehochzeit kennen und erlebten eine ungewöhnliche Aufführung. Näheres zur Dramaturgie des Bühnenstücks und deren Didaktik folgt in diesem Bericht³⁰.

In dem Strophenlied von Heinrich Isaac »Fammi una gratia, amore« fleht ein lyrisches Ich den Liebesgott an, ihm beim Werben um seine Dame gnädig zu sein. Typische Topoi höfischer Liebe werden innerhalb eines französisch geprägten, dreistimmigen Chansonsatzes besungen. Isaac war bekanntermaßen Komponist flämischen Ursprungs, der über längere Zeit in Florenz wirkte und dort 1517 starb, somit einer Generation angehörte, die einige Jahrzehnte vor die Zeit der Hochzeit von Cosimo I. de' Medici im Jahr 1539 fällt. Er arbeitete im Umkreis von Lorenzo de' Medici, *il Magnifico* (dem Prächtigen), der als Humanist selbst dichtete und Laute spielte und für die Musikförderung der Medici die Basis für die kommenden Generationen legte. Die Chanson war Teil des Programms von *Cosimos Hochzeit*, um den Bogen zu diesen Anfängen der mediceischen Musik-

³⁰ Dieser Beitrag ist die umgearbeitete Fassung eines mündlichen Berichts im Rahmen der Reihe *musicologia oggi* des Deutschen Historischen Instituts in Rom (28. September 2006, Musikhistorische Abteilung).

tradition zu spannen. Zusammen mit anderen zeitgenössischen Musikstücken bildete sie eine ergänzende und kontrastierende Ebene zur eigentlichen Hochzeitsmusik der Intermedien von 1539, die im Zentrum des Projekts standen. So ging es in *Cosimos Hochzeit* nicht in erster Linie um eine authentische Rekonstruktion des historischen Ablaufs der Hochzeitsmusik, sondern darum, auf der Grundlage von musikalischen und historischen Quellen ein möglichst anschauliches Programm zum Thema der Hochzeit von Cosimo de' Medici und Eleonora da Toledo zu gestalten, in dem die besondere Bedeutung der Musik für das kulturgeschichtliche Ereignis Renaissancefest zum Ausdruck kommen sollte. Das Musikbühnenstück *Cosimos Hochzeit. Liebe Macht Musik im Florenz der Medici 1539* integrierte sich dabei in ein größer angelegtes musikpädagogisches Unterfangen, das Schüler/innen für eine Kultur öffnen sollte, die über den Schulunterricht oder über das städtische Konzertprogramm kaum zugänglich und daher trotz seiner hohen historischen Relevanz heute weitgehend unbekannt ist.

Von Anfang an war allen Beteiligten klar, dass der Wirkung des Projekts Grenzen gesetzt waren, bedeutete doch der Ausflug in die Renaissancemusikkultur für die meisten Schüler/innen nur eine einmalige, punktuelle Stippvisite in eine Thematik, die ihnen generell fremd ist. Demgegenüber stand jedoch die Hoffnung auf das Potenzial exemplarischen Lehrens, wie es Martin Wagenschein beschreibt: »Je tiefer man sich eindringlich und inständig in die Klärung eines geeigneten Einzelproblems eines Fachs versenkt, desto mehr gewinnt man von selbst das Ganze des Faches«³¹. Und nicht zuletzt motivierte das Verantwortungsgefühl, etwas von der Bedeutung eines speziellen, für uns musik- und kulturhistorisch Arbeitende selbstverständlichen Gegenstandes weitergeben zu wollen, wird es doch in Zeiten, in denen musikhistorisches Wissen nicht mehr zum Bildungskanon gehört, immer wichtiger, nicht nur die Musikpraxis gezielt zu fördern, sondern auch wach zu halten, dass Musikgeschichte ein unentbehrlicher Teil von Kulturgeschichte ist. Auch Kinder und Jugendliche, die nicht gelernt haben, Partituren zu lesen, müssen nicht unsensibel und inkompetent sein für eine Kunst, die ausschlaggebend für die Erkenntnis sozialer, politischer, historischer und allgemein ästhetischer Zusammenhänge ist. Dazu kam die Überlegung, dass letztlich auch die beteiligten Studierenden, allen voran zukünftige Musiklehrerinnen und -lehrer, von der Arbeit profitieren könnten. Abgesehen von den praktischen Erfahrungen mit der an Hochschulen vergleichsweise wenig thematisierten Musikkultur vor 1600 boten sich projektbegleitende wissenschaftliche Hausarbeiten zwischen der Musikwissenschaft und Musikpädagogik an.

Für die Wahl des Themas war ausschlaggebend, dass es sich um Musik handeln sollte, die historisch repräsentativ ist, aber außerhalb des bekannten Repertoire liegt. Sie sollte als Teil kulturgeschichtlicher Zusammenhänge vielfältige und leicht greifbare Anknüpfungspunkte auch für musikalische Laien bieten,

³¹ Martin Wagenschein in *Exemplarisches Lehren*, hrsg. von Heinrich Roth, Hannover 1965, S. 16.

aber gleichzeitig Vertiefungen ins fachliche Detail ermöglichen, und zwar von möglichst verschiedenen Kenntnisstufen aus.

Wie folgende Einblicke in die Dramaturgie des Bühnenstücks und in ihre Didaktik zeigen sollen, schien die Florentiner Hochzeitsmusik von 1539 diesen Anforderungen besonders entgegenzukommen. Die musikhistorischen Hintergründe werden hier daher stets in Beziehung zu den daraus hervorgehenden Unterrichtsmaterialien wiedergegeben³².

Die Intermedien zur Hochzeit von Cosimo de' Medici und Eleonora da Toledo

Die Festmusik von 1539 gehört zur Tradition der Intermedien – Zwischenmusiken, die als Pausenunterhaltung zwischen den Akten von Theaterstücken dargeboten wurden. Der Begriff Intermedium (als Neutrum vom spätlateinischen *intermedium*) bezeichnet das »zwischen etwas Befindliche«, »der (die, das) Mittlere«, und damit nicht die Sache selbst, sondern ihre Funktion in einem gegebenen Zusammenhang. Seit dem 14. Jahrhundert ist er zudem für den mittleren dritten, zusätzlichen Gang eines Festbanketts, für Speisen, die als Tischdekor dienen, sowie für Musik überliefert, mit der man zwischen den einzelnen Gängen Gäste unterhält. In diesen terminologischen Ursprüngen sind die genuine Flexibilität und der Facettenreichtum der Intermedien angelegt, die von ihrer Wirkung leben und sich am Geschmack eines Publikums orientieren. Wie auch im Fall der Florentiner Festmusik beinhalten Intermedien allegorische, antikisierende oder komische Stoffe, mit und ohne Bezug zum jeweiligen Trägerstück. Sie erlangten im Laufe des 16. Jahrhunderts eine solche Bedeutung, dass ihre Musik bedeutender und beliebter werden konnte als das Theaterstück bzw. das Bankett selbst³³. So war es auch im Fall der Intermedien von 1539. Deren musikalische Relevanz zeigt sich allein darin, dass sie im damals noch neuen, exklusiven Medium des Notendrucks überliefert wurden³⁴. Eine auf Einmaligkeit angelegte Musik in schriftlich fixierten Noten zu überliefern und drucken zu lassen, war im 16. Jahrhundert keineswegs selbstverständlich. Die Hochzeitsmusik von 1539 steht gattungsspezifisch somit als herausgehobener Einzelfall da. So bestätigt der Blick auf den Drucktitel, dass die Veröffentlichung nicht in erster Linie auf

³² Ein Lehrerheft für eine Unterrichtssequenz zum Thema ist erschienen im Lugert-Verlag.

³³ Vgl. dazu auch die Verfasserin: »Intermedien«, in: Enzyklopädie der Neuzeit, hrsg. von Friedrich Jäger und dem Kulturwissenschaftlichen Institut Essen, Bd. 5, Stuttgart 2007, Sp. 1079–1084. Ein Ergebnis der musikalischen Verselbstständigung des Intermediums ist der modernere Begriff des *Intermezzos*, der sprachlich nichts anderes ist als die italienische Variante des ursprünglich lateinischen Begriffs *Intermedium*, der im Umfeld der *Buffooper* eine selbstständige musikalische Konnotation erhielt.

³⁴ Ottaviano Petrucci etablierte sich als Musikverleger in Venedig 1498 und publizierte ab 1501. Vgl. Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del convegno Internazionale di studi Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 10–13 ott. 2001, hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia Dalla Vecchia, Venezia 2005; Iain Fenlon und Patrizia Dalla Vecchia (Hrsg.), Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale. Catalogo della mostra Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana Libreria Sansoviniana 2001, Venedig 2001.

den Gebrauch, sondern auf Repräsentativität des Fürstenhauses Medici abzielte³⁵. Wichtiger als der Komponist, der unerwähnt bleibt, waren in diesem Fall die Widmungsträger und Auftraggeber



Abb. 1: Titelblatt des Drucks der Hochzeitsmusik (1539)

Die Hochzeitsmusik wurde in einzelnen Stimmbüchern überliefert, wie es typisch für die damals noch junge Gattung des Madrigals war³⁶. Die Bände umfassen sechzehn vier- bis neunstimmige musikalische Kompositionen. Davon stammen die meisten – neun – von Francesco Corteccia, der Kaplan der Medici-Familienkirche San Lorenzo und dort Organist war. Schon bevor er 1549 zum Hofkapellmeister von Cosimo I. ernannt wurde, stand er in dessen Gunst und wurde somit beauftragt, den maßgeblichen Teil der Hochzeitsmusik zu komponieren. Er war zudem Kapellmeister des Baptisteriums und des Doms Santa Maria del Fiore³⁷.

³⁵ Die Publikation ist damit eine Bestätigung für die These, dass der Musikdruck ebenso wie der Buchdruck in erster Linie an die Manuskripttradition anknüpfte und auf eine Vervollkommenung dieser in der Harmonierung des Schriftbildes und Zeichensatzes abzielte, während eine schnelle Vervielfältigung und vergleichsweise billige Herstellung eher ein willkommener Nebeneffekt des neuen Mediums war. Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt/M. 1991, S. 141f.

³⁶ Vgl. die Faksimile-Ausgabe der Stimmbücher in: *A Renaissance Entertainment. Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539. An Edition of the Music, Poetry, Comedy, and descriptive Account with Commentary* by Andrew C. Minor and Bonnor Mitchell, Columbia/Missouri 1968.

³⁷ Corteccia war z. B. Mitglied der Accademia Fiorentina, die Cosimo förderte. Vgl. Maria Antonella Balsano, »Corteccia, (Pier) Francesco«, in: *MGG2, Personenteil 4*, Kassel und Stuttgart 2000, Sp. 1672.

In die Unterrichtsmaterialien ging Francesco Corteccia als eine Schlüsselfigur der Hochzeit ein. Faksimiles des Drucktitels sowie ein Vergleich der originalen Notation mit einer modernen Umschrift aus den Intermedien ergänzten Sachinformationen zur Person, aus dem die zeitgenössischen Überlieferungswege der Musik und der Zusammenhang von künstlerischer und institutioneller Bedeutung erkenntlich werden können: Corteccia wurde wegen seiner Gunst bei den Medici zum Komponisten der Hochzeitsmusik, und nicht, weil er zur künstlerischen Avantgarde gehörte. Zu vermitteln, dass eine so unbekannte Musik im besten Sinn sprechend sein konnte, war eines der Ziele, mit denen die Musiker in die einzelnen Klassen gingen.

Der Ablauf der Hochzeitsfeierlichkeiten

Ablauf und Aufführungspraxis der Hochzeitsmusik sind über Berichte der Feierlichkeiten genau überliefert. Demnach erklang Intermedienmusik im Sommer 1539 in einer Zeitspanne von elf Tagen an drei Festtagen:

- Am 29. Juni fand der Einzug der Braut durch das Stadttor der »Porta del Prato« nach Florenz statt. Im Gegensatz zu den folgenden Tagen wurde hier im Freien musiziert. Angeführt von 4 Trompetern zogen weite Teile des Florentiner Adels und der hohen Geistlichkeit gemeinsam mit der Braut ein. In Anlehnung an antike Triumphzüge war die Porta aufwendig dekoriert, bis hin zu einer Inschrift mit dem Text der achttimmigen Festmotette *Ingrederere*, die dort von 24 Sängern (drei pro Stimme) und acht Musikern (einer pro Stimme) auf seitlich angebrachten Plattformen musiziert wurde. Am Arno entlang ging es nach einer kirchlichen Zeremonie letztlich zum Palazzo Medici, wo die Familie Eleonora in Empfang nahm.

In *Cosimos Hochzeit* wurden aus diesem Festteil das achttimmige *Ingrederere* übernommen und der Eröffnungsszene des Konzertes unterlegt. Ein Ausschnitt aus den Noten und dem Huldigungstext der Motette, der auf die Fruchtbarkeit der Braut und die Tradition der Medici zielt, ging in die Unterrichtsmaterialien auf der Personenkarte für die Braut ein. Um dem Hochzeitszug die notwendige Pracht und Fülle zu verleihen, zugleich aber auch möglichst viele Schüler/innen intensiv in das Geschehen mit einzubeziehen, übernahm eine 6. Klasse die Rolle von »Cosimos Gefolge«.



Mit Tänzen am Anfang und Ende des Stücks umrahmten sie die Bühnenaktion und waren nicht zuletzt durch ihre Kostümierung wesentlicher Teil der Inszenierung. Sie trugen große rote Pappmaschee-Hüte auf dem Kopf (Abb. 2b), die über die Analogie mit dem stilisierten Medici-Stemma im Bühnenbild als Anspielung auf die »Palle« des Medici-Wappens (Abb. 2a) erkennbar wurden.

Abb. 2a: Wappen der Medici

- Am 6. Juli 1539 fand das erste Bankett im zweiten Hof des Palazzo Medici (Via Larga) statt. Ein Sänger mit Lyra, der als Apoll verkleidet war, führte durch den Abend. Er huldigte das Brautpaar und kündigte die folgenden Programmpunkte an: In der Tradition des Dichter-Musikers rezitierte er Strambotti, d. h. Gedichte in ottava rima, die aus dem Stegreif auf der Lira begleitet wurden. Die Gedichttexte sind auch im Druck von 1539 dokumentiert. Die Musik begann nach dem Abendessen, (»dopo cena«) mit einem neunstimmigen Hymnengesang der neun Musen im Gefolge Apollos, denen jeweils ein anderes Instrument zugeordnet war³⁸. Darauf folgten musikalische Huldigungsallegorien italienischer, meist toskanischer und für Florenz politisch wichtiger Städte. Für das Bühnenstück wurde darunter der erste Gesang der Flora und der des Tibers ausgewählt, stellvertretend für die Bedeutung von Florenz selbst und von Rom als mächtigster und bedeutendster der repräsentierten Städte. Die Allegorie der Flora ist als Rollenkarte in die Unterrichtsmaterialien eingegangen und bildet dort den Aufhänger für Aufgaben zur Bedeutung der Stadt Florenz damals und heute³⁹. Die ersten Huldigungsverse, die sie auf Cosimo singt, bauten über das Wortspiel »Cosimo-Cosmo« eine Brücke zur erhöhen-Interpretation des Fürsten als eines Repräsentanten himmlischer Mächte und antiker Helden:

Più che mai vaga & bella
Ardendo in dolce spene
COSMO FLORA hoggi viene
Ad onorarti come fida Ancella.
Etc.

Anmutiger und schöner denn je
Brennend in süßer Hoffnung,
COSMO, kommt heute FLORA, um
dich zu ehren als treue Dienerin.
Etc.



Abb. 2b: »Cosimos Garde«, Tanz einer 6. Klasse der Ricarda-Huch-Schule Hannover, Foto: Detlev Neuhaus.

³⁸ Es bleibt offen, inwiefern diese Instrumente der Dekoration galten oder der Instrumentation des Stücks entsprachen.

³⁹ Es bot sich an, ihre Gestalt an die der Primavera aus Botticellis gleichnamigem Bild anzulehnen. Im Lehrerheft wird die von Horst Bredekamp angeregte, spannende Neusituierung des Bildes im Florenz der Medici einbezogen werden. Vgl. ders., Sandro Botticelli: Florenz als Garten der Venus, Berlin 2002.

Cosimo als Orpheus: »O begli anni del'oro«

Für die musikalische Darstellung der zentralen Figur des Cosimo wurde die Bühnenaktion einem allegorischen Bild angepasst. In Analogie zu einem Porträt von Angelo Bronzino, das Cosimo als Orpheus zeigt, trat der Herzog als orfeischer Sänger auf.

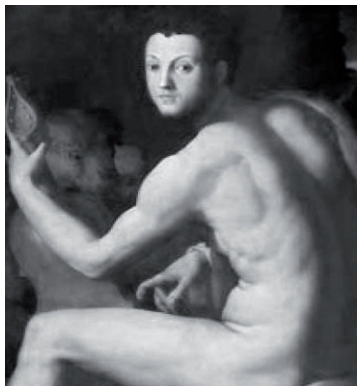


Abb. 3. Porträt von Cosimo de' Medici als Orpheus / Agnolo Bronzino (Agnolo di Soimo di Mariano), ca. 1537-1539, Philadelphia Museum of Art.

Für Cosimos Gesang bot sich ein Madrigal aus dem 2. Bankett an, das am 9. Juli wieder im Hof des Palazzo Medici stattfand und als Intermedium zwischen dem dritten und vierten Akt der Komödie *Il Commodo* von Antonio Landi nach Texten von Giovambattista Strozzi dem Älteren aufgeführt wurde. Zugeschrieben war es Silenus, einem Satyr aus dem Gefolge Dionysos, dem Vergil in der 6. Ekloge die weise Rolle zuspricht, die Entstehung der Welt zu besingen. Es ist das einzige Intermedium, für das die Festdramaturgie nur eine Person vorsieht (sonst sind sie stets für 5 bis 12, maximal 20 Personen angelegt). Wie einst Orfeo begleitet Silenus seinen Gesang selbst, wenn auch nicht auf der Lira, sondern auf dem Violone.

Das Lied »O begli anni del'oro« kreist um den Topos der Rückkehr des goldenen Zeitalters (Abb 4, Noten und Text »O begli anni del'oro«). Mehrere Interpretationsebenen sind gegeben: die Beschreibung paradiesischer Urlandschaften ist eine Metapher für inneren Seelenfrieden, für die Eintracht mit einer menschlich unberührten Natur und ist dabei zugleich ein Idealbild für himmlische Harmonie und Liebe, dem nachzustreben den Menschen tugendhaft macht. Zudem ist ein Bezug zur Tradition der Medici-Väter gegeben, von Cosimo, dem Älteren über Lorenzo, den Prächtigen bis hin zu Papst Leo X. Dessen zweiter Sohn hat diesen Topos der Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter als Sinnbild der guten Regierung und Herrscherlob besungen. Cosimo I. stilisiert sich über Referenzen zu den Großen der Familie zu deren ebenbürtigem Nachfahren und lässt vergessen, dass er der Spross einer jungen Nebenlinie der Medici ist. Darüber hinaus erfüllt das

Besingen dieses Topos' seinen besonderen Sinn in der konkreten politischen Situation: Die Hochzeitsfeierlichkeiten sollen die noch junge Herrschaft Cosimos – er ist 1539 erst zwei Jahre Herzog von Florenz und erst 19 Jahre alt – nach einer Zeit der Unruhen und Konflikte bekräftigen. Der Vorgänger Cosimos, Alesandro de' Medici war durch einen Verschwörungsakt ermordet worden. Umso gebotener ist es, an glorreiche Zeiten der Familie, namentlich die der Herrschaft des Urgroßvaters, Cosimo des Älteren (1389–1464) ca. ein Jahrhundert zuvor, anzuknüpfen.

Cosimos Singen von »O begli anni del'oro« stand damit gleichermaßen für das Streben nach Harmonie und Liebe im kosmisch humanistischen wie im konkret politischen Sinn und führte damit zum Untertitel »Liebe Macht Musik«, der dem Projekt zugrunde liegt.

Wie sich diese Selbstinszenierung des Fürsten in das damalige höfische Musikverständnis fügte, ist nachzulesen in Baldessare Castigliones *Libro del cortegiano*, dem *Buch vom Hofmann* (1528) – einem Knigge der damaligen Hofgesellschaft, der von Italien aus überall in Europa Verbreitung fand. Hier werden die Gründe genannt, warum sich ein Fürst über die Musik als tugendhafter und harmoniestiftender Mensch darstellte:

»Wenn ich mit einem großen Lob der Musik anfangе, werde ich daran erinnern, wie sie bei den alten [Griechen] immer gefeiert und für eine heilige Sache gehalten wurde. Die weisesten Philosophen meinen, dass der Kosmos aus Musik besteht und in seiner Bewegung Harmonie erzeugt. Unsere Seele ist aus demselben Stoff gemacht und kann ihre Tugenden daher durch Musik erneuern. Sie haben unendliche Gründe dafür, dass die Kraft der Musik in uns Menschen sehr groß ist. [...] Daher muss man sie von Kindheit an lernen, und das nicht in erster Linie wegen der Lieder, die man dann spielen und singen kann, sondern weil die Musik die innere Haltung und die Tugenden in uns stärkt und unsere Seele glücksfähiger macht.«⁴⁰

In Anlehnung an antike Vorbilder werden zudem aufführungspraktische Ideale beschrieben. Besonders süß sei das Solosingen zu nur einem Instrument. Es sei bestens zum Rezitieren von Gedichten geeignet, weil es das Wort so wunderbar zur Geltung bringe⁴¹. Sologesang war damals zur Viola da braccio oder da gamba und zur Laute beliebt, von der das Cosimo-Lied begleitet wird.

Den Schüler/innen standen entsprechende Quellen aus dem *Buch vom Hofmann* zur Verfügung, um Fragen nach der Bedeutung der Musik für einen Fürsten wie Cosimo de' Medici aus der Zeit heraus beantworten zu können. Das Lied selbst wurde den Schüler/innen in ihrer eigenen Klasse von dem Protagonisten des Cosimo, einem Altisten, und einem Lautenisten vorgetragen, die dann zusammen mit den Schüler/innen an der Interpretation der Musik arbeiteten. Es waren nicht zuletzt sensible Schüleräußerungen, die uns die Ohren für die subtile musikalische Vertonung des Topos des goldenen Zeitalters durch Corteccia geöffnet haben.

⁴⁰ Baldesar Castiglione (1528), *Il libro del Cortegiano*, hrsg. von Walter Barberis, Torino 1998, I. Buch, 47. Kapitel. Für eine deutsche Ausgabe vgl. *Das Buch vom Hofmann*, übersetzt und hrsg. von Fritz Baumgart, München 1986. Hier handelt es sich um eigene Übersetzungen aus dem Italienischen.

⁴¹ Ebd., II. Buch, Kapitel 13.

Sileno Franc. cortecia a quatro mod. XXVII

Begli anni del'oro a secol d'oro alhor non rastro e falce alhor non
 era uisio ne lascio et no'l rio ferro e'l toso ma sen gia puro latte il fresco rivo il
 fresco rivo mel sudavan le querce i vani afflora nymfhe insieme et pastori al chiaro e'l fosco
 O begli anni de l'or vedrovvi io mai tornagli o nuovo sol ii
 tornagli o mai tornagli o nuovo sol ii tornagli o nuovo sol. D. II

O begli anni del Oro,
 ò secol d'ivo:
 Alhor non Rastro, e Falce, alhor non era
 Visco, ne lascio; et no'l rio ferro,
 e'l toso;
 Ma sen già puro latte il fresco rivo;
 Mel' sudavan' le querce; Ivano à
 schiera
 Nymfe insieme et Pastori, al chiaro è'
 l fosco.
 O begli anni del Or', vedrovvi io mai?

Tornagli ò nuovo Sol, tornagli homai.

O schöne goldene Jahre,
 o göttliches Jahrhundert!
 Als es noch weder Harke noch Sense,
 weder Vogelleim noch Schlinge und
 kein teuflisches Eisen oder Gift gab.
 Sondern den kühlen Strom reiner
 Milch,
 und honigschwitzende Eichen.
 Nymphen und Hirten liefen in Scharen,
 im Hellen und im Dunkeln.
 O schöne goldene Jahre, werde ich
 euch je sehen?
 Komm hierher zurück, neue Sonne,
 komm jetzt wieder zurück.

Abb. 4: Noten und Text von »O begli anni del'oro«/Francesco Cortecia

Der Musik unterliegt die strenge Dichtungsform eines Trecentomadrigals, die damit ebenso den Rückbezug zu älteren, auch für die Dichtung bedeutenden Zeiten thematisiert – man denke an Petrarca, Dante und Boccaccio – und eine Brücke zur Regierungszeit von Cosimo dem Älteren schafft (1389–1464). Die Retrospektive wird durch Anklänge an die ältere Faux-Bourdon-Technik unterstrichen. Sie wird am Schluss des Satzes über eine Parallelführung von Sexten hörbar und führt den Cantus am Ende in die große Terz des somit aufgehellten Schlussakkords. Wiederholt wendet sich das lyrische Ich zuvor mit der Bitte an die »neue Sonne«, ein Sinnbild der Braut Eleonora aus Cosimos Sicht, zu den goldenen Zeiten zurückzukehren. Am Ende scheint es, als ob sich der Wunsch erfüllt hätte. Der Ausklang ist damit einer von zahlreichen textausdeutenden, klangmalerischen Wirkungen des Madrigals: Bei dem Wort »fosco« (»im Dunkeln«; Abb. 4) erreicht der Cantus den tiefsten Ton. Wo hingegen von den Int rigen und Fallstricken menschlichen Tuns gesungen wird (»Alhor non Rastro, e Falce«, Vers 2), verschiebt sich die Rhythmik, verhakt sich hörbar.

Köchin und Zeremonienmeister

Unterhaltsamer, aber auch informativer wurde das Bühnenstück, indem die Hochzeits-Intermedien durch zeitlich und örtlich passende Werke flankiert und das historische Personal durch fiktive Protagonisten aufgestockt wurde. Die Rahmenhandlung und Moderation lag in den Händen einer Köchin und eines Zeremonienmeisters, einem liebenswert gegensätzlichen Paar.

Er, der qua Amt Überblick über alle Festhandlungen und deren Hintergründe hatte, als verarmter Adliger für den neuen Geldadel der Medici arbeitete und an alten Haltungen hing, gab den historischen Berichterstatter für das Publikum. Sie dagegen, die von höfischen Tugenden wenig hielt und ebenso zurückhaltend gegenüber entsprechender Musik war, gab eine sichere Identifikationsfigur gerade für jüngere Schüler/innen und eine Projektionsfläche für alle Skeptiker gegenüber der alltagsfernen Thematik ab. So unterschiedlich im Lebensentwurf, musste die Begegnung dieser zwei Personen beide in ihrem jeweiligen Selbstverständnis auf die Probe stellen. Die Köchin durchlief in der Gegenüberstellung mit dem Höfling, der ihr ein »arroganter Schnösel« schien, eine musikalische Reifepfung. Auf deren Weg nahm sie das Publikum charmant mit an die Hand und ließ sich am Ende hinreißen für eine ihrer Lebenswelt fremde Musik: Das Madrigal »Il bianco e dolce cigno«, »Der weiße und süße Schwan« des Flamen Jacques Archadelt aus Florenz war eines der ersten Madrigale im 16. Jahrhundert, das in der eingängigen tonmalersischen Wirkung der besungenen Liebespoesie ein Hit wurde. 1538, ein Jahr vor *Cosimos Hochzeit*, wurde es in seinem ersten Madrigalbuch in Venedig, damals Zentrum des Notendrucks, veröffentlicht und in den folgenden Jahren und Jahrhunderten ganze 40 Male neu herausgegeben.



So wie die Musik des schon zu Lebzeiten »göttlichen Archadelt« unsere Köchin entflamte (auch für den Zeremonienmeister), hatte das Madrigal dann in den Schulbesuchen seinen besonderen Erfolg, um Schüler/innen von der emotionalen Wirkung, der Kunstfertigkeit und Aktualität alter Musik zu überzeugen. Dass hier ein lyrisches Ich von der Erfüllung seiner Liebessehnsüchte träumt und sich durch den Filter petrarkistischer Topoi musikalisch in sexuellen Fantasien ergeht, hat viele überrascht und umso motivierter zuhören oder mitsingen lassen.

Abb. 5: Zeremonienmeister und Köchin. Foto: Christoph Catewicz

In den Dialog zwischen Köchin und Zeremonienmeister floss ebenso ein Madrigal ein, das dem gut informierten Zeremonienmeister Anlass gab, die politischen Hintergründe des damaligen Florenz offenzulegen. Das fünfstimmige »Italia mia« hat Philippe Verdelot, erfolgreicher Pionier der in Florenz entwickelten neuen Gattung, nach Petrarcas tiefgründiger Kritik an beklagenswerten politischen Verhältnissen seines Landes (*Canzoniere*, Canzone XVI) vermutlich infolge des sacco di Roma, der Plünderung Roms 1527 durch deutsche und spanische Truppen von Kaiser Karl V., geschrieben. Das Madrigal ist zuerst 1538, ein Jahr vor *Cosimos Hochzeit*, im Druck erschienen. Verdelot war Anhänger republikanischer Ideale und Gegner der Medici. Er verließ nach dem Mord an Alessandro de' Medici, den Vorgänger von Cosimo, die Stadt. Ein Jahr zuvor war bereits sein Kollege und Landsmann Archadelt aus der Stadt verschwunden, der für Alessandro de' Medici gearbeitet hatte. In unserem Programm stand das Stück, um die stilistischen und politischen Facetten der Florentiner Musik der 1530er Jahre hörbar zu machen: der Köchin ist es zu ernst, schwierig und uneingängig. Es langweilt sie: ihr ist nach anderen Klängen zumute.

Eleonora da Toledo, die Braut

Zu wenig war bisher von der Braut der Hochzeit die Rede, von Eleonora da Toledo, die Cosimo de' Medici als Tochter des spanischen Vizekönigs Don Pedro von Karl V. empfohlen worden war.

Unter dem Gesichtspunkt des Aufstiegs der Dynastie war diese Verbindung eher ein Rückschritt. Denn abgesehen von ihren persönlichen Qualitäten war Eleonora zwar eine reiche Erbin, entstammte aber keiner fürstlichen Dynastie, sondern »nur« einer der ersten Familien Spaniens, wenn sie auch entfernt mit dem Herrscherhaus verwandt war. In der Tat war Eleonora auch nur die dritte Wahl Cosimos, nachdem seine Werbungen um eine legitimierte Tochter Kaiser Karl V., die Witwe seines Vorgängers Alessandro, und um die Papstnkelin Vittoria Farnese (von Paolo III., Alessandro Farnese) gescheitert waren. Abgesehen davon, dass die Ehe mit Eleonora in jedem Fall einen stabilisierenden Faktor in den Beziehungen zur spanischen Großmacht bedeutete, war die offensive Hochzeits-Symbolik, Eleonora als »neue Sonne« von Florenz zu stilisieren, fruchtbar. Nicht nur entsprangen der Ehe acht Kinder, und Cosimo erlangte 1559 als erster seiner Familie die Großherzogswürde; Eleonora hatte auch wesentlichen Einfluss auf die Kulturpolitik von Florenz⁴².

⁴² Inwiefern darin auch Musik von Bedeutung war, spielt in den neuesten kulturhistorischen Studien zu Eleonora da Toledo bislang keine Rolle, ja wird noch nicht einmal als Desideratum erklärt. Vgl. Konrad Eisenbichler (Hrsg.): *The Cultural World of Eleonora di Toledo. Duchess of Florence and Siena*, Aldershot 2004 und die Rezension des Bandes in sehpunkte 6 (2006), Nr. 3 [15.03.2006] URL: <http://www.sehpunkte.historicum.net/2006/037779.html>. Neue Perspektiven auf Eleonora, wenn auch keine musikwissenschaftlichen, sind zudem von dem Projekt MEFISTO (Medici Frauen Interdisziplinär, Soziale Rollen, kultureller Transfer, mazenatisches Oeuvre) zu erwarten.



Abb. 6.: Porträt der Eleonora da Toledo mit ihrem Sohn Giovanni/Angelo Bronzino 1545, Florenz, Uffizien.

Der historischen Vorgabe, dass das Singen und Musizieren auch für gesellschaftlich hoch stehende Damen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts generell als unangemessen galt, wurde in Cosimos Hochzeit dadurch entsprochen, dass Eleonora selbst über den Tanz vertreten war, mit dem sie zugleich ihre Heimat Spanien repräsentierte. Ihr Brauttanz zur Musik des »Rodrigo Martinez« ist eine Folia aus der Sammlung des »Cancionero Musical de Palacio«, der um 1500 entstanden ist. Dank einer stilistisch und choreographisch ausgefeilten Inszenierung durch (ehemalige) Studierende hinterließ diese Tanzszene einen der nachhaltigsten Eindrücke bei den Schüler/innen⁴³. Auch hier wurden im Unterrichtsmaterial musikalische Quellen ergänzt durch Textquellen zu Verhaltensmaßregeln, zur Tradition der Brautschau und des -umzugs.

Die Schulbesuche⁴⁴

Insgesamt nahmen an dem Projekt etwa 280 Schüler/innen von der fünften Klasse bis zum 13. Jahrgang teil. Es erfolgten jeweils zwei Besuche, ein einstün-

⁴³ So die Auswertung durch die Schüler/innen. Regie und Ausführung übernahmen Sabine Müller, Phuong Mai Tran und Ramona Reissmann der HMT Hannover.

⁴⁴ Dieser Bericht stammt von Rasmus Frederichs, dem ich dafür danke.

diger und ein zweistündiger, in 13 Lerngruppen an sieben Schulen der Region Hannover, vier Gymnasien, zwei kooperativen Gesamtschulen und einer integrierten Gesamtschule. Vor allem sollten solche Schulen einbezogen werden, die nicht ohnehin schon im Fachbereich Musik durch Kooperationen privilegiert sind. Organisatorisch stellte uns vor allem die Planung der Unterrichtsbesuche vor unerwartete Herausforderungen. Um die Schulbesuche zeitnah zur abschließenden Aufführung der Hochzeitsmusik im Saal der Hannoverschen Hochschule am 1. Juni durchzuführen, mussten 26 Unterrichtsbesuche in einen Zeitraum von knapp drei Wochen gelegt werden, was aufgrund schulinterner Zwänge – Klausurpläne, Praktika und so fort – zu einem Balanceakt geriet.

Im Hinblick auf den unterschiedlichen Leistungsstand der Schüler/innen wurden Konzepte für die Sekundarstufe II und die Sekundarstufe I entwickelt. Die Schüler/innen hatten zunächst die Möglichkeit, sich mit ausgewählten Protagonisten der Hochzeit zu beschäftigen. Das Unterrichtsmaterial enthielt Rollenkarten zu jeweils sechs Personen: zu Cosimo de' Medici und Eleonora da Toledo, zur allegorisch auftretenden Flora, zu einem Hofmusiker, dem Zeremonienmeister, sowie zur Person der Köchin, die in der Unterstufe als Gegenpol zu Eleonora diente. Die Erfahrungen der Aufführung, in denen sich die Köchin zum Publikumsliebbling entwickelte, gaben uns Recht, sie als Kontrastfolie zur höfischen Sphäre ins Spiel gebracht zu haben. Aus ihrem Staunen, Stutzen und dem Ärger über das, was sie auf der Hochzeit erlebte, wurde die Künstlichkeit und Distanz der höfischen Kultur plastischer und bunter. In den Oberstufenmaterialien wurde die Köchin durch die Personenkarte des Komponisten Francesco Corteccia ersetzt, die v. a. zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem Notenmaterial hinleitete. Alle Rollenkarten wurden der jeweiligen Sekundarstufe angepasst, in Länge der Lektüren, Bild- und Notenmaterial und in der Konzeption der Texte. Zum Vergleich hier ein Ausschnitt aus den Rollenkarten des Cosimo de' Medici, in denen es um die repräsentative Funktion der Hochzeit geht:

Unterstufenmaterial:

»Dieser Tag ist sehr wichtig und die ganze Stadt feiert mit Dir. Deine Braut Eleonora ist sehr schön. Sie kommt aus einer berühmten spanischen Familie aus der Stadt Toledo. Du willst den vielen Gästen, die aus ganz Italien und natürlich auch Spanien angereist sind, zeigen, wie prächtig eine Hochzeit der Familie Medici aussieht. Um großen Eindruck zu machen wirst Du sogar persönlich für die Gäste singen. Deine Hofmusiker begleiten Dich dabei.«

Oberstufenmaterial:

»In erster Linie ist nicht mehr Kriegsführung, sondern Diplomatie gefragt, um sich neben den Großmächten Frankreich und Spanien behaupten zu können. Deshalb ist die Heirat mit Eleonora von Toledo auch von großer politischer Bedeutung, denn sie verbindet Florenz stärker mit dem spanischen Königshaus. Die Feierlichkeiten haben somit eine sehr repräsentative Funktion. Allen, vor allem den Gästen von außerhalb, soll die Macht Deiner Familie demonstriert werden. Dafür kann kein Aufwand zu groß sein. Und als Herrscher musst Du dich auf dem Fest in besonderer Weise in Szene setzen: Du wirst in der Gestalt des Orpheus auftreten, der schon seit der Antike für den Wohlklang und die Macht seiner Stimme berühmt ist.«

Auf der Grundlage der Rollenkarten erarbeiteten einzelne Schülergruppen im ersten Unterrichtsbesuch drei Thesen und auch ein entsprechendes Standbild, das die von ihnen ausgewählte Person darstellt oder charakterisiert. Die Ergebnisse waren recht unterschiedlich: Während eine Gruppe großen Wert auf ein würdevolles Auftreten Cosimos mit Schwert und stolzesgeschwellter Brust legte, konzentrierte sich eine andere darauf, ihn in die Fußstapfen seines Großvaters treten zu lassen. Interessant wurde es, wenn die Schüler/innen den Querverweisen und Bezügen auf die Spur kamen. Eine aufmerksame Oberstufen-Flora-Gruppe interpretierte hellsehtig die Symbolik hinter Cosimos Kosenamen »Cosmo«, die dann Schüler/innen der Cosimo-Gruppe auf der Grundlage der Quellentexte aus dem Buch des Hofmann vertiefen konnten.



Der zweite Unterrichtsbesuch erfolgte gemeinsam mit dem Sänger und Darsteller des Cosimo (Daniel Lager), und dem Lautenisten unseres Teams (Dennis Götte).

Nun hörten und erarbeiteten die Schüler/innen das Madrigal »O begli' anni del' oro«, das sie zuvor kennen gelernt hatten und stellten Fragen zum Gesang, zur Stimmlage des Altus und zu den benutzten Saiteninstrumenten mit einem teilweise erstaunlichen Detailinteresse für die Konstruktionsweise der Laute.

Abb. 7: Standbild eines Cosimo de' Medici aus einer 5. Klasse des Gymnasiums Langenhagen. Foto: Sabine Meine.

Am Ende aller Besuche stand das gemeinsame Singen des Bacchantentanzes »Bacco, Bacco«, den die Lehrer im Vorfeld mit den jeweiligen Kursen und Klassen einstudiert hatten. Alle dreizehn Lerngruppen konnten daher im Finale der Hochzeitsmusikaufführung auf Aufforderung vom Zeremonienmeister in den Gesang auf der Bühne mit einstimmen, so dass die Feier von einer großen Hochzeitsgesellschaft gemeinsam beschlossen wurde.



Abb. 8: Dennis Götte, Laute, und Daniel Lager, Altus, in einem Musikkurs des Jahrgangs 11 der IGS Linden, Foto: Christoph Catewicz

Darüber, wie viel von dem vermittelten Wissen den Schüler/innen tatsächlich im Gedächtnis bleibt, lässt sich sicher nur spekulieren. Deutlich wurde in jedem Fall, dass das Erlebnis der Hochzeitsaufführung und die Erfahrung, dass auch unbekannte Renaissancemusik spannend sein kann und den Schüler/innen in Erinnerung bleiben wird. Damit ist unserer Ansicht nach vielen Schüler/innen etwas von der Berührungsangst genommen, die allzu oft einer Beschäftigung mit Musik im Wege steht. Doch auch für uns mitwirkende Studierende war in diesem Projekt viel zu lernen, angefangen von der langfristigen Planung des Projekts, in die wir seit Sommer 2004 einbezogen waren, die Kontakte zu den verschiedenen Schulen und die Organisation der Unterrichtsbesuche. Vor allem aber die didaktische Reduktion der gelesenen Fachtexte im Hinblick auf die jeweilige Lerngruppe boten mir Möglichkeiten im Studium gelerntes anzuwenden. Wenn ich dabei auch an Grenzen geriet, bestätigte mir das, dass gerade das Reduzieren erst von einem bestimmten Wissensstand aus möglich ist. Hochinteressant war es zu sehen, wie unterschiedlich die Lerngruppen mit dem Projekt umgingen, so z.B. in zwei Oberstufenkursen. Während die Schüler/innen des einen Kurses sicher analysierten und auch Hintergründiges in der Musik schnell erfassten, hatten die eines anderen Kurses bereits Schwierigkeiten damit, ihre Höreindrücke adäquat zu formulieren, beeindruckten aber auch durch eine ehrliche Offenheit gegenüber Neuem. Sie fanden Daniel Lagers Stimme zwar »echt krass«, aber waren zugleich beeindruckt von ihr und wollten alles darüber wissen. Die Schüler/innen des ersten Kurses hingegen waren kaum vom sicheren Terrain der reinen Analyse wegzubewegen. Offenbar beeinflusst der Blick des/der Lehrenden den des eigenen Kurses erheblich. Die Schüler/innen waren sensibel dafür, wie viel ihnen zugetraut wird und schienen entsprechend mutiger oder vorsichtiger zu werden.

Das Projekt *Cosimos Hochzeit* insgesamt war mir persönlich eine Motivation, in meiner späteren Schullaufbahn weiteren Projekten gegenüber nicht nur aufgeschlossen zu sein, sondern diese aktiv zu fördern. Die Schüler/innenrückmeldungen nach den Unterrichtsbesuchen und dem Abschlusskonzert haben uns darin bestätigt, welche Bedeutung Projektunterricht bei den Schüler/innen sowohl für die Vermittlung von Wissen und als auch für die Offenheit gegenüber neuen Themen hat.

Fazit und Ausblick

Selbst unter Berücksichtigung der Rückmeldungen der Schüler/innen fällt es schwer, ein Gesamtfazit aus dem Projekt zu ziehen. Denn was die einen Schüler/innen besonders ansprach, stieß bei den anderen auf Ablehnung. Dass die Köchin als Kontrastfigur innerhalb des Stückes angelegt war, änderte nichts daran, dass sich v. a. ältere Schüler/innen über ihren Witz erhaben fühlten, während genau das von jüngeren Schüler/innen und Erwachsenen besonders geschätzt wurde. Bemerkenswert war, dass nur ca. ein Drittel der Schüler/innen die im Vergleich zu modernen Stücken ungewohnte stilisierte und distanzierte Wirkung des Bühnengeschehens als historisch erkannte und diese Facetten nicht einfach als

Handlungslosigkeit und Langeweile kritisierte. Dass Musik damals höhere Bedeutung im Lebensgefühl der Menschen hatte, wurde oft kommentiert, begleitet von Sätzen wie, »es war eine sehr fantasievolle« oder »tiefsinnige Zeit«, aber auch solchen wie »heute sind alle lustig und gut drauf«, die in verschiedener Hinsicht nachdenklich stimmen und der Nachfragen bedürften. Durchgängig wurden die Schulbesuche der Musiker honoriert – nicht zuletzt aufgrund der persönlichen Begegnung, die das Interesse am anschließenden Konzerterlebnis entscheidend erhöht hat.

Die Hinwendung der Musikwissenschaft zu aufführungspraktischen Fragen, danach, wo Musik für wen zu welchem Anlass erklingt, erleichtert Ansätze der Vermittlung, die einerseits wegführen von der reinen Satzanalyse, aber sie erleichtert aus unserer Erfahrung heraus auch gerade den Zugang zu dieser. Denn wo einmal Interesse am Ereignis und an den Personen geweckt ist, stellen sich auch musikalische Detailfragen besser. Aber auch umgekehrt geht das Konzept auf: Das Versenken in die Musik selbst, das Vertrauen auf ihre sprechende und selbsterklärende Wirkung durch mehrmaliges Hören und Bearbeiten, zumal gemeinsam mit spezialisierten Musikern, ermöglicht Einsichten in Facetten eines Stücks, von denen aus sich wiederum historische Kontexte desselben leichter erschließen. Ungeachtet des naturgemäß unterschiedlichen Alltags eines Lehrenden in der Schule oder Hochschule mit entsprechend unterschiedlich gewichteten Anteilen der fachlichen Vertiefung oder Fragen der Vermittlung ist es müßig, dabei über eine Kluft zwischen den Fächern und deren Überwindung nachzudenken, sind dies doch sämtlich Überlegungen, die gleichermaßen Aufgabe des musikwissenschaftlichen wie musikpädagogischen Arbeitens bleiben.

Birgit Bluhm

»Mozart aus heiterem Himmel«

Berichtet werden soll hier von einem musikpraktischen Projekt, das zunächst den Arbeitstitel »Mozart ist zurück!« trug, dann aber vier Wochen vor seinem Abschluss im Juli 2006 umbenannt wurde zu »Mozart aus heiterem Himmel!«. Dazu bedarf es zunächst einiger Hintergrundinformationen zu unserer schulischen Tradition und Organisation, in die es die Projektarbeit sinnvoll einzubetten galt.

Das Kaiserin-Auguste-Viktoria-Gymnasium Celle hat seit einigen Jahren einen so genannten Musikzweig; das bedeutet, dass für eine Klasse pro Jahrgang Musik vier Schuljahre lang zum Langzeitfach mit vier Wochenstunden wird. Im letzten dieser Schuljahre bereitet die »Senioren«-Musikzweig-Klasse – sozusagen zum Abschied vor ihrem Eintritt in die Sekundarstufe II – eine besondere Aufführung vor. Im Mittelpunkt des Interesses stehen dabei musikpraktische Darbietungen, die möglichst stilistische Vielfalt bieten sollen, entsprechend der individuellen Möglichkeiten der jeweiligen Gruppe. Damit diese Musik-»Nummern« aber nicht einfach bloß beliebig aneinandergereiht werden, werden sie mit selbstgeschriebenen szenischen Elementen verbunden, so dass im weitesten Sinne Musiktheater entsteht. So gab es in den Vorjahren beispielsweise eine Märchenhandlung sowie einen Gang durch die Jahreszeiten. Die Erarbeitung dieser Aufführung erstreckt sich über etwas mehr als ein Schulhalbjahr, von Dezember bis Juli, wobei von den besagten vier Wochenstunden nur zwei projektbezogen genutzt werden, um den »normalen« Unterrichtsstoff parallel dazu ebenfalls vermitteln zu können.

Die räumlichen Bedingungen am KAV-Gymnasium sind schwierig: Lerngruppen und Lehrkräfte haben zwischen drei Schulgebäuden zu wechseln, oft mehrmals täglich. Die Aula mit Bühnentechnik befindet sich im Hauptgebäude, wo diese Klasse 10d 2005/06 planmäßig keine einzige Musikstunde hatte, so dass realistische Proben erst in den letzten zwei Wochen vor der Aufführung möglich waren, durch zusätzliche Nachmittags- und Abendtermine.

Vorteilhaft dagegen waren die außerschulisch erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten, die die Schülerinnen und Schüler der 10d mitbrachten: So bestand das verfügbare Instrumentarium aus drei Geigen, zwei Celli (Anfänger), drei Querflöten, einer Klarinette, zwei Blockflöten, vier Saxophonen, einem E-Bass, einer Trompete, einer Posaune (Anfänger) und zwei Gitarren, es gab außerdem fünf gute Pianisten und einen Schlagzeuger; alle 24 (davon fünf männlich) hatten Erfahrungen im Chorsingen und viele ein gewisses bescheidenes schauspielerisches und tänzerisches Talent.

Die Schülerinnen und Schüler wünschten sich für ihr Projekt das Nachspielen von Pop, Jazz, Schlager, gern auch »ein bisschen Klassisches«; sie wollten viele zu besetzende Rollen auf einer Bühne mit Vorhang, Scheinwerfern und ähnlichen Showeffekten (und möglichst anderen special effects wie Nebel, etc.), jede Menge verschiedener Kostüme und bezüglich der Handlung Humor und Romantik.

Meine Intentionen als Lehrkraft zielten auf eine zumindest ansatzweise Auseinandersetzung mit musikgeschichtlichen Fragen; aber auch gleichzeitig in Richtung kritischer neuer Sichtweisen auf das eigene musikalische Tun und Rezeptionsverhalten, z. B. durch Perspektivenwechsel. Das alles galt es also auszu-schöpfen und zu berücksichtigen.

Die inhaltliche Vorbereitung begann mit langwierigen Diskussionen zur Musikauswahl und zum Stoff des szenischen Geschehens, bis wir uns tatsächlich auf Wolfgang Amadeus Mozart als »Handlungsträger« einigen konnten, angesichts des Jubiläums 2006. Im Unterricht haben wir uns – wie alle Parallelklassen auch, da die curricularen Vorgaben für den 10. Jahrgang das so vorsehen – u.a. mit klassischen Sonaten und Sinfonien beschäftigt. Darüber hinaus kam es in der Musikzweig-Klasse zu einer Auseinandersetzung mit der Biographie Mozarts; es gab Gruppenarbeiten zum Familienstammbaum, zu den Konzertreisen sowie zum zeitgenössischen geisteswissenschaftlich-politischen Hintergrund. Außerdem haben wir uns der Oper *Così fan tutte* genähert und eine Aufführung derselben in Hannover besucht. Nach und nach wuchs die Liste der Sing- und Spielstücke, die immer erst auf Machbarkeit hin getestet wurden, um dann in einen Plot von 11 Szenen eingebaut zu werden.

Hier eine Kurzfassung des so entstandenen Stücks: Mozart hat anlässlich seines 250. Geburtstags im Himmel einen Wunsch frei. Das missratene Spiel seiner *Sonata facile* durch ein junges Mädchen auf der Erde motiviert ihn dazu, vorübergehend in das irdische Leben zurückkehren zu wollen. Er darf sich auf den Weg machen, soll aber kein allzu großes Aufsehen erregen. Das Mädchen und seine Drei-Generationen Familie nehmen ihn freundschaftlich auf und führen ihn zwei Tage lang durch ihre alltägliche Musikwelt. Dabei fügt es sich gut, dass die Mutter Musiklehrerin, der Vater Plattenfirmenchef, der Bruder Tekknofreak und die Großeltern Tanznostalgiker sind. Auf diese Weise kann Mozart u.a. erleben, wie sowohl seine Nachtmusik als auch Falkos *Amadeus* im Schulunterricht geübt werden, wie sich eine Jazz-Combo mit dem Standard *Sunny* um einen CD-Aufnahmevertrag bemüht, dass lateinamerikanische Straßenmusik zwar manchmal noch live erklingt, Tanz- und Filmmusik jedoch fast nie. Seine Reaktionen darauf schwanken zwischen Verwunderung, Begeisterung, Entsetzen, Verständnislosigkeit und Interesse. Mal beschwert er sich, mal greift er aktiv ein. Nach einem rührelig-komischen Abschied kehrt er jedenfalls bereichert in den Himmel zurück, nicht ohne auch selbst (erneut...) tiefe Eindrücke hinterlassen zu haben auf der Erde, denn diese zwei Tage waren eine – Zitat des dazu nachgespielten Popsongs von Juli – »Geile Zeit«.

Zur ca. 45-minütigen Aufführung kam es am 12. Juli 2006 vor dem bei solchen Veranstaltungen üblichen Publikum, das sich aus Verwandten, Freunden, Mitschülern, Kollegen und dem Schulleiter zusammensetzt – es waren also wohlwollende, keinesfalls objektive Zuschauer und -hörer, die entsprechenden Beifall spendeten und somit den Mitwirkenden Anlass zu einer gewissen Selbstzufriedenheit gaben.

Die Ergebnisse unter dieser praktischen Oberfläche, vorsichtig vielleicht als kognitive Lernziele zu bezeichnen, seien entlang der drei Schlagwörter unseres Tagungstitels kritisch skizziert.

Liebe

Das Stichwort »Liebe« löst bei 15-/16-jährigen Persönlichkeiten auf dem Wege ihrer Identitätsfindung naturgemäß eine regelrecht egozentrische Assoziationskette aus, meist in Form von Fragen, die permanente Selbstzweifel offenbaren: »Wie sehe ich aus? Bin ich zu dick, zu groß? Sollte ich meine Frisur/Haarfarbe ändern, lieber Kontaktlinsen als Brille tragen? Ist mein Teint in Ordnung, habe ich etwa Mundgeruch? Stimmen meine Klamotten? Wie wirke ich auf andere? Durch meine Sprache, auch meine Körpersprache? Was ist mir wichtig im Leben, was auch mein Gegenüber akzeptieren kann? Meine schulischen Leistungen mit Blick auf meine berufliche Karriere? Oder Spaß? Ist es Sport, Tanz, künstlerische Verwirklichung? Geld? Familie? Gibt es die große, wahre Liebe? Wie merke ich, dass mir eine solche passiert? Welche Rolle spielt Sexualität in meinem Leben, jetzt und in Zukunft? Welchen Wert hat Treue?« Schulunterricht, der sich auf literarische Texte, Kunst und Musik stützen darf, muss diese gedankliche Lebenswelt Jugendlicher stets mit berücksichtigen, (gerade) auch wenn es gilt, Verständnis und Empathie für Lebenswirklichkeiten der Vergangenheit zu wecken. Der soeben angedeutete pubertäre Fragenkatalog wird nämlich geradezu zwangsläufig auf andere Menschen übertragen, auf fiktionale Charaktere, auf authentische Biographien, auch auf die Lehrenden. Wie also hat in unserem Fall Mozart (der ja auf der Schulbühne wieder lebendig werden sollte!), wenn es um Liebe ging, empfunden und sich verhalten? Was ist konkret bekannt über sein Liebesleben – das wollen Schülerinnen und Schüler an sich wissen, und nicht etwa wie Musikwissenschaftler als zusätzliche Verständnishilfe bei der Interpretation seiner Werke. Regelrecht dankbar haben sie daher zur Kenntniss genommen, dass Mozart sowohl unglückliches Verliebtsein als auch ein intaktes Eheleben erleben durfte, dass er in privaten Briefen geradezu schamlos sein konnte.

Das Mozartbild in Sachen Liebe, das im Rahmen des Projekts dabei entwickelt wurde, beruht nun nicht auf Quellenforschung, wenn man von ein paar Einblicken in die Briefe des Komponisten an seine Cousine und seine Frau absieht oder auch die Tatsache einräumt, das die Hannoversche, provokativ-moderne Inszenierung von *Così fan tutte* Spuren in den Köpfen der Schülergruppe hinterlassen hat, die für sie selbst mehr mit Mozart als mit aktuellem Regietheater zu tun haben. Anstelle von wissenschaftlich-akribischer Recherche also hat die Klasse eher respektvolle Ahnung und instinktive Einschätzung walten lassen. So ist »unser« Mozart im Umgang mit Damen jeder Altersstufe v.a. höflich, hilfsbereit und rücksichtsvoll. Draufgängertum oder unverblümt körperbetonte Freizügigkeit sind ihm fremd; er verteilt allenfalls galant-charmante Handküsse. Die so auf der Bühne angedeuteten altmodischen Konventionen, strengen Sitten und steifen Formen, nicht zuletzt vermittelt durch die Ironie der Gastgeberfamilie,

haben schließlich ihr vordergründiges Ziel erreicht: die Lacher im Publikum. Ich gebe allerdings zu bedenken, dass hier unterbewusst auch manche nostalgische Wunschvorstellungen einiger Mitschülerinnen eine gewisse Rolle gespielt haben könnten, zumal unser Mozart-Darsteller schon im wirklichen Leben als attraktiv und sympathisch gilt (Schultheater differenziert hier zwischen Schauspieler und Rolle selten ganz deutlich).

Macht

Um wieder zunächst die naturgemäße Egozentrik verwöhnter Heranwachsender zu bemühen, sei auf die unmittelbaren Machtverhältnisse hingewiesen, in deren Zwängen sie sich sehen, bedingt durch die direkt empfundene Autorität der Eltern und der Lehrkräfte. Eine spontane Solidarisierung mit Wolfgang Amadeus gegen den vermeintlich strengen Vater Leopold, der sein Wunderkind vermarktet hat, ist somit schon einmal vorprogrammiert.

Beim Begriff »Macht« denken Zehntklässler aber auch schnell an Politik, und zwar primär noch stärker an Personen als an Institutionen oder Ideen. Daran werden oft sogleich Moralvorstellungen geknüpft – kann doch Machtausübung auf gute, wohltätige Weise gepflegt oder auch missbraucht werden. Zudem wissen Jugendliche sehr wohl um die Macht auch der Wirtschaft, wobei sie durchaus selbstkritisch die damit zusammenhängenden Reize und Abhängigkeiten kennen, welche die Medien durch Werbung herstellen.

Im Zuge der Beschäftigung mit Mozarts Biographie wurde deutlich, welche Abhängigkeiten Künstler immer noch zu spüren bekamen trotz aller sich anbahnenden Emanzipation des Bürgertums, trotz des neuen Idealtypus vom freischaffenden Musiker gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Die Gunst und Gnade der mächtigen kirchlichen und weltlichen Herrscher, Auftrags- und Arbeitgeber musste daher so mit einkalkuliert werden, wie man heute im Musikgeschäft die Kontrolle der Medienindustrie am Markt zu berücksichtigen hat. Damals wie heute kommt die Macht des breiten, häufig geblendeten Publikums hinzu, ist Erfolg nicht zuletzt durch viele glückliche Fügungen bedingt. Eigene kompositorische Interessen mussten und müssen oft anderen, mächtigeren Ansprüchen weichen. Zudem wird seit dem 20. Jahrhundert Kunst und das, was lediglich für Kunst gehalten wird, beliebig reproduziert und will offenbar häufiger unterhalten als bilden.

Musik

Was von Beginn an zunächst nur mir als Lehrkraft bewusst war, nach und nach aber auch den Schülerinnen und Schülern klar wurde, war die Schwierigkeit, um nicht zu sagen Unmöglichkeit, originale Musik von Mozart so zur Aufführung zu bringen, dass es für alle ein Gewinn gewesen wäre. KV 545 ist immerhin teilweise am Flügel erklingen, KV 525 (4. Satz) lediglich in einer so genannten schulpraktischen Einrichtung. Bei einem Museumsbesuch der Gastfamilie mit Mozart ist

sein Klavierkonzert Nr. 21, C-Dur, KV 467, 2. Satz, aus dem *off*zuhören, als professionelle Konserve also. Eine solche, eher magere Ausbeute kann man bedauern und kritisch nachfragen, ob denn auf diese Weise überhaupt der musikpädagogische Auftrag ausreichend erfüllt worden sei. Erfahrene Schulmusiker aber wissen: Mozarts Originalmusik ist mit Jugendlichen im Grunde unaufführbar. Selbst überdurchschnittlich motivierte und qualifizierte gymnasiale Schulorchester und -chöre sollten besser geeignete Alternativen wählen! Und zur Erinnerung: die Zielsetzung am Ende unserer Musikzweig-Klasse 10 ist eine musikpraktische Darbietung, die ein möglichst breites Spektrum an Stilrichtungen widerspiegeln soll, beruhend auf auch theoretischer Auseinandersetzung damit. Die *Sonata facile* z.B. war immerhin Gegenstand einer Klassenarbeit zur Formanalyse, »Scarborough Fair« wurde in Gruppenarbeiten eigenständig dreistimmig gesetzt, und *Titanic* und *Sunny* stellen Relikte aus den Unterrichtseinheiten zu Filmmusik bzw. Jazz dar.

Abschließend möchte ich behaupten, dass es im Zuge des Projekts »Mozart aus heiterem Himmel« ansatzweise zu »Horizontverschmelzungen« im Sinne Karl Heinrich Ehrenforths gekommen ist, weil die Schülerinnen und Schüler Mozart gedanklich vorübergehend in ihre Lebenswelt eingeladen haben und sie – geleitet vom eigenen Anspruch und Ziel einer glaubwürdigen Fiktion – sich diesen Besuch mit Hilfe eines Perspektivenwechsels durchaus ernsthaft vorstellen mussten. Dies stand für die Klasse 10d zwar zu keiner Zeit im Vordergrund, hat aber unterbewusst hoffentlich noch nachhaltige Folgen, und zwar nicht bloß beschränkt auf ihre weiteren Lebenserfahrungen mit Liebe, Macht und Musik.

Melanie Unseld

Epiphrase zu »Mozart aus heiterem Himmel«

1803 erschien in Leipzig das Buch *Mozarts Geist* von Ignaz Ferdinand Arnold⁴⁵, eine der frühesten Biographien über Wolfgang Amadeus Mozart überhaupt – noch vor den Standard-Werken von Georg Nikolaus von Nissen und Otto Jahn⁴⁶. Das in unserem Zusammenhang Bemerkenswerte an diesem Buch ist der Hinweis auf sein Lesepublikum: Man halte hier, so steht es im Untertitel »ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler« in Händen. Mithin zielte das Konzept von Arnold darauf ab, Mozart durch das Nachvollziehen seines Lebensweges sowie durch ausführliche Werkbetrachtungen einem gezielt jungen, musikkaffinen, wenn nicht gar bereits die Musikerlaufbahn einschlagenden Lesepublikum als Vorbild vorzustellen. Dabei formuliert der Autor drei Leitgedanken: »Welchem Freunde der Musen blieb Mozarts Name unbekannt? Welchem Gefühlvollen tönten seine Harmonien nicht den Himmel ins Herz? Und wem kann der Schöpfer dieser geläuterten Seeligkeiten gleichgültig seyn?«⁴⁷. Der Sprachstil des 18. Jahrhunderts mag ein wenig die deutliche Intention des Autors verdecken: Letztlich geht es Arnold um ein Vermittlungskonzept, das (1.) auf der Bekanntheit des Namens Mozart basiert (die Macht der Kanonisierung), (2.) die Ausdruckstärke seiner Musik herausstellt und schließlich (3.) die Sympathie (Liebe), die man der Musik und ihrem Urheber zollt, einbindet. Auf interessante Weise spiegeln diese drei Faktoren nicht nur das Thema dieses Bandes (Liebe – Macht – Musik) wider, sondern dienen auch gut 200 Jahre nach Arnold als probates Medium, Kinder und Jugendliche an Musik heranzuführen, sie für das Hören (klassischer) Musik sowie für das eigene Musikmachen zu begeistern.

Werfen wir dazu einen punktuellen Blick auf das Jahr 2006. Einer der deutlichen Themenschwerpunkte des Mozart-Jahres war der junge Mozart, das »Wunderkind«⁴⁸, wohl nicht zuletzt deshalb, weil sich die Figur des musikalisch hochbegabten Kindes und die mit ihr verbundenen (kultur-)pädagogischen Implikationen bestens mit der in Deutschland anhaltenden Pisa-Diskussion verbinden ließ⁴⁹. Zwei grundsätzliche Tendenzen im Umgang mit der Figur des »Wunderkindes« Mozart waren dabei – bei aller Vielfalt der Aktivitäten – er-

⁴⁵ [Arnold, Ignaz Ferdinand], *Mozarts Geist. Seine kurze Biografie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Mit dessen Portrait, Erfurt 1803*. Das Buch erschien anonym.

⁴⁶ Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, Leipzig 1828; Otto Jahn: *W. A. Mozart*, Leipzig 1856.

⁴⁷ Ebd., S. VII.

⁴⁸ Neben zahlreichen Buch- und CD-Produktionen, Theater-, Musical- und anderen Aufführungen, widmeten sich u.a. auch zwei wissenschaftliche Kongresse dem Thema: Der junge Mozart 1756–1780. Philologie – Analyse – Rezeption (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg) und Symposium »Wunderkind« (Musikhochschule Stuttgart). Das vorangegangene Jubiläum hingegen – der 200. Todestag – war weitaus auffälliger auf das letzte Lebensjahr (1791) sowie Themen und Werke, die aus der letzten Lebenszeit Mozarts stammten, fokussiert.

⁴⁹ Es wäre lohnend, die Vielfalt der in diesem Kontext realisierten Veranstaltungen unter musikhistorischen und musikpädagogischen Gesichtspunkten wissenschaftlich auszuwerten.

kennbar: Zum einen eine auf Identifikation mit der Figur des jungen Mozart hin ausgerichtete Herangehensweise, zum anderen eine, die eine aktive Auseinandersetzung mit dem Phänomen initiiert, und dabei auch das Andere (als zeitliche, individuelle und musikästhetische Komponente) in den Blick nimmt.

Eine der quotenreichsten Aufarbeitungen zum Thema Mozart für Kinder (im Grundschulalter) war fraglos *Little Amadeus* – die Abenteuer des jungen Mozart, einer höchst erfolgreichen und mehrfach ausgezeichneten TV-Zeichentrick-Serie⁵⁰, die im Jahr 2006 erstmals ausgestrahlt wurde. Dieses Projekt steht prominent für die erste, oben erwähnte Kategorie: Mozart als Identifikationsobjekt für Kinder. Vom Genre (Zeichentrick) bis zur Musik (Werkausschnitte Mozartscher Kompositionen in Poparrangements⁵¹) kommt die Serie den Lebensgewohnheiten der Kinder besonders nahe, sodass gewissermaßen eine Ineinssetzung von Vergangenheit und Gegenwart unter den Vorzeichen der Identifikation vollzogen werden kann, wobei auch hier die drei Leitgedanken von Arnold erkennbar werden: (1.) die ohnehin fraglose Kanonisierung des Namens Mozart wird auch in diesem Alterssegment festgeschrieben, (2.) die Musik wird erwähnt und – in Ansätzen – zum Klingen gebracht, (3.) die Figur des kleinen Amadeus ist als Sympathieträger für die Zielgruppe konzipiert. Während bei Arnold jedoch die Musik Mozarts deutlich im Interessensfokus lag – gut zwei Drittel des Buchumfangs sind hier den Werkbetrachtungen gewidmet –, tritt diese in *Little Amadeus* fast gänzlich zurück. Im Vordergrund steht die Identifikation (Sympathie, Liebe) und die Kanonisierung (und Heroisierung) des Namens, wie es bereits im Titelsong deutlich wird:

»[...] Little Amadeus du warst in deiner Zeit,
Little Amadeus beachtet weit und breit,
Du hast Musik gemacht,
Heut wird an dich gedacht,
Als ein Musikgenie,
Vergessen wir dich nie. [...]«

Problematisch an dieser Schwerpunktsetzung ist, dass aus der Verbindung von Sympathie und Vorbildfunktion einerseits und Heroisierung andererseits ein (Musik-)Geschichtsbild initiiert wird, das im 19. und beginnenden 20. Jahrhun-

⁵⁰ »Nachdem die Erstausstrahlung der ersten 26 Folgen im Kinderkanal von ARD und ZDF in Deutschland für sensationelle Einschaltquoten sorgte und die Serie mittlerweile weltweit in 15 Länder verkauft worden ist, geht es nun weiter: Neben einer Fortsetzung (Arbeitstitel: »Die Reisen des jungen Mozart featuring Little Amadeus« [52x24 Minuten]) der ECHO-prämierten Fernsehserie »Little Amadeus« sind zwei neue Projekte (»Little Amadeus Karaoke« und »Monti's Welt«) für den Bereich TV und ein groß angelegtes Kinoprojekt mit insgesamt drei Filmen in Vorbereitung.« Quelle: http://www.littleamadeus-lounge.de/press_messages.php?s=96144ee14e228cc2812b8191d09b7812&lang=de&m=16 (Stand: 4. Mai 2007)

⁵¹ Der für die Musik verantwortlich zeichnende Adrian Askew zum Verfahren der musikalischen Bearbeitung: »Für die Kinder und Jugendlichen sollte es eine entsprechend zeitgenössische Variante werden, die dennoch dem Original treu bleibt – Mozart sollte wieder lebendig werden, insofern muss man ihn heute in diese Zeit mit ihren Mitteln und Möglichkeiten transportieren. So werden die Mozart-Stücke eben nicht nur streng klassisch präsentiert. Die Kinder sollen Spaß haben, den Wert dieser Musik eher unbewusst erleben und deuten [...].« Quelle: Infomaterial zu *Little Amadeus & Friends* Aktionstag.

dert zwar weitverbreitet, inzwischen aber zu Recht kritisiert und revidiert wurde⁵².

Die zweite erkennbare Grundtendenz, die Figur Mozart einem jungen Publikum nahe zu bringen, geht den Weg der aktiven Auseinandersetzung im Wechselspiel von Identifikation und Alteritätsbewusstsein. Möglich wird dies u.a., indem für Kinder und Jugendliche die historische Distanz erfahrbar wird, indem die eigene Lebenswelt – auch die musikalische – mit der historisch fremden auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin abgetastet, und indem über Empathie eine Annäherung an die Figur Mozart ermöglicht wird.

Die Musiktheater-Produktion »Mozart aus heiterem Himmel« am Celler Kaiserin-Auguste-Viktoria Gmnasium (Leitung: Birgit Bluhm) reiht sich in diese Kategorie ein: Das von den Schülerinnen und Schülern weitgehend selbst entwickelte Projekt spielt in der Jetztzeit, die Figur Mozart kommt als Zeitreisender, mithin als Fremder in diese Lebenswelt. Diese Konstellation ermöglicht in vielen Bereichen (Sprache, Musik, Verhaltensnormen etc.), die historische Distanz zu verdeutlichen. Über individuelle Themen wie Liebe, Musikgeschmack u.a. kann dabei gleichzeitig – und zwar sowohl für die Ausführenden als auch für das Publikum – eine empathische »Brücke« gebaut werden. Dieses Wechselspiel aus Distanz und Annäherung ermöglicht darüber hinaus eine für die Altersgruppe zentrale Reflexion über Selbst- und Fremdwahrnehmung.

Vergleicht man diese Konzeption mit derjenigen von Arnold, so ist hier eine ähnliche Gewichtung auszumachen, allerdings – nicht zuletzt bedingt durch die 200 Jahre, die die beiden Mozart-Auseinandersetzungen voneinander trennen – in unterschiedlicher Ausprägung: Bei beiden steht die Musik im Vordergrund. Was bei Arnold jedoch werkbetrachtend angelegt war, nimmt in »Mozart aus heiterem Himmel« nun das Phänomen Musik in seiner ganzen Breite in den Blick: eigenes Musizieren, unterschiedliche Rezeptionsgewohnheiten, verschiedene Musikstile, Musikproduktion etc. Diese umfassende Auseinandersetzung mit dem Phänomen Musik tritt an die Stelle des Fokus auf Mozarts Werke selbst. Denn dass diese in einem Schultheater-Kontext nicht ohne weiteres eingearbeitet (d.h. live aufgeführt) werden können, ist erwartbar. Über diese (für die Schülerinnen und Schüler der 10. Klasse möglicherweise frustrierende) Erkenntnis hinaus kann gerade dieser Punkt im Entstehungsprozess des Theaterprojekts Anlass für ein Nachdenken über den Werkbegriff sein, was das Problembewusstsein der Mitwirkenden für den Umgang mit Musik und ihrer Geschichte deutlich schärft.

Dass der Aspekt der Sympathie bzw. Liebe für die Altersgruppe zentral ist, hat Birgit Bluhm in ihrem Bericht bereits herausgestellt. In diesem Zusammenhang

⁵² Diese Tendenz der Restituierung der Heroenbiographik im Fernsehen ist im Übrigen nicht nur für die jüngere, sondern auch für ältere Zielgruppen zu beobachten: Die sechsteilige ZDF-Serie »Giganten« – mit der ersten Folge über Ludwig van Beethoven: Genie am Abgrund (Regie: Gero von Boehm, Erstausstrahlung: 6. April 2007) – setzt diese Tendenz ebenfalls überdeutlich ein. Zum Prozess und der Kritik an dieser Form der heroisierenden Biographik vgl. u.a. Christian von Zimmermann, *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*, Berlin/New York 2006 und Jost Hermand, *Beethoven. Werk und Wirkung*, Köln/Weimar/Wien 2003.

bemerkenswert scheint mir die Beobachtung, dass – obwohl das Thema Liebe/Sympathie häufig und bühnenwirksam eingesetzt wird – durch die dramaturgische Konstellation das Bewusstsein für die Distanz zur Figur Mozart gewahrt bleibt. Statt unreflektierter Identifikation wird Empathie möglich.

Arnolds erster Gedanken leitender Faktor, die Bekanntheit des Namens Mozart, wird in der Celler Musiktheater-Produktion übrigens ebenfalls virulent – allerdings mit deutlich anderem Schwerpunkt als in der auf Kanonisierung und Heroisierung abzielenden TV-Serie: Dass Mozart für das Projekt im Jahr 2006 überhaupt als Thema aufgegriffen wurde, steht im Zusammenhang mit der Erinnerungskultur anlässlich von Gedenkjahren⁵³. Im Übrigen wird die Bekanntheit des Namens Mozart im Stück in Kombination mit der irrealen Konstellation, dass Mozart 250jährig in die Jetztzeit versetzt wird, als komisches Element eingesetzt (etwa in der Disco-Szene, in der »Mozart« dem Türsteher sein »wahres« Alter nennt). Der »große Name« ist mithin Anlass für Komik, nicht für Kanonisierung oder gar Heroisierung. Der Faktor Macht wird auf andere Themenfelder umgelenkt (z.B. Musikproduktion), die deutlich näher an der Lebenswelt der ausführenden Jugendlichen liegen.

⁵³ Melanie Unseld: »Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken«, in: Mozart im Blick: Inszenierungen, Bilder und Diskurse, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Köln 2007..

Vera Funk

Mit Verdis *La Traviata* im Klassenchor zu Macht und Liebe: Anknüpfungsmöglichkeiten mit Filmen und Opernszenen

Wieder einmal betritt eine hoffnungsfrohe zehnte Klasse das Opernhaus, wenn viele der Schüler/innen alsbald zum ersten Mal den imposanten Kronleuchter, die Architektur mit hohen Rängen – und eben die Liveaufführung der Oper erleben werden. Spätestens wenn der erste Akt vergangen ist, entscheidet sich, ob sich in der Unterrichtsvorbereitung genügend entwickelt hat, um fast drei Stunden dem italienischen Gesang (glücklicherweise heute meist mit Übertiteln) und dem Bühnengeschehen zu folgen. Ein Werk, das bisher allen Zehntklässlern in Berlin und in Mailand (dort während meines Auslandsschuldienstes an der Deutschen Schule) gefiel, ist *La Traviata*. Bekanntermaßen ist diese eine der meist gespielten Opern und außerdem ein Stück, das ohne historischen oder mythologischen Rahmen die Verwicklungen von Liebe und Macht auf der Basis von Dumas' *Kameliendame* im gesellschaftlichen Kontext der Verdi-Zeit erzählt. Noch bei der unglücklichen venezianischen Premiere musste die Handlung ja wegen des skandalösen Gegenwartbezugs zunächst in das Ambiente des Louis XIV transferiert werden. Da die heute üblichen Aufführungen (ohne die damalige zusätzliche Historisierung) bei modernen Jugendlichen Anklang finden, dürfte das Werk trotz der Darstellung gesellschaftlicher Phänomene im Umfeld von Dumas und Verdi wiederum aktuell sein, wozu – außer der Musik – die wohl zeitlosen Liebes- und Beziehungskonflikte beitragen. Deutlich ist die Handlung mit dem Stichwort Macht bzw. genauer mit Machtkämpfen und Machtmanifestationen verknüpft, wie sich vor allem an den Chorszenen nachweisen lässt. Daher soll, ausgehend von den filmischen und musikalisch-szenischen Anknüpfungsmöglichkeiten für Jugendliche, der Themenbereich Macht und Liebe im Kontext der Musik anhand ausgewählter Ensembleszenen und exemplarischer Textvergleiche vertieft werden.

Obwohl ich zu Beginn befürchtete, womöglich Sentimentalität für die Musikvermittlung zu funktionalisieren, wurde diese Skepsis bisher stets durch die vielfältigen interessierten und reflektierten Reaktionen der Lerngruppen widerlegt. Noch deutlicher als andere Verdi-Opern, die im Blick auf die Spielpläne der Opernhäuser für den Unterricht gewählt wurden, z.B. *Aida*, *Luisa Miller* oder *Rigoletto*, lässt sich hier offensichtlich an das Lebensempfinden heutiger Jugendlicher anknüpfen, und dies wohl auch in den Themenbereichen von »Macht« und »Liebe«. Die positive Resonanz ist zu Beginn einer Unterrichtsreihe nicht immer vorauszusehen: Denn da nennen einige der Schüler/innen typische Assoziationen zur Oper – so z.B. schrilles Kreischen oder die »uncool« langsamen Bewegungen in merkwürdigen Kostümen. Doch andere erinnern sich an eher positive Erlebnisse der achten Klasse, wenn beispielsweise der *Freischütz* oder die *Entführung* auch szenenweise gespielt, gesungen und gemalt

wurden. Insgesamt ordnen die Lerngruppen Oper zwischen skurril-langweilig und kreativ-aufregend-bunt ein. Und hier gibt es keine Unterschiede zwischen den Mailänder Jugendlichen der Deutschen Schule, aus meist gutbürgerlichen italienischen Familien, und (mit diesen an sich sowieso kaum vergleichbaren) ›multikulti‹ geprägten Berliner Schüler/innen. Als ›Stadtkinder‹ verfügen sie zudem größtenteils schon über Erfahrung mit Liveaufführungen von Musiktheater (auch Musicals). Zudem kennen einige didaktische Projekte, um jüngere Leute an das Musiktheater heranzuführen, z.B. Peter Lunds erfolgreiches Kinderstück *Hexe Hillary geht in die Oper* an der Neuköllner Oper, Berlin⁵⁴. Schließlich bedeutet Oper an sich unter 15- und 16-Jährigen wohl prestigereiches Event für erfolgreiche Menschen, wobei nicht nur die Mailänder Scala auch heute noch zur kulturellen Stadtidentität beiträgt. Bei unseren Opernbesuchen manifestierte sich diese Haltung durch den ironisch verbrämten Spaß an überdeutlich formaler ›Verkleidung‹⁵⁵.

Wenn ich die Klassen zunächst kurz in das Sujet einführe – mit Stichworten wie Edelprostituierte bzw. Kurtisane, perspektivlose Liebesbeziehung, unheilbare Krankheit, Tod – wird vermutlich die voyeuristische Neugier auf ›love, sex and crime‹ (und auf die ständige Todesbedrohung) geweckt, ähnlich wie dies die Fernsehproduzenten nicht nur für Soap-operas des frühen Abendprogramms mit Kalkül planen. Kein Wunder also, dass viele Jugendliche zum Inhalt der *Traviata* Spielfilme assoziieren, z.B. Garry Marshalls *Pretty woman* (1990)⁵⁶. Hier lässt sich Julia Roberts als moderne, sozial anpassungsfähige Kurtisane namens Vivian Ward für mehrere Tage von einem Businessman ›kaufen‹ und in die amerikanische Industriellenwelt – mit mehr oder weniger komödiantischen Hindernissen – einführen. Gegen Ende des Films leidet sie bei ihrem ersten Opernbesuch im roten Abendkleid in der Luxusloge gerührt das Sterben der Violetta mit, und dies vor dem Hintergrund ihres eigenen nahenden Abschieds von ihrem Begleiter, der sich trotz seiner zunächst auffälligen Kratzbürstigkeit vom Freier in einen veritablen Lover verwandelt hat. Für diese sentimentale Gefühlsdarstellung nutzt der Film, dessen Handlung keineswegs eine vergleichbare Todesnähe oder einen repressiven ›Vater Germont‹ enthält, die zitierte Oper klischeehaft als Folie, um die Macht der Liebe über die karriere- bzw. gesellschaftsbedingte Selbstbeherrschung zu verdeutlichen.

Isabel Hupperts Interpretation der Kameliendame ist unter Jugendlichen weniger bekannt⁵⁷. Als Alphonsine Plessis verkörpert die Schauspielerin ja die Person, die Alexandre Dumas fils persönlich zu seinem Roman inspirierte. Einzelne kannten jedoch Greta Garbos heroische, quasi kritiklos leidende Hollywood-Ver-

⁵⁴ Auch das Projekt *Hip H'opera*, das Hip-Hop-Elemente mit einer verkürzten *Così fan tutte* verzahnt, kam beispielsweise bei meinen Achtklässlern beim Besuch der Komischen Oper Berlin so gut an, dass diese die Dramaturgin baten, beim nächsten Mal mitspielen zu dürfen.

⁵⁵ Unvergesslich bleibt mir der *Traviata*-Besuch der zehnte Klasse im Sommer 2006 mit schwarzen Anzügen, mit denen man dann direkt nach dem Schlussapplaus von der Komischen Oper Berlin aus weiter zur Fanmeile der Fußball-Weltmeisterschaft zog.

⁵⁶ Regie: Garry Marshall, mit Richard Gere und Julia Roberts in den Hauptrollen.

⁵⁷ Regie: Mauro Bolognini, Musik: Ennio Morricone.

sion der Kameliendame von 1936, wobei die Filmmusik entsprechend der Handlung auch effektivvoll mehrfach *La Traviata* zitiert⁵⁸. Alle diese Filme bedienen sich jeweils einer Sentimentalität, die sich in der Oper, wenn überhaupt, wesentlich subtiler darstellt. In der gesellschaftlich-politischen Aussage raffinierter sind dagegen die Musikzitate aus der *Traviata* in der Verfilmung von 1963 zu Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Roman Il Gattopardo* (1958) verwendet. Hier lässt Visconti, der übrigens bereits 1955 die *Traviata* an der Scala inszeniert hatte, die Orgel und eine Banda auf dem Dorf Fetzen aus *La Traviata* spielen. Somit unterstützt dies den sozialkritischen Blickwinkel auf die Protagonisten, eine sizilianische, dekadente Adelsfamilie⁵⁹. Dieser Film, mittlerweile ein Klassiker, war vor allem den Schüler/innen in Mailand bekannt.

Dort vor allem beförderte auch noch Verdis ›Heimbonus‹ die Neugier, denn viele kannten nicht nur einzelne Arien, sondern auch komplette Werke oder Aspekte der Biografie, die ja einigen Forschern als Schlüssel zur Wahl des Sujets der *Traviata* gilt⁶⁰. Manche wussten auch von seiner Stiftung, der »Casa di riposo per musicisti« und hatten die Gruft des Komponisten besucht. Eine anregende Diskussion entwickelte sich, nachdem eine Klasse Interviews mit Bewohnern des Altenheims aus dem schweizerisch-italienischen Dokumentarfilm *Il bacio di Tosca*⁶¹ verfolgt hatte, in dem ja immerhin der »Brindisi-Chor« der *Traviata* einstudiert wird. Die manifestierte Liebe der Ex-Weltstars zur Musik und zur Bühne, dies trotz ihrer zunehmenden Taub- und Steifheit, und auch die Machtspielen unter mittlerweile fast verstummten ehemaligen Primadonnen böten auch im Kontext von Musik, Macht und Liebe interessanten Interpretationsstoff.

Betrachtet man nun den Stoff der Oper *La Traviata* für sich, reizt die jugendlichen beispielsweise erkennbar die Öffentlichkeit der Protagonistin und die gleichzeitige Gefährdung der privaten Violetta. Denn einerseits wird sie trotz und wohl gerade wegen ihrer anrühigen Profession in adligen und gutbürgerlichen Kreisen hofiert, wobei sie zu Beginn (anders als beispielsweise in *La Bohème*) deutlich mit ihrer (sexuellen) Macht spielt. Andererseits macht sie sich mit ihrem Wunsch nach einer öffentlich gelebten Liebesbeziehung bis hin zum Tode angreifbar⁶². Dies enthält durchaus aktuelle Bezüge: Wenn heutige Film-, Sport- und Popstars jedes private Detail angeblich wahrheitsgetreu in der Medienwelt

⁵⁸ *Camille* bzw. *Die Kameliendame*, mit Greta Garbo und Robert Taylor. Andere spontane Filmassoziationen bieten sich den Klassen durch *Moulin rouge* (2001), eine Version, die Bezüge zu *La Bohème* enthält, mit einer schauspielbegeisterten Kurtisane (Nicole Kidman).

⁵⁹ Im Roman werden gleichfalls »Zingarelle« (Zigeunerinnen) erwähnt, was auf die Operntradition, zu der auch *La Traviata* gehört, verweisen kann.

⁶⁰ Mit der Perspektive auf das gesellschaftliche Umfeld Verdis kritisiert Christine Fischer allerdings vorschnelle biografische Übertragungen hinsichtlich der »wilden Ehe« im Umfeld seiner konservativ ländlichen Umgebung, vgl. Christine Fischer: »Von gefallen Engeln und Amazonen: Geschlecht als ästhetische und soziale Kategorie im Werk Verdis«, in: *Verdi-Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert unter Mitarb. von Christine Fischer, Stuttgart 2001, S. 141–167.

⁶¹ Regie: Daniel Schmid (1984).

⁶² Udo Bernbach spricht gar von einer »Perversion bürgerlicher Werte« und einer Art voraussehlenden Gehorsams der Protagonistin, vgl. Udo Bernbach, *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997, S. 175.

ausbreiten, oder anders gesagt, wenn Paparazzi die Intrigen, Malaisen und Amouren der Stars in den Alltag normaler Bürger vermitteln, erleben Jugendliche täglich, wie die Inszenierung von Macht und Liebe voyeuristisch aufgesogen wird. Willy Deckers Salzburger Inszenierung der *Traviata* von 2005 betont diesen voyeuristischen und damit auch beleidigenden Aspekt, der sich vor allem in der Gestaltung der Chorszenen spiegelt. So wird Alfredo beispielsweise von Gästen in Unisex-Business-Kostümen während der entscheidenden Festszene gejagt und dabei als angeblich Gehörnter durch ein Travestie-Abbild der Violetta geneckt, bis der Protagonist die wahrhaftige Protagonistin voller Wut öffentlich erniedrigt.

Solche Chorszenen eignen sich besonders für die Erarbeitung der Oper mit Jugendlichen: Die Schüler/innen können ohne große Hemmungen vor Einzelauftritten selbst Teil der Oper werden. Daher steht methodisch und didaktisch immer der eigene Chorgesang der Lerngruppen im Mittelpunkt. Dies verknüpfe ich zum Teil mit der heute üblichen Szenischen Interpretation und arbeite zudem mit bewährten Ansätzen der hörenden und betrachtenden Musikanalyse sowie möglichst mit einem Opernbesuch. Alternativ oder zusätzlich eignet sich ein exemplarischer Vergleich des Librettos mit Dumas Dramenversion und DVD-Material, z.B. der erwähnten Salzburger Inszenierung (mit Netrebkova/Villazon) oder mit Zeffirellis opulenter Interpretation (mit Strata/Domingo).

Von den einprägsamen Themen der Chöre ausgehend, lässt sich zeigen, wie Verdi die ausgelassene Stimmung der Festbesucher nutzt, um die Gefühle und die Beziehung des Protagonistenpaares zu unterstreichen oder zu konterkarieren. Mit einer gehörigen Prise Selbstironie begeistern sich immer genügend Schüler für die Rolle emphatischer Chorsänger bzw. glamouröser Festbesucher. Einzelne bitten dann sogar manchmal darum, Solopassagen der Violetta und des Alfredo übernehmen zu dürfen. Und dabei erfassen sie oft viel von der zweifelhaften Bedeutung des scheinbar so amüsanten Balls mit den Chorszenen als Zeichen der sich von Anfang an anbahnenden Katastrophe, wie dies Stefan Kunze in seiner Untersuchung der Fest- und Ballszenen bei Verdi eindrucksvoll dargestellt hat⁶³, in der er u.a. zu dem Schluss kommt:

»Verdis Fest- und Ballszenen, die ein heilloses Miteinander spiegeln und vor die Wirklichkeit der Aktion, die stets in die Katastrophe einmündet, eine glänzende gesellschaftliche Fassade stellen, zeugen indessen auch von dem Riß, der sich zu Beginn des 19. Jahrhundert auftut zwischen der ‚hohen‘ Musik, die menschliches Leiden darzustellen beanspruchte, und einer Musik des Tages, die zwar allgemein, aber nur scheinbar verbindlich war. Ein Ambiente, das durch eine solche Musik des Tages zu repräsentieren war, konnte weder durch wirkliche Ballmusik, noch durch deren Stilisierung, sondern nicht anders als aufgrund musikalischer Fiktion versinnlicht werden.«⁶⁴

Auch zur Annäherung an die Oper eignet sich die Überlagerung »ernsthafter« und »leichter« szenischer bzw. musikalischer Aussagen. Denn vermutlich vermittelt die Ausgelassenheit und Lockerheit des Trinkliedes, also des »Brindisi«-Chores

⁶³ Vgl. Stefan Kunze, »Fest und Ball in Verdis Opern«, in: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 269–278, bes. S.276 ff.

⁶⁴ Ebd., S. 278.

im 1. Akt, mit seinen ostinaten Achtelbewegungen im einfachen Kadenzmuster nicht nur eine unterhaltsam-gesellige Atmosphäre, sondern vermeidet auch, dass den Jugendlichen beispielsweise der hier erkennbare Flirt der Protagonisten von vornherein peinlich erscheint.

Spaß macht den Klassen zudem die Trennung von Jungen und Mädchen zu Kurzarbeitsphasen an den beiden Maskeraden-Chören im 2. Finale des 2. Aktes: der Zigeunerinnen-Chor (»noi siamo zingarelle«) und die Stierkämpfer (»di Madride noi siam' mattadori«) (in der 10. und 11. Szene). In diesem Abschnitt besingen die als exotische Zigeunerinnen verkleideten Festbesucherinnen ihre Fähigkeit die Zukunft zu deuten, musikalisch durch hüpfende Dreiklangsbrechungen gestaltet, mit effektvollen Einwüfen der Tamburelli begleitet. Doch sie schließen versöhnlich, dass die Zukunft ja Treue bedeuten könne, nicht ohne noch einmal auf mögliche Untreue im Saal zu verweisen. Die viril karikierten Stierkämpfer preisen sich darauf mit ihren absteigenden Triolen und raumgreifenden Oktavsprüngen als Helden, denen keine Mutprobe zu gering ist, um die Angebetete zu erobern, mit dem gleichfalls ironischen Schluss und unter dem Beifall anderer Gäste, dass sie als Festbesucher eigentlich lieber einfach nur Spaß haben wollen und zum Spiel laden. Die hier wiederholt angesprochene Frage nach der Treue und des Mutes stellt sich darauf bekanntlich dem Protagonistenpaar.

Selbstverständlich kann sich eine Erarbeitung einer Oper nicht nur an den Chorszenen orientieren. Wie Verdi und sein Librettist Francesco Maria Piave das Geschehen vor allem auf die Dreieckskonstellation Violetta-Alfredo-Vater Germont fokussieren, spielt gleichfalls eine wesentliche Rolle für das Verständnis der Oper, denn jede Figur repräsentiert unterschiedliche Pole hinsichtlich Liebe und Macht⁶⁵. So zeigt Vater Germont eine eher zweifelhafte Vaterliebe, und je fragwürdiger sich seine gesellschaftliche Macht gegenüber Violetta manifestiert, umso mehr entwickelt sich Violetta als Sympathiefigur. Letztere wiederum durchlebt die Macht der Liebe in verschiedenen Formen (von kalkulierter Erotik bis hin zur Aufopferung), während Alfredos instabilere Liebe sich bis zum Hass und später (zu spät) zur Reue verschiebt. Die persönliche Ohnmacht angesichts der Macht des Todes manifestiert sich schließlich bei allen Hauptfiguren, wobei Violetta in ihrer paradoxen, per üblicher Definition ja eigentlich auf Zukunft und Leben gerichteten Liebe, phasenweise den Tod ausblenden kann und dabei wiederum eine gewisse Größe zeigt⁶⁶.

⁶⁵ Da einzelne Schülerinnen oft bereits Dumas' Roman *La Dame aux Camélias* (auch in deutscher Übersetzung) gelesen haben, lässt sich durch Schülerreferate die Reduktion im Libretto auf die drei Figuren im Vergleich mit dem Roman erarbeiten (Dumas' Dramenversion bietet einen Übergang).

⁶⁶ Walter Felsenstein beurteilte im Rahmen eines Interviews zu seiner Regiearbeit der *Traviata* 1960 an der Komischen Oper Violetta unter gesellschaftskritischem Blickwinkel: »Daß sie nicht in der Lage ist, die bürgerliche Gesellschaft mit ihren verlogenen Moralbegriffen zu verurteilen, sondern sich nach ihr sehnt, ist in meinen Augen die eigentliche Schuld und zugleich die Tragödie Violettas. Für wesentlich dabei halte ich jedoch, daß sie bis zum letzten Augenblick um die Liebe, die ihr verwehrt wird, kämpft und sich keineswegs bemitleidet, wie man es in den eingebürgerten sentimentalen Aufführungen oft sieht.« In: Dieter Kranz, *Gespräche mit Felsenstein*, Berlin 1977, S. 40.

Um diese verschiedenen Facetten mit Klassen zu beleuchten, muss jedoch das oft sehr unterschiedliche Vorwissen zu den Schlüsselbegriffen Macht und Liebe abgerufen werden. Sprechen die Jugendlichen von Liebe, geht es meist um tief empfundene, sozusagen romantische Gefühle, außerdem um Sex und Erotik und auch um das ›sich kümmern um‹, im Sinne der Agape. Für alle drei Bereiche liefert vor allem die Figur der Violetta Beispiele. Und so steht sie in der Tradition der »honest whore«, die Norbert Abels in seiner Untersuchung der literarischen Kurtisanenfiguren als Versuch versteht, »in einem realitätsjenseitigen Ideal die Liebe und die Polygamie in ein neues Verhältnis zueinander zu setzen«⁶⁷. Dabei handelt es sich um die Sublimierung der Erotik, verknüpft mit dem evidenten außererotischen Selbstzweck, der Käuflichkeit.

Macht dagegen definieren Jugendliche oft mit zwingender Gewalt, politischem Einfluss und Besitz, was ja nur teilweise die Operaussage trifft. Ein Blick in das italienische Wörterbuch zu diesem Begriff erlaubt ein Bandbreite von Akzenten wie *forza*, *potere*, *potenza*, *autorità*, *grandezza* (die lateinische Tradition ist hier erkennbar). Wenn modernere Philosophen die Macht nicht als einzelne Größe, sondern als flexibles Element im Beziehungsgeflecht verstehen, erscheint mir dies für die Interpretation solch einer Oper passend, zumal hier – noch mehr als im Sprechtheater – die Gefühlsdarstellungen vor allem innere Entwicklungen wiedergeben. Zudem überzeugt und damit gewinnt in der Oper ja naturgemäß oft eben gerade derjenige, der alles einschließlich des eigenen Lebens verliert.

Ungebrochen überzeugende Macht über andere oder über sich hat hier in der Tradition dieser Gattung fast nie ein menschliches Wesen. Dabei gestaltet sich Macht im Beziehungs- und auch Konfliktgeflecht in der *Traviata* eher allmählich entwickelnd. Dies bewirkt eine besondere Spannung, da beispielsweise die Macht des Todes den Figuren zeitweilig bezwingbar erscheint. Deshalb halte ich die Haltung des Regisseurs Calixto Bieito hinsichtlich der *Traviata* wohl für modern, jedoch einschränkend, wenn er Macht vorrangig als Zwang sieht, den der Vater Germont erpresserisch und kalkuliert sentimental verkörpert⁶⁸. In der Oper verstehe ich daher Macht etwas weiter gefasst vor allem als mal impulsgebenden, mal resultierenden Beziehungsaspekt, sei es hinsichtlich einer positiv unterstützenden Handlung, eben auch im Bereich der Liebe, sei es eher im Blick auf Zwang und Gewalt im gesellschaftlichen Kontext. Zudem spielt in der Tradition der Oper natürlich die göttliche Macht eine entscheidende Rolle, oder auch die Macht des Schicksals, die sich in *La Traviata* von Anfang an mit der Todesbedrohung einer versteckten, unheilbaren Krankheit zeigt.

Anhand eines exemplarischen Vergleichs der beiden erwähnten Chorszenen mit Parallelstellen (in deutscher Übersetzung) aus Dumas' fünftaktigem Sprechtheater, das Verdi ja in Paris zu seiner Oper anregte, seien hier zwei konkrete

⁶⁷ Norbert Abels, »Die Sünde vor dem Leben – über die Kameliendame –«, Originalbeitrag in: *Programmheft Oper Frankfurt, Giuseppe Verdi, La Traviata, Oper in drei Akten, Neuinszenierung am 11. Oktober 1991*, S. 43.

⁶⁸ Barbara Beyer, *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, Berlin 2006, S. 116f.

Beispiele zur Gestaltung von Liebe und Macht in den Ensemblenummern bei Verdi/Piave gegeben⁶⁹.

Szenenbeispiel I – Die Festgesellschaft im 1. Akt

Bei Dumas stimmt Gaston in Szene I, 8 während des Diners im Freundeskreis von Marguerite von den anderen gedrängt ein belangloses, musikalisch nicht weiter spezifiziertes Trinklied an, das jedoch sofort wieder in der weiteren Konversation mit einigem Wortwitz, der dieses Drama kennzeichnet, untergeht (Beispiel 1a) und beileibe nicht die symbolische Bedeutung des Verdischen Brindisi-Chores aufweist, in dem sich die Macht der Liebe zwischen Violetta und Alfredo bereits ansatzweise zeigt. Hier und vor allem im anschließenden Walzer, in dem Alfredo schließlich seine Liebe bekennt, verbindet sich die Festgesellschaft in der Oper musikalisch mit Violetta (und Alfredo), denn auch während des Schwächeanfalls der Protagonistin kommunizieren die Gäste mit ihr durch eine quasi stockende und doch aufgeregte musikalische Gestaltung (Beispiel 1b). Dagegen lässt Dumas an der Parallelstelle die nicht weiter beschriebene Tanzmusik im Hintergrund unterbrechen, was die Gäste zu Kommentaren untereinander über Marguerite anregt.

Beispiel 1a: Abschluss des Trinkliedes des Gaston (Szene I, 8) aus dem Drama *die Kameliendame*, Schauspiel in fünf Akten von Alexandre Dumas fils, aus dem Französischen übertragen von Florian Stern, Stuttgart (Reclam) 2003, S. 17:

[...]
 GASTON.
 [...] Selbst der strengste Moralist
 Duldsam noch geworden ist,
 wenn der Wein im Becher blinkt
 und ein Frauenauge winkt.
 (setzt sich wieder) Aber wahr bleibt wahr: Das Leben ist lustig, und Prudence ist fett.
 OLYMPE. Und das bereits seit dreißig Jahren.
 PRUDENCE. Nun hört aber einmal damit auf. Für wie alt hältst du mich eigentlich? [...]

Beispiel 1b: Giuseppe Verdi, *La Traviata*, Partitura (nuova edizione riveduta e corretta), Mailand s.a., Szene »Valzer-Duetto nell'Introduzione« Atto 1, S. 49: Szenenbeispiel II: Die Lektüre des Briefs von Violetta (Noten nächste Seite)

Vor der späteren Festszene gestaltet Dumas (in III, 9) den Zusammenbruch Armands (bei Verdi: Alfredos) als sehr kurzen Monolog, wobei sich der Protagonist nach der Lektüre von Marguerites Brief (bei Verdi schreibt Violetta) schluchzend mit »Vater, ach, lieber Vater« in die tröstenden Arme desselben wirft, womit die Szene endet (Beispiel 2a). Verdis Librettist dagegen entwickelt ja die Brieflektüre des Protagonisten vergleichbar mit Dumas (Szene II, 8), setzt jedoch Vater Ger-

⁶⁹ Text (Reclam-Ausgabe): A. Dumas fils, *Die Kameliendame, Schauspiel in fünf Akten*, a.d. Französischen übertragen von F. Stern, Stuttgart 2003; Oper (Ricordi-Edition): G. Verdi, *La Traviata, Partitura* (nuova edizione riveduta e corretta), Mailand s.a.

Beispiel 2a: Szene III, 9 aus: Alexandre Dumas fils, Die Kameliendame, Schauspiel in fünf Akten, aus dem Französischen übertragen von Florian Stern, Stuttgart (Reclam) 2003, S. 62.

Neunte Szene

Armand. Später Monsieur Duval.

Armand. Ein Brief von Marguerite... Warum bin ich so erregt? Sicher erwartet sie mich irgendwo und schreibt, daß ich sie abholen soll... (Schickt sich an, den Brief zu öffnen.) Ich zittere. Aber ich benehme mich wirklich wie ein Kind. (Inzwischen ist Monsieur Duval eingetreten und hält sich hinter seinem Sohn. Armand liest.) «Im Augenblick, Armand, wo Sie diesen Brief erhalten...» (Stößt einen Wutschrei aus, wendet sich um und erblickt seinen Vater. Er wirft sich schluchzend in seine Arme.) Ach, Vater, lieber Vater! [Ende der Szene]

Beispiel 2b: Giuseppe Verdi, La Traviata Italienisch/Deutsch, Libretto von Francesco Maria Piave, übersetzt und herausgegeben von Henning Mehnert, Stuttgart 2006, S. 55, 57.

Scena ottava

Alfredo, poi Germont ch'entra dal giardino.

ALFREDO.

Di Violetta! Perché son io commosso! ...

A raggiungerla forse ella m'invita ...

Io tremo!... Oh ciel!... Coraggio! ...

(Apre e legge.)

»Alfredo, al giungervi di questo foglio ...«

(Come fulminato, grida.)

Ah! ...

(Volgendosi si trova a fronte del padre, nelle cui braccia si abbandona esclamando:)

Padre mio!...

GERMONT. Mio figlio! ...

Oh, quanto soffrì! ... tergi, ah, tergi il pianto ...

Ritorna di tuo padre orgoglio e vanto.

ALFREDO (disperato, siede presso il tavolo col volto tra le mani).

GERMONT.

Di Provenza il mar, il suol – chi dal cor ti cancellò?

Al natio fulgente sol – qual destino ti furò? [...]

Se la voce dell'onor – in te appien non ammutì,

Dio m'esaudì!

(Abbracciandolo.)

Nè rispondi d'un padre all'affetto?

ALFREDO.

Mille serpi divorarmi il petto ...

(Rispingendo il padre.)

Mi lasciate.

GERMONT. Lasciarti!

ALFREDO (risoluto). (Oh vendetta!)

Achte Szene

Alfredo, dann Germont, der vom Garten hereinkommt.

ALFREDO.

Von Violetta! Warum bin ich so bewegt! ...

Vielleicht lädt sie mich ein, sie zu treffen ...

Mir schaudert! ... O Himmel! ... Mut! ...

(Er öffnet und liest.)

»Alfredo, beim Erhalt dieses Schreibens ...«

(Wie vom Blitz getroffen schreit er auf.)

Ah! ...

(Als er sich umwendet, findet er sich seinem Vater gegenüber, in dessen Arme er mit dem Ausruf fällt:)

Mein Vater! ...

GERMONT. Mein Sohn! ...

Oh, wie sehr du leidest! ... Trockne, ach trockne die Tränen ... Kehre als Stolz und Ruhm deines Vaters zurück.

ALFREDO. (setzt sich verzweifelt an den Tisch, verbirgt das Gesicht in den Händen.)

GERMONT.

Das Meer und das Land der Provence – wer tilgte sie in deinem Herzen?

Welches Schicksal raubte dich der strahlenden Sonne deiner Heimat? [...]

Wenn die Stimme der Ehre in dir noch nicht völlig verstummt ist, hat mich Gott erhört!

(Umarmt ihn.)

Erwiderst du nicht die Liebe eines Vaters?

ALFREDO.

Tausend Schlangen zernagen mir die Brust ...

(Stößt den Vater zurück.)

Laßt mich.

GERMONT. Dich lassen!

ALFREDO (entschlossen). (Rache!)

Beispiel 2c: Giuseppe Verdi, La Traviata, Partitura (nuova edizione riveduta e corretta), Mailand s.a., Szene II, 8, S. 204–206:

The musical score is for Giuseppe Verdi's *La Traviata*, Act II, Scene 8, pages 204–206. It is a full orchestral score with vocal soloists. The score is written for a full orchestra, including woodwinds (Flute I and II, Oboe, Clarinet in C and B-flat, Bassoon), strings (Violin I and II, Viola, Violoncello, Double Bass), and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is in 3/4 time and features complex orchestration. The tempo and dynamics change throughout the scene, including markings like *con forza*, *rall.*, *morendo*, and *dim. ed allarg.*. The vocal lines are for the main characters: Violetta (Soprano), Alfredo (Tenor), and the Chorus (Bass). The score is a new edition, revised and corrected by Mailand s.a.

Es bleibt nicht zuletzt auch im Unterricht die Frage nach dem Schluss der Oper, den die Lerngruppen meist heftig diskutieren. Einige bevorzugen ein happy ending im Stil des Hollywoodfilms *Pretty woman*, andere dagegen tendieren zu Verdis Version, da ihnen ein glückliches Ende angesichts der Dramatik und der unheilbaren Krankheit zu banal erschiene. Ähnlich wie bei Attila Csampai aus-

Allegro (♩ = 128) a tempo

Fl. *col canto* *p*

Ott. *col canto*

Ob. *p*

Clar. in Sib *p*

Fag. *p*

in Fa *col canto*

Corn. in Sib III. Solo *p*

Tr. in Mib

Tr. in B

Cimb.

Timp.

Alfredo

(scuotendo Alfredo) (abbracciandolo) Mil-le ser-pi di-vo-ra-nni li

G. Nè ri-spon-di d'un pa-dre all'affet-to?

Viol. *col canto* *ppp*

Vi. *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *col canto* *ppp*

Allegro (♩ = 128) a tempo

geführt⁷⁰ meinen einige zudem, dass Alfredo doch recht unreif für diese komplizierte Beziehung wirke. Wenn Violetta, für die Schüler fast unerträglich lange, im dritten Akt stirbt und dabei noch einmal die Macht der Liebe wie auch letztendlich die des Todes demonstriert, bleibt die Frage nach ihrer Autonomie.

⁷⁰ Attila Csampai, in: Giuseppe Verdi: »La traviata«: Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1983, S. 22.

FL. *p*

Ob. *p*

Clarin. in Bb *p*

Fag. *p*

Horn Fa. *p*

Tromb. *p*

Tromp. *p*

AL. *p* (rispingendo il padre) (risoluto)
 polto... Mi la scia - te... (Oh ven - det - ta!)
 La - sciar - ti!.. Non più in.

Viol. *p*

Vcl. *p*

Vcl. *p*

Cb. *p*

Diesen Begriff akzentuiert der Didaktiker und Psychologe Gerhard Portele in seinem Kapitel über Beziehungen (mit erkennbarem Bezug zu Max Weber) im Kontext von Macht und Liebe:

»Keine Macht ohne Unterwerfung und keine Unterwerfung ohne Macht. Es ist diese Gewissheit, diese Überzeugung von Macht und Unterwerfung, die Macht und Unterwerfung möglich macht. Das Gegenteil ist, dass zwei Wesen sich als autonom anerkennen und sehen, das nenne ich ‚Liebe‘.«⁷¹

⁷¹ Gerhard Portele, *Autonomie, Macht, Liebe. Konsequenzen der Selbstreferentialität*, Frankfurt a.M. 1989, S. 193.

Weil Vater Germont, der die ›konservative‹ Gesellschaft repräsentiert, die Liebe Violettas zwar wahrnimmt, jedoch keine Verbindung mit seinem Sohn und somit eine ›bürgerliche‹ bzw. gesellschaftliche Akzeptanz erlaubt, verliert ja Violetta rasch den Status der attraktiven Halbweltdame, ohne dabei im ›bürgerlichen Leben‹ mit ihrem Verständnis von Liebe, das über die Utopie hinausgehen will, akzeptiert zu werden: Sie verliert somit ihre äußere Autonomie, gewinnt aber im Verlauf der Oper, vereinfacht gesagt, vermittelt durch die ausdrucksvolle musikalische Gestaltung Verdis, an persönlicher Überzeugungskraft und damit an innerer Freiheit. Vor allem dieser Aspekt der inneren Freiheit dürfte den Jugendlichen nicht mit Hilfe der Stars der Medienwelt vermittelbar sein. Daher kann eine besondere Aufgabe der Operndidaktik darin bestehen, mit dem Erlebnis des künstlerischen Ausdrucks zur Reflexion über Selbstbestimmung, Verantwortung und Freiheit innerhalb eines sozialen Gefüges anzuregen.

Andreas Waczkat

Epiphrase zu »Mit Verdis *La Traviata* im Klassenchor zu Macht und Liebe«

Unter dem Titel »Schwermütige Helden – schwindsüchtige Diven« hat Christina Vanja unlängst einen Überblick über »Krankheit als Thema der Oper« vorgelegt⁷². Die immens materialreiche Darstellung beschreibt Krankheit als eine Kehrseite des Glücks, mithin den Einbruch der Wahrhaftigkeit in die Welt der wunderbaren Illusion. Ein solcher Einbruch muss zutiefst verstörend wirken; Vanjas Überblick informiert indes darüber, dass es nicht erst des Epischen Theaters im Sinne Brechts bedarf, um Krankheit nicht nur als Gegenstand der Handlung, sondern auch als Fokus anthropologischer Vorstellungen auf der Opernbühne zu akzeptieren. Indem Gesundheit als normale Ordnung und Krankheit als deren Störung begriffen werden können, konfrontiert die Darstellung von Krankheit auf der Opernbühne das Publikum mit wesentlichen Fragen: was Normalität ausmacht und was deren Störung verursacht. Im Fall der schwindsüchtigen Prostituierten Violetta lassen sich diese Fragen scheinbar leicht moralisierend beantworten: Violetta ist tra-viata, in wörtlicher Übersetzung vom ›rechten Weg abgekommen‹. Als Prostituierte geht sie einem Beruf nach, der dem Volksmund halb entschuldigend, halb romantisierend als »ältestes Gewerbe der Welt« gilt, der aber abseits der als normal akzeptierten Wege einer bürgerlichen Gesellschaft angesiedelt ist.

⁷² Christina Vanja, »Schwermütige Helden – schwindsüchtige Diven. Krankheit als Thema der Oper – ein kurzer Überblick«, in: Lesarten der Geschichte. Ländliche Ordnungen und Geschlechterverhältnisse. Festschrift für Heide Wunder zum 65. Geburtstag, hrsg. von Jens Flemming [u.a.], Kassel 2004, S. 465–500.

Die Tuberkulose, an der Violetta leidet, war um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine gewissermaßen epochenspezifische Krankheit am Rande der Gesellschaft: Weder ihre Ursachen noch ihre Ansteckungsgefahr waren bekannt. Die Frage nach den Ursachen der Störung ließ sich damit gewissermaßen nach Belieben beantworten. Dass die Krankheit nahezu zwangsläufig zum Tode führte, erhöhte ihre Bühnentauglichkeit nicht unwesentlich – man denke etwa auch an *La Bohème* –, ebenso, dass sie durch zunehmendes Husten auch im musikalischen Kontext vergleichsweise einfach darstellbar wäre. Verdi allerdings verbat sich dieses später von Giacomo Puccini in *La Bohème* eingesetzte Mittel der realistischen Darstellung. Violetta verfügt bis zu ihrem Bühnentod über eine uneingeschränkte Stimme. Die musikalische Verbindung des Liebes- mit dem Todesthema, die bereits das Vorspiel bestimmt, bleibt bei Verdi die entscheidende, gleichzeitig abstrakte musikalische Bezugnahme auf Violettas Krankheit, deren tödlicher Ausgang damit bereits eingangs der Oper fixiert wird.

Der vorhersehbare Krankheitsverlauf bietet gleichzeitig die Möglichkeit, das Leiden zu deuten und auch zu instrumentalisieren. Dass Violettas Verbindung mit Alfredo von dessen Vater Giorgio verhindert wird, bliebe Episode, würde nicht im dritten Akt ein impliziter Zusammenhang mit Violettas elender Lebenssituation hergestellt. Obwohl *tra-vita* erlangt Violetta durch die tödliche Krankheit die moralisch überlegene Position, aus der heraus sie mit Großmut handeln kann.

Die Doppelbödigkeit dieser Argumentation zeigt sich in der Beobachtung, dass ausschließlich die Protagonistinnen von der Tuberkulose befallen werden. Männliche Hauptdarsteller leiden auf der Opernbühne ebenfalls an zahlreichen Krankheiten: an tatsächlichen oder eingebildeten, an körperlichen oder geistigen, doch sind ihre Krankheiten im Allgemeinen nicht Ergebnis von Störungen der normalen Ordnung, sondern Auslöser von Störungen weit größeren Ausmaßes. Beispielshalber fackelt Nero in Abwesenheit geistiger Gesundheit gleich ganz Rom, die Hauptstadt der antiken Welt ab. Woher Neros Störung rührt, bleibt angesichts dieser Konsequenzen weniger bedeutend.

Gleichwohl bleibt die moralische Implikation von Violettas Tuberkulose eine Herausforderung. Vera Funks Beitrag zeigt kreative Wege auf, wie auf der Ebene des Stoffs ein Bezug zur Lebenswelt Jugendlicher hergestellt werden kann. Eine alternative gelegentlich gewählte Methode ist die szenische Annäherung an die Oper – oder auch, weniger handlungsorientiert, die Deutung provokanter Regiearbeiten – mit der Aufforderung, hinter die glamouröse Oberfläche zu schauen. Dabei wird deutlich, dass sich gesellschaftliche wie medizinische Kontexte der Krankheit entscheidend verändert haben. Tuberkulose ist keine unheilbare Krankheit mehr, ihre Ansteckungswege sind bekannt und zumindest in der Mitte der Gesellschaft beherrschbar. Bedrohlich ist die Tuberkulose in Entwicklungs- und Schwellenländern. In den westlichen Industrienationen ließe sich hingegen Aids inzwischen als epochenspezifisch charakterisieren – es wäre demnach kein degoutanter Einfall eines ›Regieschrecks‹, *La Traviata* in den Slums von Kalkutta zu inszenieren oder Mimi aus *La Bohème* als HIV-positive Kostgängerin einer wilden Künstlerkommune darzustellen.

Claudia Breitfeld

»Liebe, Macht, Musik« – Möglichkeiten des interdisziplinären Unterrichtens am Beispiel eines Schulkonzertes

Interdisziplinäres Unterrichten bietet eine faszinierende Fülle von Ansatzpunkten, mit Schülern ein Thema auf vielfältige und ganzheitliche Weise zu erarbeiten, damit sie Inhalte kennen lernen, diese interpretieren und in gewissem Grad verinnerlichen. Ein mögliches Ziel dieses pädagogischen Prozesses ist die Erarbeitung eines Konzerts als Multimedia-Performance: musikalische, sprachliche und szenische Darbietungen werden zu historisch passenden bzw. kommentierenden Bildprojektionen vorgetragen.

Dazu möchte ich erstens einige grundsätzliche Gedanken über solch ein Vorhaben artikulieren, zweitens anhand des Machtbegriffes einige Stationen eines Konzerts, wie es im Sommer 2006 in Gemünden/Main stattfand, berühren, drittens will ich anhand eines potentiellen interdisziplinären Unterrichts auf Probleme und unsere Realisierung eingehen, und viertens auf den pädagogischen Ertrag einer solchen expressiven Pädagogik hinweisen.

1. Grundsätzliche Gedanken

Eine öffentliche Veranstaltung, die Schüler für ihre Angehörigen und für fremdes Publikum erarbeiten, ist auch allgemeine Kulturpädagogik, Konzert-/Publikums-Pädagogik: im Sinne einer Anregung, Bereicherung, auch Belehrung, Erinnerung, Nachdenken auf Seiten der Besucher; das beinhaltet aber auch etwas Irritation und Provokation, um die Nachhaltigkeit der gesamten Bemühungen zu erhöhen. Doch darf man dabei die Frage stellen: Wieweit werden Schüler ernst genommen in ihrer kulturellen Botschaft? Welche Wertschätzung bringt unsere Gesellschaft ihnen entgegen?

2. Gliederung des Konzerts anhand des Machtbegriffs

Der Titel »Liebe, Macht, Musik« diene als Motto, als innerer Leitfaden verschiedener Darbietungen. Einige Aspekte seien dazu herausgegriffen: Der Begriff Macht steht in der Mitte. Macht bedeutet laut Wahrig: Herrschaftsgewalt, Befehlsgewalt; Kraft, Stoßkraft, Möglichkeit, Befugnis; dieser Begriff kommt aus dem alt-hochdeutschen *Maht* »können, vermögen« – das wiederum hängt zusammen mit »mögen«.

Die Macht beherrscht also alles in jeglicher Richtung, doch nicht nur als ein Kontrollorgan mit Befehlsgewalt, womöglich ein willkürliches, sondern als eine Kraft, ein Stimulans, das die Persönlichkeit beeinflusst, sie verändert, in ihr Kräf-

te freisetzt – gleich einer inneren Betroffenheit oder Ergriffenheit, die mitunter religiöse Dimensionen annehmen kann.

Bezogen auf unsere Darbietung, ist in diesem Sinne die eine Seite der Macht die Macht der Liebe. Liebe versetzt bekanntlich Berge. Sie ist eine alles bewegende Gefühlsgrundlage, und damit eine Basis für jegliche Unterhaltungs- und Tanzmusik. Hierzu führten die Schüler eine Bearbeitung des Beatles-Song »All my loving« nach barocken Prinzipien auf, sie spielten nämlich dieselbe Melodie in mehreren Fassungen; die variable Besetzungspraxis ist in der Barockzeit generell verbreitet, ebenso die Variationsbildung, d.h. die Lust daran, aus einer Melodie vielfältige Sätze zu arrangieren. Der Song »All my loving« scheint im übrigen mit seinem Alla-breve Takt und dem halbtaktigen Beginn selbst aus einer alten Zeit zu stammen, das erleichtert seine Historisierung zu einer Paarbildung Sarabande-Gavotte mit dem unterschiedlichen Rhythmus in Melodie, aber auch in der Begleitung, in der variablen Spielweise der untermalenden Gitarren⁷³. Als drittes folgte natürlich eine sich dem Original annähernde Fassung. Die anfängliche Entfremdung bewirkt eine gewisse Irritation, die sich durch die Annäherung an das Original auflöst und wiederum einen Bezug zur Gegenwart herstellt.

Die Macht der Liebe als Sehnsucht bzw. Projektion unerfüllter Wünsche ist natürlich ein Stimulans für unzählige Kompositionen, symbolträchtig dargestellt von Max Klinger mit seinen *Brahms-Fantasien*: Der Pianist sitzt nahe am Abgrund, neben sich die inspirierende Muse oder Sirene. Dazu wollte eine Schülerin ein Klavierstück von Brahms spielen; wenn statt dessen ein Schubert-Impromptu zu hören war, widerspricht das nicht dem emotionalen Gehalt des Bildes. Liebe ist schließlich nicht von Politik zu trennen, wenn wir es mit Herrschaftshäusern zu tun haben, oder wenn gefühlsmäßige Bindungen zwischen zwei verfeindeten Ethnien unerwünscht sind, wie bei *Romeo und Julia* bzw. in der *West-Side-Story* als moderner Version, so dass man nur noch einen Ort jenseits aller Intoleranz und allem Hass ersehen kann (»Somewhere«).

Die im Motto angeklungene andere Seite der Macht ist die Macht der Musik an sich. Die von der Musik erzeugten Schwingungen beeinflussen aufgrund ihrer Ausstrahlung und Atmosphäre den Menschen. Da die wenigsten zu einer analytisch-distanzierenden Hörweise nach Adorno fähig sind, müssen sie auf Musik reagieren: motorisch, emotional, assoziativ, aber auch vegetativ: Herz, Atmung, Puls, Pupille, Hautwiderstand, Sympathikus und Parasympathikus verändern sich. Musik und vor allem der unreflektierte Musikkonsum, von Medienspezialisten kaltblütig manipuliert, kann regelrecht zu einer Droge werden.

Musik ist somit eine Macht und Kraft, die alles anlockt: Unangenehm überliefert in der Geschichte vom Rattenhänger von Hameln, positiver eingesetzt mit einer anderen Zaubermusik, mit einer Fassung von Mozarts Arie aus der *Zauberflöte* »Wie stark ist nicht dein Zauberton«, eine Arie, mit der Tamino die Zauberkraft seines Instrumentes ausprobiert und damit alles anlockt – mit Ausnahme leider seiner gesuchten Pamina. Effektiv wäre hier z.B. das leise Anschleichen

⁷³ Siehe hierzu Claudia Breinfeld, »Beatles go Barock«, in: *Musik und Unterricht* 48 (1998), S. 14.

einer fünften Klasse mit einem anschließenden eigenen Beitrag, doch lässt sich nicht immer alles realisieren.

In diesem Zusammenhang darf Musik als Ausdruck höfischer Macht nicht fehlen, Musik als wichtiges Repräsentationsmittel, als Demonstration des feinen Lebensstils. Für Friedrich den Großen war sie Inbegriff deutscher Kultur überhaupt. Hierzu spielte eine Flötistin eine Flötensonate aus der Feder des preußischen Königs vor dem bekannten Bild Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci von Adolph Menzel, eine andere Schülerin eine Klaviersonate von Mozart zu dem Bild des jungen Mozart vor der Kaiserin Maria Theresia von Eduard Ender.

Schließlich dient die Musik als Ausdruck nationaler Identität, hier angesprochen mit »Marseillaise« und »Europahymne«. Impliziert wird dabei das Machtgehebe diverser Weltenherrscher, besonders Napoleon. Dazu unten mehr.

Anhand dieses aufgegliederten Verständnisses von Macht und unter Berücksichtigung der musikalischen Möglichkeiten der Schüler, ergaben sich folgende Gliederungspunkte für die schulische Aufführung: Musik am Hofe – Liebe? – Nachrichten aus Paris – Liebe-Träume-Abschied – Von Sinn und Unsinn.

3. Interdisziplinäres Arbeiten

Anlässlich dieses Themas lassen sich naheliegenderweise folgende Fächer mit Musik kombinieren: Sport/Tanz als interpretatorische Unterhaltungseinlage, Kunst mit Plakatgestaltung und Erarbeitung von begleitendem Bildmaterial, der Geschichtsunterricht mit den grundlegenden Inhalten, Deutschunterricht für die Gestaltung der Konzertmoderation; darüber hinaus braucht man eine(n) Zuständige(n) für Bild-/Computertechnik. Im Folgenden gehe ich auf den Kunst- und Geschichtsunterricht ein.

Kunstunterricht:

a) Gestalten eines Konzertplakates.

Ein Historien Gemälde als Grundlage soll erweitert werden, nämlich Jacques-Louis Davids Darstellung *Napoleon überquert die Alpen*, ein auf den ersten Blick dynamisches Bild mit dem schräg sich aufbäumenden Pferd, der wehenden Mähne sowie dem roten Umhang; bei näherer Betrachtung bemerkt man jedoch die zugrunde liegende Statik, eine Betonung der Senkrechten und Waagrechten: Pferdekörper und Schweif betonen die Horizontale, Napoleons Oberkörper die strenge Vertikale; bei aller scheinbaren Bewegung ist das Bild von einer Ruhe bestimmt. Bewegung und Ruhe bzw. Statik sind Begriffe, die auch für die Musik von Bedeutung sind. Der Kunstlehrer arbeitete mit einer achten Klasse, denen dieses Gemälde bereits aus dem Geschichtsbuch zumindest optisch bekannt ist; im ausgewählten Entwurf (zufällig der einer Mitspielerin) hat die Schülerin wiederum die Diagonalen durch ihre Schriftsetzung hervorgehoben (siehe die Abb. 1 auf S. 73).

b) Zusammenstellung von ergänzendem Bildmaterial als historische oder kommentierende Kulisse.

Dazu einige grundsätzliche Überlegungen. Musikdarbietungen sind in erster Linie akustische Reize, die ein aufmerksames Hören wünschen lassen. Doch Zuhören ist ein Problem, es erfordert eine Gehirntätigkeit, die in unserer optisch ausgerichteten Welt mitunter zu verkümmern droht⁷⁴. Dieses Phänomen soll aber nicht thematisiert werden, sondern der positive synästhetische Effekt.

Bildeinblendungen dienen der optischen Bereicherung und werden funktional eingesetzt. Bei diesem Anlass fehlen Einführungen zu den Bildern selbst (das kann in einem Programmheft nachgeliefert werden), vielmehr kommentieren sie das akustische Geschehen, dies umso mehr, als ein Konzertpublikum eine Weile davor ausharren muss, sein Auge das Bild im Prozess der Zeit entrollen, entdecken kann. Sie gleichen einer Art Kulisse, die ein historisches Gefühl evoziert, das sich durch das gleichzeitige Erklängen der Musik intensiviert, oder die eine Atmosphäre erzeugt gleich einer interpretatorischen Konnotation des Gehörten bzw. realiter Aufgeführten. Es werden in jedem Fall mehrere Sinne gereizt. Damit ist auch eines der Ziele der Malerei nach René Magritte impliziert, nämlich das Ziel, »aufgrund einer rein visuellen Wahrnehmung der Außenwelt das Sehen zu aktivieren und zu intensivieren [...] Andererseits geht es nicht nur um unser Sehvermögen, wenn die Natur ganz plötzlich bedrohliche Aspekte offenbart. Dann versetzen uns auch die anderen Sinne, Gehör, Gefühl, Geruch und Geschmack in einen Zustand der Panik«⁷⁵.

Bei einem Konzert kann sich auch »nur« ein harmonisches Gefühl ergeben, weil verschiedene Sinne aufeinander abgestimmt sind; daraus entsteht nicht automatisch ein Gesamtkunstwerk, aber doch eine spürbare Annäherung an eine ganzheitliche Idee.

Geschichtsunterricht:

Gleich einem (mehr oder weniger strikten) Libretto liefert er die gedankliche Grundlage. In diesem Fall steht im Vordergrund die Frage bzw. Intention: Welche historische Gegebenheit eignet sich für eine Dramatisierung? Wie können wir sie szenisch interpretieren und mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln des Musik-/Tanztheaters möglichst bühnenwirksam darstellen?

Hierbei gibt es diverse Probleme:

a) Die Zusammenarbeit mit Geschichtslehrern ist nicht einfach. Nicht jeder Lehrer hat theatralisches Gespür für geschichtliche Inhalte; das hat nichts mit ihrer Qualität als Lehrkraft zu tun, ein solches Prozedere könnte aber den Spaß an einer gedanklichen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Lehrstoff erhö-

⁷⁴ Nicht neu, aber bedenkenenswert sind hierzu die Äußerungen z.B. von Harald Werner: Gehörtes zu behalten erfordert eine eigene Tätigkeit des Gehirns. Die dafür notwendige Konzentration steigt im gleichen Maße, wie wir andere [...] Handlungen unseres Gehirns vermeiden. Schon die optische Wahrnehmung von Dingen, die nichts mit dem Gesagten zu tun haben, erschwert das Behalten.« In: Harald Werner, *Alternatives Lernen*, Frankfurt 1984, S. 148.

⁷⁵ René Magritte (1898-1967). »Die wahre Kunst des Malens«, zitiert aus: Karin von Maur (Hrsg.), *Vom Klang der Bilder*, München 1985, S. 246.

hen (Spaß ist nicht gleichzusetzen mit hohlem ›Fun‹, sondern mit lebendigen, quasi philosophierenden Gedankenspielen und interpretatorischen Versuchen). Dazu kommen der Zeitfaktor und der ständige Druck der Lehrer, Lehrplan und Leistungserhebungen korrekt zu erfüllen, so dass kaum Spielraum für Projekte darüber hinaus bleibt.

b) Geschichtliche Inhalte und fähige Konzertteilnehmer sind oft nicht kongruent zum vorgesehenen schulischen Lehrplan – und viele Lehrer brauchen aufgrund der ihnen eigenen Mentalität unbedingt einen aktuellen Lehrplanbezug. Berücksichtigt werden muss ja der aktuelle Stand der instrumentalen Fähigkeiten der Schüler sowie die Bereitschaft, bei einem Konzert auch tatsächlich mitzuwirken. Das betrifft einzelne Schüler, besonders aber das Klassenmusizieren verbunden mit einer öffentlichen Präsentation. Zwar besitzen so genannte Chaosklassen eine ungeheure Energie, die künstlerisch und kreativ kanalisiert werden könnte (Schulprojekte wie in Berlin [»Rhythm is it!«], Hamburg [»Komponisten in die Schule«] oder MUSE, das europaweite Programm der Yehudi Menuhin-Stiftung, an dem in Nordrhein-Westfalen derzeit 440 Schulklassen teilnehmen, belegen das), doch steht dem normalen Lehrer nicht automatisch ein Sozialpädagoge zur Seite, der hinsichtlich der erforderlichen Disziplin helfend eingreift. In Bayern fängt der Geschichtsunterricht mit der sechsten Jahrgangsstufe an, der einen »anschaulichen und systematischen Zugang zur Vergangenheit« (Formulierung im Lehrplan) vermitteln will. Die jüngeren Schüler, die oft noch begeisterungsfähig sind, werden zuerst mit den frühen Hochkulturen konfrontiert, was aber nicht der musikalischen Erfahrungswelt entspricht. Die Achtklässler bewegen sich hingegen im musikalisch vertrauteren 18. und 19. Jahrhundert, sind aber oft nur als Einzelspieler musikalisch zugänglich. Praktische Verfügbarkeit der Schüler und vorgegebene Lerninhalte korrelieren also nicht miteinander – aber schadet es denn, wenn Schüler quasi vorzeitig mit bestimmten Themen konfrontiert werden? Im Musikunterricht passiert dies ohnehin häufig genug etwa auf dem weiten Feld der Biographik, die Teil des alltäglichen Musikunterrichts ist.

c) Das in Bayern bisher verwendete Geschichtsbuch heißt *Erinnern & Urteilen* – m.E. ein problematischer Titel: Wie soll erinnert werden, wenn (Vor-) Kenntnisse erst erarbeitet, sich angeeignet werden müssen, wie soll man da zugleich auch »Urteilen«. Das setzt eine gehörige Portion Wissen und Bewusstheit voraus, die sich erst im Verlauf eines Lebens entwickelt.

d) Schüler verfügen oft noch nicht über ein gestisch-mimisches Aktionspotential, viele haben Angst, sich zu blamieren, deswegen bleibt der Ausdruck oft zu banal und blass, es fehlt die innere Spannung und Spannkraft. Dies lässt sich durchaus erarbeiten und steigern – wenn Zeit dafür eingeräumt wird. Das wird immer schwieriger, da kreative Wahlfächer wie Schulspiel schon im Grundschulbereich leider wenig gefördert werden. Schüler verfügen auch noch über keinen entsprechenden sozialen Status, der ihnen ein sicheres Auftreten garantieren könnte; gewiss gibt es schauspielerisch begabte Schüler mit Ausstrahlung und Bühnenpräsenz – aber die anderen sollten auch integriert werden und eine Entfaltungsmöglichkeit erhalten.

Unsere Realisierung:

Eine leistungsbereite, lebendige sechste Klasse erklärte sich bereit, die Moderation für den Konzertabend zu übernehmen. Da diese Klassenstufe im Deutschunterricht einen Vorlesewettbewerb durchführt, haben sie die Chance, ihre Erfahrungen anzuwenden und zu vertiefen. Die Sprecherin verarbeitete die Fakten, die ich ihnen aus einem Geschichtsbuch der achten Klasse zusammengestellt hatte, und formulierte daraus eine Art Reportage für Abendnachrichten: Programmpunkt »Neueste Nachrichten aus Paris«. Die einzelnen Meldungen leitete eine Schlagzeug spielende Schülerin mit einem Trommelwirbel ein, der Rest der Klasse wiederholte das Gehörte teils als Volksgemurmel, teils gestisch bzw. durch bühnenfüllende Bewegungen, eine Schülerin stellte Napoleon dar, erst in seiner Größe und Erhabenheit, letztlich jedoch in seinem Scheitern. Und die Masse, respektive die Schüler, die eben noch (zum ABBA-Song »Waterloo«, gewählt wegen des historischen Titels und der Anspielung auf Napoleon und nicht wegen des schicksalsergebenden Textes dieses Songs) gejubelt und getanzt hatten, blieben selbst vor der Kulisse eines elendig gescheiterten Feldzuges als ein Leichenhaufen übrig.

Das ist erklärungsbedürftig – ist die Masse, die Gesellschaft, sind die darstellenden Schüler nun auf der Gewinner- oder Verliererseite? Das wird verständlich, wenn man bedenkt, erstens wie wankelmütig die Massen sein können, Opfer werden plötzlich zu Tätern und umgekehrt, und zweitens, was Napoleon, der sogenannte »Königsbäcker«, mit seiner Politik in Europa alles veränderte und dass nach seinem Tod Europa im übertragenen Sinne einem Leichenhaufen glich, der mit dem Wiener Kongress 1815 neu geordnet werden musste. Und es entstand ein neues Europa, es entsteht ja immer noch, der Prozess geht weiter – deswegen richteten sich die Schüler auf das Stichwort »ein neues Europa beginnt« wieder auf und besangen es mit Beethovens »Ode an die Freude« Strophe 1 und 3, der so genannten »Europa-Hymne«. Dazu wurden folgende Bilder eingeblendet: Napoleon als Stolzter Feldherr (Louis David), der gescheiterte Russland-Feldzug (Lithographie von Adam, beides auch im Geschichtsbuch der achten Jahrgangsstufe) – und direkt darauf ein surrealistisches Gemälde von René Magritte. Magrittes *La fête populaire* liefert in diesem Kontext seine eigene wichtige Botschaft: Vorhang auf für etwas Neues, Blick frei für den Mensch im Mittelpunkt, dieser Mensch schaut nach hinten, ins Ungewisse, in die Zukunft, aber er ist rein, hell-licht, und angefüllt, bereichert mit Noten, Symbol für Musik, hiernach mit Instrumentalmusik, einem Musiktyp quasi unverbindlicher Aussage, die die Schüler durch ihren Beitrag konkretisieren: ... Alle Menschen werden Brüder! (siehe die Abb. 2 auf S. 74).

4. Der pädagogische Ertrag einer solchen expressiven Pädagogik

Wir haben hier eine Szene kreiert und aufgeführt im Sinne eines Lehrstücks à la Brecht. Das zugrunde liegende didaktische Konzept ist folgendes: Die Spie-

ler selbst sollen in erster Linie belehrt werden, nicht die Zuschauer (diese aber auch), denn das Projekt lebt nicht allein von der Aufführung, sondern von der lebendigen Diskussion, wie es bei Brecht heißt, oder, wie ich als Musiklehrerin ergänzen möchte, von der für alle Beteiligten anregenden Probenarbeit, zumal dann, wenn man zwar von vorgegebenen Texten ausgeht (und Quellen sind uns eben in einer bestimmten Form überliefert), diese aber z.B. vielfältig umrahmt oder einbaut, ganz im Sinne und im Verlauf einer kritischen Auseinandersetzung. Dass bei einer solchen Aktion die Kulissen nur auf etwas Wesentliches reduziert sind, nur einen nüchternen Bauplan liefern, entspricht wiederum einer Verfremdungstechnik des Theaters⁷⁶.

Zum Nachweis, wie tief solche künstlerischen Lerntechniken greifen, müsste man den Versuch anschließen und Leistungserhebungen nach einer solchen geschichtlich pointierten Aufführung durchführen, im Vergleich mit einer Kontrollgruppe ohne diese kreative Unterrichtsform. Doch solche kreativen Prozesse lassen sich schwieriger in die für Leistungserhebungen relevanten Parameter fassen, abgesehen davon, dass der pädagogische Wert vielfach nicht wahrgenommen und respektiert wird⁷⁷.

Als Schlussfazit des Konzertes trat der Grundkurs Musik der Jahrgangsstufe 12 mit einer eigenen Collage auf: »Von Sinn und Unsinn«. Meine ursprüngliche Absicht, zukünftige Schulabgänger zu einer eigenen Auseinandersetzung mit historischen Persönlichkeiten anzuregen und Wesenszüge daraus musikalisch zu verbrämen, scheiterte in diesem Fall an der schulischen Realität: Man lernt, weiß sehr viel – aber mit der eigenen Person hat das nichts zu tun. Fruchtbarer war die von der Fluxus-Bewegung inspirierte Collage in Form von stimmlich-sprachlichen Gestaltungen von Zitaten. Musikalische Mittel dazu waren vorher im Unterricht behandelt, etwa die diversen Behandlungen von Singstimmen, melodramatische Züge – jetzt war eigene Praxis angesagt, Gelerntes und Gehörtes anzuwenden, allein das ist eine Herausforderung, für viele eine Mutprobe: Ein kurzes Zitat vielfältig und höchst kontrovers gestalten, die Sprache wie bei einer Augmentation endlos zerdehnen, flüstern, schreien, singen, die eigene Stimme, den eigenen Klang neu entdecken, mit Gesten und Bewegungen unterstreichen oder pointieren, Spaß am Ausprobieren entwickeln, einen großen Raum damit füllen und erobern, unbekanntes Publikum ansprechen. Ein Publikum, das selbst irritiert reagiert, oder belustigt, auf jeden Fall aber wach ist. Die Konfrontation müssen die Schüler aushalten, aber mehr noch, sie sollten sich davon zu weiteren Ausdrucksformen stimulieren lassen und so die eigene Spontaneität wieder erwecken.

Diese Textcollage war keine Lesung an sich, sondern arbeitete mit musikalischen Parametern. Die Schüler brauchten eine gewisse feste Struktur, die wir gemeinsam festlegten: sukzessiver Aufbau der sprachlichen Aktionen, auch

⁷⁶ Siehe Werner (wie Anm. 74), S. 121.

⁷⁷ Laut Harald Werner wurden damit in Schulen wichtige Erfahrungen zu DDR-Zeiten gemacht; vgl. Werner (wie Anm. 74), S. 116ff.: Möglichkeiten und Grenzen des Spiels. Auch er konstatiert jedoch, dass solche Erfahrungen weiterhin aufgearbeitet werden müssen (S. 121).

um die Verständlichkeit zu gewährleisten; wer nicht sprach, verharrte in einer ›frozen position‹. Das erzeugte eine immense innere Spannung, bis alle fertig waren und schließlich gleichzeitig loslegten, improvisierten, dabei die anderen, das Geschehen im Ganzen beobachtend. Dreimal erfolgte eine Zäsur, in der alle in ihrer zufälligen Position verharrten. Es entstand dadurch ein faszinierendes Wechselspiel von Spannung und Entladung, Statik und Bewegung, bis die Schüler ihr Publikum mit einem wohlmeinenden Rat entließen: »Always look on the bright side of life« aus dem Film *Das Leben des Brian*.

Dieser Akt entwickelte sich zu einer Plattform von Erfahrungen, die sich mit psychotherapeutischem Vokabular beschreiben lassen, wie z.B. beim personenzentrierten Ansatz nach Carl R. Rogers. Wir sind keine Therapeuten, sollten aber diesen Bereich durchaus berücksichtigen, wenn es darum geht, jungen Menschen zu helfen, »Person zu werden« – eine der schwierigsten Aufgaben besteht ja darin, »das Selbst [zu] sein, das man in Wahrheit ist«⁷⁸. Ich beziehe mich auf Reinhold Stipsits, Person werden⁷⁹: Der Prozess des Person Werdens bedeutet z.B. hinter die Maske zu kommen, Erfahrung der eigenen Gefühle zu machen, auf sich selbst zu vertrauen, denn eine auf sich vertrauende Person wird offener gegenüber der eigenen Erfahrung. Es erfordert einen Prozess weg vom Erfüllen kultureller Erwartungen, weg davon, anderen zu gefallen ohne jegliche Angst vor Blamagen, es begann ein Prozess zu einer Erfahrungsoffenheit Hand in Hand mit einer Akzeptanz oder Wechselspiel des/der anderen.

Pädagogisch ausgedrückt, liegt hier das Konzept einer expressiven Pädagogik⁸⁰ vor. Das ist nicht neu, darf aber in Zeiten des verbreiteten Marketing und ökonomischen Nutzendenkens immer wieder erinnert werden. Bereits Scharrelmann verlangte 1912 einen Kampf gegen die innere und äußere Harmonie in der Erziehung, sie ist der stärkste Hemmschuh einer Entwicklung, mit der »Folge, daß wir unter einer Generation von aalglaten und nie zu fassenden Strebern und unter der Sippe schwerfällig dahintrottender Philister seufzen. So ist gerade umgekehrt die Erziehung zur inneren und äußeren Disharmonie für unsere Zeit das Wichtigste und Notwendigste.«⁸¹ Der Erzieher soll sich fragen, welche Kräfte ein Kind entwickeln soll und nicht, wie er die Kinder zur harmonischen Entwicklung aller Kräfte erziehen kann. Der Konflikt zu Autoritäten war vorprogrammiert. Künstler und Pädagogen riefen zu einer Geburt des »neuen Menschen« auf, zu einer totalen Exprimierung, zu einer ungehemmten und totalen Selbstdarstellung, Selbstentfaltung und Ausbildung⁸².

Auch wenn hierin die berechtigte Gefahr einer Selbstüberschätzung liegt, ist es für viele Schüler und Schülerinnen doch nötig, sie in dieser Richtung zu ermutigen, damit sie wieder zu einer echten Spontaneität finden, die durch Theorie und Rationalität zugeschüttet ist. Es soll auch keine Erziehung zu reinem Lustgewinn

⁷⁸ Søren Kierkegaard, zit. nach Reinhold Stipsits, *Person werden*, Frankfurt 1988, S. 11.

⁷⁹ Stipsits, *Person werden* (wie Anm. 78), S. 7–21.

⁸⁰ Siehe hierzu Walter Twellmann [u.a.], *Expressive Pädagogik. Zur Grundlegung einer neuen Kultur- und Erziehungstheorie*, Düsseldorf 1980.

⁸¹ Ebd., S. 32.

⁸² Ebd., S. 38.

sein, was einer hohlen Entkultivierung eines Teils der Menschheit gleichkäme, schließlich geht es ums expressive Gestalten von konkreten, historischen Inhalten. Aber ich plädiere für mehr gestalterische, kreative Freiräume, für mehr Respekt vor diesen Prozessen, die trotz anscheinend spielerischen Umgangs eine geistige Wachheit voraussetzen – oder entwickeln helfen. Dies ist eine gegenseitige Herausforderung an die expressiven Kräfte von Lehrer und Schüler, die schließlich keine willenlosen Werkzeuge werden sollen. Sondern es geht um eine Steigerung der ästhetischen Sensibilisierung der jungen Menschen durch die Begegnung und Beschäftigung mit Inhalten, Werten und mit autonomer Kunst.



Abb. 1: Katja Wirthmann (Klasse 8 des Mädchenbildungswerks in Gemünden/Main), Plakat für das Sommerkonzert nach Jacques-Louis David, *Napoleon überquert die Alpen* (1800).

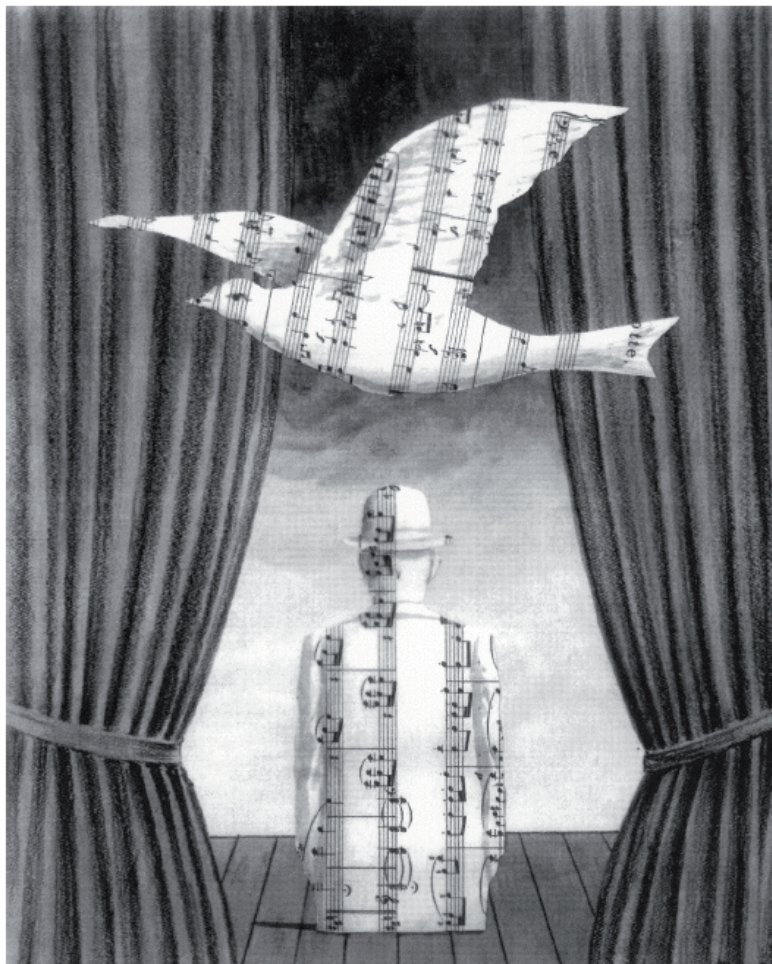


Abb. 2: René Magritte, *Das Volksfest (La fête populaire)*, 1961
Aquarell, schwarze Kreide und Collage, 44 * 36,5 cm,
Sammlung Leo Castelli, New York.
© VG Bild-Kunst

Anne Jostkleigrew

Epiphrase zu »Möglichkeiten des interdisziplinären Unterrichtens«

Einen interdisziplinären Ansatz hinsichtlich der Begriffe »Liebe–Macht–Musik« zu wählen, bietet die Möglichkeit, von einer Ausgangsdisziplin wie beispielsweise der Musikwissenschaft die Begriffe »Liebe« und »Macht« literarisch, künstlerisch und geschichtlich einander vergleichend gegenüber zu stellen. Eine ursprünglich disziplinäre Fragestellung kann so in einen größeren kulturellen Zusammenhang gebettet werden. Interdisziplinarität setzt stringente Disziplinen als Ordnungs- und Kontrollmechanismen voraus, so dass eine starke disziplinäre Verankerung innerhalb mindestens einer, besser zweier Disziplinen die Basis ist⁸³. Dabei kann Interdisziplinarität entweder als Teil der traditionellen Suche nach einem breiten totalen Wissen verstanden werden oder aber als Frage nach der Natur des Wissens selbst und in diesem Sinne als Versuch, es zu organisieren und zu kommunizieren⁸⁴. Nach Joe Moran lässt sich das »Inter« sowohl verbindend als auch trennend verstehen; als Verbindung zwischen und über Disziplinen hinweg, als Bezeichnung des undisziplinären Raums oder als Einreißen der disziplinären Grenzen⁸⁵. Die Ambiguität des Interdisziplinären ist unverkennbar. Claudia Breitfeld strebt mit ihrem Unterrichtskonzept eher ein »totales« Wissen an und versucht, die Begriffe »Liebe« und »Macht« als verbindendes Element zwischen und über die Disziplinen hinweg zu verstehen. Musikwissenschaftlich kann interdisziplinäres Arbeiten auch im Hinblick auf »Liebe« und »Macht« nutzbar werden. Die Begriffe in einem kulturwissenschaftlichen Spannungsfeld zu deuten, könnte von einem eingegrenzten zeitlichen Rahmen ausgehen und versuchen, sie zunächst disziplinär (musikwissenschaftlich, literarisch, künstlerisch und geschichtlich) zu definieren; epistemologisch zu überprüfen, wie »Liebe« und »Macht« gebraucht, und schließlich welche Bedeutung ihnen in der jeweiligen Disziplin zugesprochen werden. In einem zweiten Schritt könnte untersucht werden, ob die literarischen, künstlerischen und geschichtlichen Konzepte der Begriffe unverändert oder in Abweichungen in musikalische Verarbeitungen eingehen. Ein Vergleich zwischen der genuin musikalischen Verwendung und der Übertragung der anderen Konzepte ins Musikalische könnte hier Aufschluss bieten. Eine solche Untersuchung würde Antworten zu verschiedenen Fragestellungen bereithalten: Zunächst würden die Begriffe sauber disziplinär untersucht. Ihre Gegenüberstellung und die Begrenzung auf einen zeitlichen Rahmen könnten Hinweise auf den kulturellen Kontext aufzeigen, in denen die Konzepte von Liebe und Macht geprägt wurden. Die interdisziplinäre Arbeit bestünde weiterhin darin, verbindende, aber möglicherweise auch trennende Elemente in der disziplinären Verwendung der Konzepte aufzudecken

⁸³ Vgl. Hal Foster (1998) zitiert nach Joe Moran, *Interdisziplinarität*, London [u.a.] 2002, S. 183.

⁸⁴ Vgl. Moran, *Interdisziplinarität*, S. 15.

⁸⁵ Ebd.

oder auf das Einreißen von disziplinären Grenzen hinzuweisen, die möglicherweise zur Anwendung gebracht wurden. Eine Reflektion dieses Themenkreises vor dem Ausgangspunkt der Disziplin Musikwissenschaft wird weiterhin Ergebnisse zur Stellung sowie zu Interdependenzen der Musik innerhalb des kulturwissenschaftlichen Kontextes aufweisen.

Andreas Waczkat

»...and heal his wounded soul« – Die Heilung durch die Macht der Musik in Händels Saul und ihr Kontext

Händels Oratorium Saul HWV 53 zählt zu seinen weniger präsenten Oratorien. Bekannt ist es vornehmlich aufgrund des Trauermarsches im dritten Akt, auch aufgrund der Glockenspiel-Sinfonie im ersten, in der Zahl der Aufführungen des vollständigen Oratoriums steht Saul aber deutlich zurück. Auch seitens der musikwissenschaftlichen Forschung genießt das Werk eher unterdurchschnittliche Aufmerksamkeit. Percy M. Young, der im Händel-Jahrbuch 1959 einen größeren werkmonographischen Aufsatz über »Die Bedeutung des Saul«⁸⁶ veröffentlicht hat, sieht den wesentlichen Grund für die von ihm so benannte »Aschenbrödelstellung« darin, dass im Saul Gedankengänge des 17. und auch des 20. Jahrhunderts zu finden seien, die mit dem Geschmack des 18. und 19. Jahrhunderts aber nicht übereinstimmen. Gerade in der Zeit, da sich die Vorliebe für das Oratorium im allgemeinen, die Händelschen im besonderen herausbildete, sei dies der Beliebtheit abträglich gewesen. Young begründet diese Einschätzung hauptsächlich mit der Szene von Sauls Besuch bei der Hexe von Endor zu Beginn des dritten Akts, die die englische Vorliebe für die Hexenzunft im 17. Jahrhundert fortsetze; er kann dazu sogar auf die 1703 gedruckte Tragedy of King Saul von Joseph Trapp verweisen, der der Librettist von Händels Saul, Charles Jennens, eng, teilweise sogar wörtlich gefolgt ist⁸⁷.

Der Einschätzung Youngs ließe sich eine zweite jüngere entgegenhalten: Ruth Smith hat in ihrer umfassenden Studie über *Handel's oratorios and eighteenth-century thought* 1995 eine Verbindung zwischen Saul und der großen Rebellion des Hauses Stuart gegen die Hannoveraner hergestellt⁸⁸; Jennens habe demnach eine Parabel vom rechtmäßigen Königtum aus Sicht der oppositionellen Jacobiter geschrieben, Saul sei eine Verkörperung des ersten britischen Premiers Robert Walpole. Diese Deutung hat einen großen Vorzug: Schon der biblische Bericht über das Königtum Sauls in den beiden Samuelbüchern kreist um die Frage, was einen guten König ausmache; mit der nicht nur für Musikwissenschaftler durchaus beruhigenden Antwort, dass eine musische Begabung dazugehört.

Hier sei eine dritte Sichtweise zur Diskussion gestellt, die von den Auseinandersetzungen angeregt ist, die sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts am Stoff »Saul und David« im Allgemeinen, an Händels Oratorium im Besonderen entzündet haben. Als Schlüsselszene erweist sich dafür die bei Händel vergebliche Heilung Sauls durch Davids Musik. Der Kontext dieser Heilung soll in drei

⁸⁶ Percy M. Young, »Die Bedeutung des Saul«, in: Händel-JB 5 (1959), S. 45–65.

⁸⁷ Ebd., S. 54f.

⁸⁸ Ruth Smith, *Handel's oratorios and eighteenth-century thought*, Cambridge 1995, bes. S. 307f.

Schritten beleuchtet werden: Der erste Schritt wird die Umstände der Heilung in Händels *Saul* referieren, der zweite Schritt zu einer musikmedizinischen Diskussion um die Therapie der Melancholie durch Musik, der dritte schließlich zur gattungstheoretischen Diskussion um das dramatische Oratorium führen.

1.

Händel komponierte *Saul* innerhalb weniger Wochen zwischen Juli und August 1738. Die erste Aufführung des *Saul* fand am 16. Januar 1739 im King's Theatre am Haymarket statt⁸⁹. Diese Zeit bedeutet gleichzeitig einen entscheidenden Wendepunkt in seiner Biographie: Im Sommer 1738 stand fest, dass die kommende Opernsaison mangels Subskribenten nicht zustande kommen würde; Händels Opernunternehmen war faktisch bankrott, seine Gesundheit stark in Mitleidenschaft gezogen. Händel schöpfte aus dieser Krise jedoch eine offenbar gewaltige Energie. Vielleicht auch mit dem Mut der Verzweiflung entstanden in kurzer Zeit *Saul* und *Israel in Egypt*, zwei außergewöhnliche und neuartige Werke, die sich in vielerlei Hinsicht als experimentell begreifen lassen, als Suche nach der Möglichkeit einer Transformation der Oper für einen anderen Aufführungskontext⁹⁰. Im *Saul* zeigt sich das in einer dramatisierten, mit einem hohen Anteil von Dialogen ausgestatteten Handlung, die *Saul*, in den Worten Bernd Baselts, zu einem »fast theaternmäßig aufgebauten Musikdrama«⁹¹ machen. Händels Librettist Jennens gestaltete das Libretto im Wesentlichen nach Teilen der beiden biblischen Samuelbücher. Die dramatische Einrichtung des Stoffes in drei Akten ist stringent: Der erste Akt exponiert den Konflikt zwischen *Saul*, der im Kampf tausend Feinde geschlagen, und *David*, der sogar zehntausend besiegt hat. *Saul* verfällt darüber in rasende Eifersucht. Der zweite Akt knüpft den Knoten: *Saul* versucht zweimal vergeblich, *David* zu töten. Der dritte Akt bringt mit dem Besuchs *Sauls* bei der Hexe von Endor und der Erscheinung des Geistes des Propheten *Samuel* den dramatischen Höhepunkt, mit dem Tod *Sauls* in der Schlacht und *David*s Krönung zum König die Lösung.

Sauls berüchtigte Eifersucht wird im ersten Akt vornehmlich im Chor »Welcome, welcome mighty king« sowie der vorangehenden Sinfonia geschürt. Händel schreibt ein besonderes Instrument vor: ein Carillon, ein mit einer Klaviatur versehenes großen Glockenspiel. Sein Librettist Jennens, der die Entstehung des Werks sorgfältig überwachte, konnte dafür nur wenig Verständnis aufbringen, bestätigt aber, dass das Carillon jenes Instrument sein sollte, das *Sauls* Krankheit hervorruft. Jennens schrieb im September 1738 in einem Brief an Lord Guernsey:

»With this Cyclopean instrument he designs to make poor *Saul* stark mad.«⁹²

⁸⁹ Bernd Baselt, Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik (= Händel-Handbuch; 2), Leipzig 1984, S. 199.

⁹⁰ Vgl. Silke Leopold, »Georg Friedrich Händel: *Saul*«, in: Oratorienführer, hrsg. von Silke Leopold und Ulrich Scheideler, Stuttgart und Kassel 2000, S. 269–271.

⁹¹ Bernd Baselt, »Überwältigende dramatische Leistung: Händels Oratorium ›*Saul*«. Beiheft zur CD-Produktion Philips Classics 1990, S. 22–34, hier S. 22.

⁹² Zitiert nach Bernd Baselt, Thematisch-systematisches Verzeichnis (wie Anm. 89), S. 199.

David versucht die Heilung Sauls von dieser Eifersucht, die Händel in einem mit zahlreichen Zwischendominanten in der Führung der Bassstimme chromatisch angeschräkten Air »With Rage I shall burst his Praises to hear«⁹³ musikalisch nachzeichnet, nicht nur mit seinem Harfenspiel, sondern schickt auch ein Gebet voran, das mit den Worten »and heal his wounded soul« schließt und unmittelbar in eine Sinfonia für Harfe überleitet⁹⁴. Zwischen diesen beiden Sinfonien steht also gewissermaßen Sauls Krankheitsgeschichte: die erste Sinfonie entfacht die Eifersucht, die zweite sollte ihn davon befreien, was Jonathan im anschließenden Rezitativ »'Tis all in vain«⁹⁵ jedoch als vergeblich gebliebenen Versuch erkennen muss.

Dauids Gebet ist ein mit »Largo« überschriebenes »Air«. Es steht in klarem pastoralem F-Dur und erinnert in mancher Hinsicht – Taktart, Tonart, einige harmonische Progressionen – an das Händelsche »Largo«, das »Ombra mai fu« am Anfang der Oper *Serse*, das in Wahrheit gar kein Largo, sondern ein Larghetto ist⁹⁶. Dauids »Air« ist harmonisch angereichert durch häufige Vorhalte auf der ersten Achtel des Takts, die an Seufzerfiguren erinnern, jedoch anders phrasiert sind. Die anschließende Harfensinfonia ist eine variierte Fassung dieses Air: Sie nimmt Tonart und Taktart des vorangegangenen Air auf; bis zur Fermate in T. 9 entsprechen beide Sätze einander auch motivisch und in der harmonischen Progression. Sauls rasender Eifersucht wird ein musikalischer Gegenentwurf vorgehalten, der das medizinische Prinzip, *ut contraria contrariis curentur*, dass Gegensätzliches mit Gegensätzlichem geheilt werde, in Musik umsetzt.

Und mit diesem Prinzip der musikalischen Gegensätzlichkeit scheint auch die Wahl des Carillons im Chor »Welcome, welcome, mighty king«⁹⁷ unmittelbar zusammenzuhängen. Denn dem biblischen Text zufolge besänftigt David Saul mit seinem Harfenspiel immer dann, wenn dieser von einem bösen Geist erfasst wird; die wörtliche Übersetzung des hebräischen רוח רעה an dieser Stelle könnte vielleicht noch drastischer lauten »vom Geist des Bösen«. Die Eifersucht muss also von einem Instrument geschürt werden, das sich gegenüber der zart gezupften Harfe als gegensätzlich begreifen lässt – und dafür ist das laut hämmernde Glockenspiel denkbar gut geeignet.

⁹³ Vgl. Georg Friedrich Händel, Saul, hrsg. von Percy M. Young (= Hallische Händel-Ausgabe; I/13), Leipzig und Kassel 1962, »Air« Nr. 26, S. 102f.

⁹⁴ Ebd., »Air« Nr. 32, S. 112f.

⁹⁵ Ebd., »Recitative« Nr. 34, S. 114.

⁹⁶ Vgl. dazu auch Wolfgang Osthoff, »Händels ›Largo‹ als Musik des Goldenen Zeitalters«, in: Archiv für Musikwissenschaft 30 (1973), S. 175–189.

⁹⁷ Händel, Saul (wie Anm. 93), »Chorus« Nr. 22, S. 91–99.

2.

Die therapeutische Vorstellung einer Heilung durch Gegensätzlichkeit fußt auf der antiken Temperamentenlehre, die bis ins 17. Jahrhundert geltende medizinische Lehre gewesen ist⁹⁸. Die vier Temperamente werden von den vier Körpersäften gesteuert, die bei Saul im Ungleichgewicht sind. Wenngleich die genaue Art der Erkrankung Sauls aus dem biblischen Text nur unvollständig zu erschließen ist, muss es sich doch, da die Therapie mit Harfenspiel Linderung bringt, um Melancholie handeln, ein Übermaß an schwarzer Galle – schwarze Galle ist nichts anderes als eine wörtliche Übersetzung des griechischen *melancholia*. Stellvertretend sei auf Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* von 1650 hingewiesen: Davids Musik, so Kircher, bringe durch die von ihr verursachten Luftschwingungen den schwarzgalligen Saft bei Saul in Bewegung, erwärme und verdünne ihn. Gleichzeitig verlassen die *spiritus*, die kleinen Luftgeister, den melancholischen Saft und nehmen ihm dadurch seine Aktionsfähigkeit, weil alle *spiritus* zum Ohr eilen, um die liebliche Musik zu hören, und danach ruhiger wieder zurückkehren⁹⁹. Melancholie hat im Sinne der Temperamentenlehre nicht allein mit Schwermut zu tun; im Grunde kann ihm jeder verwerfliche Wesenszug, so auch die Eifersucht, untergeordnet werden. Thomas von Aquin zählt sie zu einer der sieben Todsünden, Martin Luther sieht in ihr eine Versuchung des Teufels, und Christian Thomasius weist ihr in seiner *Sittenlehre* von 1696 einen ganzen Katalog von Verirrungen des Verhaltens zu¹⁰⁰.

3.

In seiner Mentalitätsgeschichte der Melancholie im 18. Jahrhundert stellt Hans-Jürgen Schings die Melancholie als Gegenkraft der Aufklärung dar¹⁰¹. Die europäische Aufklärung kann danach geradezu als ein Feldzug gegen die Melancholie gesehen werden. Anhand der Diskussion um Händels *Saul* lässt sich das bestätigen. Zunächst gilt allerdings der dramatischen Einrichtung des Stoffes in der auf Händel folgenden Generation eine beziehungsreiche Kritik. 1763 nämlich, vier Jahre nach Händels Tod, erschien in London eine anonyme *Examination of the Oratorios which have been performed this season at Covent-Garden Theatre*¹⁰², in der die dramatische Form der Oratorien als ihr Hauptmangel gesehen wird, eine Form, die allen händelschen Oratorien mit Ausnahme des *Messiah*, *Alexander's Feast* und des *Occasional Oratorio* eigen sei. Diese Kritik erhält ihr

⁹⁸ Allgemein dazu: Wilhelm Katner, »Musik und Medizin im Zeitalter des Barock«, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig 7/8 (1952/53), S. 477–508. Zum Kontext der Diskussion um Sauls Erkrankung besonders Werner Kümmel, »Melancholie und die Macht der Musik. Die Krankheit König Sauls in der historischen Diskussion«, in: *Medizinhistorisches Journal* 5 (1970), S. 189–209.

⁹⁹ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Bd. 1, S. 213–215.

¹⁰⁰ Christian Thomasius, *Ausübung der Sittenlehre*, Halle 1696. Für Thomasius steht die Melancholie in der Skala der vier Temperamente auf der niedrigsten Stufe.

¹⁰¹ Hans-Jürgen Schings, Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1977.

¹⁰² (Anon.), *Examination of the Oratorios which have been performed this season at Covent-Garden Theatre*, London 1763.

besonderes Gewicht dadurch, dass sie sich als Ergänzung und Würdigung von John Browns *Dissertation on the Rise, Union and Power of Poetry and Music* versteht, einer im selben Jahr erschienen skeptischen Schrift¹⁰³. Brown untersucht darin die Verbindung von Dichtkunst und Musik. Diese Verbindung sieht er in der griechischen Antike auf einem Höhepunkt, von dem man sich in der Gegenwart aber völlig entfernt habe. Namentlich hält er Oper und Oratorium für völlig unnatürlich, die Vorstellung langer Dialoge im Rezitativ für abgeschmackt und unglaublich. Die Verbesserung der Oper sei nur möglich, wenn man gesprochene Dialoge wie im Trauerspiel verwende. Im Oratorium sieht Brown den einzigen Ausweg in einer anderen Textgrundlage: der erzählenden oder epischen Ode mit einfacher Handlung, für die er gleich ein Musterbeispiel mitliefert: die auch separat erschienene »Sacred ode« *The Cure of Saul*¹⁰⁴. Wenn die Beziehung zu Händels Oratorien auch zunächst nur über die anonyme Ergänzung der *Dissertation* besteht, scheint es doch kein Zufall zu sein, dass Brown das Paradigma für seine epische Ode mit einfacher Handlung stofflich genau dort ansiedelt, wo auch Händels dramatisches Oratorium steht.

Die erste Beobachtung an *The Cure of Saul*: Die Handlung ist auf die Heilung Sauls durch David konzentriert, entfaltet also nicht wie bei Jennens den gesamten dramatischen Stoff der beiden Samuel-Bücher. Die zweite Beobachtung: Die Handlung ist tatsächlich episch-erzählend. Es gibt zwar einen Spannungsbogen, doch kein eigentlich dramatisches Geschehen. Und die dritte Beobachtung: Die Heilung Sauls geschieht nicht durch Musik, sondern durch das mit Hilfe von Musik vermittelte Wort: David besingt die Heilsereignisse der biblischen Geschichte vor der Staatwerdung Israels, beginnend mit der Schöpfungsgeschichte, gefolgt von der Schilderung der Sintflut, die mit der Rettung der Israeliten am Schilfmeer parallelisiert wird. Sauls Heilung geschieht, indem er seine eigene Nichtigkeit angesichts dieser Heilsgeschichte erkennt¹⁰⁵.

Dass nicht musikalische Wunderwirkung, sondern Selbsterkenntnis das einzig wirksame Therapeutikum ist, lässt sich unschwer zum Gedankengut der europäischen Aufklärung rechnen. Und an dieser Stelle erweist es sich sehr deutlich, warum Jennens und Händel beim *Saul* mit dem Geschmack ihrer Zeit nicht übereinstimmen. Das aufgeklärte bürgerliche Publikum verlangte nach mehr als nach musikalischer Zauberkunst; die Auseinandersetzung um das dramatische Oratorium erweist sich dabei letztlich als Nebensache. Schließlich zählte ein durchaus dramatisches Oratorium wie *Samson* zu Händels beliebtesten Oratorien im England des 18. Jahrhunderts. Damit ist Youngs Einschätzung, wenngleich auf einem anderen Weg, bestätigt und der politischen Theorie von Smith nicht unbedingt

¹⁰³ [John] Brown, *Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*, London 1763; vgl. dazu auch Hermann M. Flasdieck, *John Brown (1715–1766) und seine Dissertation on Poetry and Music*, Halle 1924 (= Studien zur englischen Philologie; 68).

¹⁰⁴ Im Jahr 1764 auch separat erschienen.

¹⁰⁵ Browns Text ist in einer deutschen Adaption des Magdeburger Theologen Samuel Patzke erschienen und von Johann Heinrich Rolle vertont worden; vgl. zum Kontext Andreas Waczkat, *Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen. Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer Gattung im Kontext bürgerlicher Empfindsamkeit*, Beeskow 2007, S. 215–220.

widersprochen: Sauls vermeintliches Vorbild Walpole als melancholischen Antiaufklärer zu sehen, entspräche durchaus der oppositionellen Sichtweise jener Zeit. Da aber das Oratorium, ganz anders als die Oper, stets affirmativen Charakter hat, kann es kein geeigneter Ort für politische Parabeln sein – auch damit wäre die »Aschenbrödelstellung« des *Saul* zu erklären.

Ute Jung-Kaiser

Epiphrase zu »...and heal his wounded soul«

David gelingt es nicht, Sauls verwundete Seele (sein wundes Herz?) zu heilen: to »heal his wounded soul«. Sein Harfenspiel, das ihn als Künstler ausweist, auch als begnadeten »Heiler«, bleibt ohne Erfolg. Ebenso scheint sein inniger Gebetswunsch ungehört zu bleiben, zumindest bleibt er unerhört. Ist daraus die Schlussfolgerung zu ziehen, dass David, der Orpheus-Gleiche, auch der leuchtende Hoffnungsträger weltlicher Macht, versagt hat? Jonathan, Sohn Sauls und Freund Davids, hat das vergebliche Bemühen um die Heilung des Königs beobachtet; seine Reaktion klingt ziemlich ernüchternd: »'Tis all in vain«. Sein Kommentar, rezitativisch vorgetragen, birgt meines Erachtens das Hauptproblem jedweder Auseinandersetzung mit diesem Oratorium von Händel: Wenn »alles«, wirklich alles vergebens ist, Liebe, Zuwendung, Vertrauen auf Gott und Vertrauen zu den Menschen, Sehnsucht nach Frieden und Hoffnung auf Heilung erkrankter Gemüter, wenn selbst »himmlische« Musik ohne Wirkung bleibt, dann hat das Folgen. Erwartungen und Hoffnungen zerbrechen, auch jene Klischees von der Wunderkraft der Musik und dem vorgeblich unwiderstehlichen Charisma des Thronfolgers David. Das wirft Fragen auf, welchen die Analyse ausweicht, ausweichen muss, schließlich hält das Libretto von Jennens keine Antworten bereit.

a) Zu Browns Ode:

Geschickt rekurriert Andreas Waczkat auf John Browns »Sacred ode: The Cure of Saul [Die Heilung Sauls]« von 1763. Mit diesem Verweis und Fund können sich Librettoforscher und Musikwissenschaftler glücklich schätzen, nicht jedoch Lehrer und Schüler. Denn Browns Libretto, das sein Autor als »Musterbeispiel« ausgegeben und vorgelegt hat, müsste sich erst als »musterhaft« erweisen. Folgende Fragen wären didaktisch relevant:

Welche Vergleichsmaßstäbe bieten sich an zwischen dem Libretto von Brown und dem von Jennens? Ist in gattungstypologischer Hinsicht eine episch-erzählende Ode mit einem »Sacred Drama [geistlichen Drama]«¹⁰⁶ – und mit

¹⁰⁶ Im Originaltextbuch lesen wir als Gattungsbezeichnung: »an Oratorio or Sacred Drama«.

Sicherheit ist Händels Saul »eines seiner dramatischsten Oratorien«¹⁰⁷ – überhaupt vergleichbar? Scheint nicht dem Vergleich mit Jennens' Textvorlage der Boden entzogen allein dadurch, dass Brown auf das dramatische Geschehen der beiden Samuel-Bücher verzichtet, welches Jennens genutzt und Händel musikalisiert hat?

Wie will man die Qualität eines Librettos beurteilen, das funktional konzipiert ist und seine Legitimation nur über Verklanglichung erhält? Ist der mitteldeutsche Komponist Johann Heinrich Rolle (1716–1785), der eine deutschsprachige Fassung des Brown-Textes vertont hat – Wackzkat kennt sie und hat sie anderenorts besprochen – ein ebenbürtiger Vergleichspartner? Doch last but not least: Nicht Browns Cure of Saul, sondern Jennens Saul hat den »Jahrhunderte-Test« bestanden und wird heute noch mit Erfolg aufgeführt. Sollte man angesichts gestutzter Stundenpläne den Rekurs auf Brown überhaupt anstrengen?

Sehr schlüssig erscheint mir die Argumentation bezüglich des Zeitgeschmacks. Wackzats Begründung, dass Sauls Heilung durch Erkenntnis bzw. »durch das mit Hilfe von Musik vermittelte Wort« dem »Geschmack« des aufgeklärten bürgerlichen Publikums eher entsprach als die Möglichkeit einer »Wunderheilung«, zeigt, wie schon damals der Erfolg eines Werkes von soziologischen und zeitbedingten ästhetischen Vorgaben abhängig war. Deutlich wird somit die von Percy Young benannte »Aschenbrödelstellung« des Oratoriums. Diesbezügliche Ausblicke verdeutlichen, welche Imponderabilien zur Akzeptanz oder Ablehnung künstlerischer Produktion beitragen, – epochenübergreifend, bis heute.

b) Zur musikmedizinischen Theorie und Temperamentenlehre der Zeit:

Eine sinnvolle Diskussion entfacht mit Sicherheit jenes medizinisch-therapeutische Prinzip, das schon die Antike beschäftigte, nämlich Gegensätzliches mit Gegensätzlichem zu heilen: *ut contraria contrariis curentur*. Doch auch dieser medizinhistorische Exkurs löst das eingangs gestellte Hauptproblem nicht. Denn die Annahme, dass die Wahl des Carillons (= Glockenspiel von 2-3 Oktaven)¹⁰⁸ diesem Prinzip entspreche und »Sauls Krankheit hervorru[f]e«, kann nur bedingt autorisiert werden. Schauen wir uns die zitierte Stelle aus dem Brief, den Händels Librettist Charles Jennens an Lord Guernsey richtete, näher an: Sie steht im Zusammenhang mit den »thre maggots [drei Grillen]«, die er Händel unterstellt. Diese sind:

- die Einführung des Glockenspiels,
- die Bestellung einer Orgel mit einem separat stehenden Spieltisch, von dem aus er die Mitwirkenden sehen und dirigieren konnte, und
- die später widerrufene Stellung des Halleluja am Schluss des Oratoriums.

Wörtlich schreibt er: »Mr. Handel's head is more full of maggots than ever [... Zu der ersten »Grille« meint er ironisierend:] and with this Cyclopean instrument

¹⁰⁷ Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*. Ein Kompendium, Göttingen 1998, S. 202.

¹⁰⁸ Zitiert nach Marx (ebd.), der wiederum auf Smither, *Oratorio*, S. 152 verweist.

he designs [!] to make poor Saul stark mad«¹⁰⁹. Übersetzt lautet diese Passage, dass Händel mit dem Einsatz dieses Instrumentes »plane«, den armen Saul völlig wahnsinnig zu machen. Sie spricht nicht davon, dass durch dieses die Krankheit ausgelöst werde. Das Glockenspiel verstärkt nur den Siegestaumel der »singenden und tanzenden« Frauen. Heißt es doch in der biblischen Vorlage (1 Sam 18,6–11):

⁶ Als sie [die Krieger] nach Davids Sieg über den Philister heimkehrten, zogen die Frauen aus allen Städten Israels König Saul singend und tanzend mit Handpauken, Freudenrufen und Zimbeln entgegen.

⁷ Die Frauen spielten und riefen voll Freude: Saul hat Tausend erschlagen, David aber Zehntausend.

⁸ Saul wurde darüber sehr zornig. Das Lied mißfiel ihm, und er sagte: David geben sie Zehntausend, mir aber geben sie nur Tausend. Jetzt fehlt ihm nur noch die Königswürde.

⁹ Von diesem Tag an war Saul gegen David voll Argwohn.

¹⁰ Am folgenden Tag kam über Saul wieder ein böser Gottesgeist, so daß er in seinem Haus in Raserei geriet. David aber spielte wie jeden Tag. Saul hatte den Speer in der Hand.

¹¹ Saul dachte: Ich will David an die Wand spießen!, und schleuderte den Speer, aber David wich ihm zweimal aus. [...]

Der alttestamentliche Text sieht Siegesfeier und Volkstaumel »mit Handpauken, Freudenrufen und Zimbeln« begleitet. Das Glockenspiel übernimmt die Funktion der Zimbeln. Auch Hans Joachim Marx zufolge verwendet Händel das Glockenspiel im I. Akt (Nr. 20–24), »um der Freude der Töchter Israels über den von David errungenen Sieg für die Philister Ausdruck zu verleihen«.¹¹⁰ Und Arnold Schering, begeistert von dieser musterhaften Oratorienexposition, schreibt: »Man steht vor dem Bilde eines idealen Volksreigens«.¹¹¹ Das entspricht dem selben biblischen Verständnis wie der Einsatz der Harfe (Nr. 33), womit David den rasenden Saul zu besänftigen versucht¹¹².

Waczkat bezieht seine Argumentation aus der grundlegende Saul-Studie des Händel-Forschers und -Editors Percy M. Young; auch für Young dient das Carillon dazu, das verborgene Feuer der Eifersucht Sauls anzufachen; doch zugleich sieht er in der »bemerkenswerte[n] Sinfonie für Carillon, Violine und Orgel (im Autograph: Sinfonie pour les Carillons), die die dritte Szene einleitet, [...] ein prächtiges und spannendes Stück szenischer Malerei. In dem Autograph begleitete Händel zuerst Michals Rezitativ ‚Doch siehe da! die Töchter Israels nah’n‘ (Already see the daughters of the Lord [richtig: land]) mit dem Carillon ,harpegiando‘¹¹³, aber später strich er dies durch, zweifellos in der Überlegung, dass es unwirksam sei.«¹¹⁴

Man sollte diese unterschiedlichen Sichtweisen nicht nivellieren. Gerade sie geben Raum für kontroverse Herangehensweisen. Die Spurensuche könnte

¹⁰⁹ Brief vom 19.9.1738, vollständig zitiert in: Händel-Handbuch, Bd. 4 (Dokumente zu Leben und Schaffen), Leipzig 1985, S. 299.

¹¹⁰ Wie Anm. 107.

¹¹¹ Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, S. 271.

¹¹² Wie Anm. 107.

¹¹³ Hier verweist Percy Young auf eine Abschrift (etwa 1742) im Britischen Museum, R.M. 18.c.11.

¹¹⁴ »Die Bedeutung des Saul«, in: Händel-JB 5 (1959), S. 50.

folgende Schwerpunkte setzen: Worin gründet Sauls Eifersucht? Was ist der eigentliche Auslöser von Sauls Zorn auf alle, die seine Macht gefährden könnten? Welche Motivationen nennen der biblische Text, welche das Libretto, welche verstärkt Händel durch seine Musik? etc.

Es wäre denkbar, an dieser Stelle ein Schülerreferat einzubinden, um Reinhard Keisers „Der siegende David“ von 1718 (Hamburg 1721) vorzustellen. Vielleicht bietet es eine Erklärung, warum es in diesem Oratorium zum Einsatz vermeintlich hebräischer Instrumente kommt. Denn auch hier wird ein Glockenspiel, das Keiser mit »Spinetto di campanelle« bezeichnet, eingefügt. Händel dürfte Keisers Werk gekannt haben. Es ist anzunehmen, dass er dieses (als biblisch empfundene) Instrument auch darum in seinen zehn Jahre später komponierten Saul übernommen hat¹¹⁵.

c) Zu Sauls (Nicht-)Heilung:

Die Ausgangssituation ist bedenklich: Warum und wieso vermag die Musik die krankhafte Melancholie Sauls nicht zu therapieren? Vielleicht ist Sauls Verwundung so unendlich tief, vielleicht aber auch ist seine Selbsterstörung schon so weit fortgeschritten, dass Heilung an ihre Grenzen stößt, letztlich unmöglich geworden ist. Welche Funktion kommt also der Musik als »Handlungsträger« im Saul zu?

Dauids Air (Nr. 32) bedarf also der genaueren Untersuchung. Zu Recht verweist Waczkat auf dessen Nähe zum »Ombra mai fu« aus Händels Xerxes, das eigentlich ein Larghetto sei, aber durch idealisierende Verklärung zum Händelschen »Largo« schlechthin avanciert sei. Hier wäre also eine vergleichende Analyse geboten. Gelernt würden sowohl rezeptionsgeschichtliche Verfremdungen als auch topologisch tradierte Ausdrucks- und Stilmuster. Zu letzterem zählen die genannten Fakten: F-Dur als pastorale Tonart, die typischen »harmonische Progressionen« (diese könnte man noch in der Analyse genauer hervorheben), das erhabene Tempo (Largo) im $\frac{3}{4}$ -Takt, der Puls gebende Bass, dessen gleichmäßige Viertel durch Tonrepetitionen und sparsam gliedernde Orgelpunkte an Intensität gewinnen, die pochenden Achtel in den Mittelstimmen, deren unerbittlicher Fortgang nur bei der Fermaten-Kadenzierung beider Air-Teile, dann beim imitatorischen Einsatz zum entscheidenden »And heal his wounded Soul« unterbrochen wird. Diese minimalen Varianten wirken wie Ausrufungszeichen.

Außergewöhnlich ist die Wiederaufnahme in der folgenden Symphony für Harfe solo (Nr. 33). Erstaunlicherweise ist dieses Harfensolo nur in der Direktionspartitur enthalten. Es stellt demnach keine Ergänzung von Händels Verlegern dar, wie Friedrich Chrysander vermutete¹¹⁶.

Das heißt: Dieses Air ist für Händel so wichtig, dass er es nach zwei vocaliter vorgetragenen Strophen quasi in einer Art »dritter Strophe« in reinen Harfenklang

¹¹⁵ Zitiert nach Marx (wie Anm. 107).

¹¹⁶ Vgl. Supplement zur Hallischen Händel-Ausgabe, Händel-Handbuch Bd. 2 (Thematisch-systematisches Verzeichnis), hrsg. vom Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung, Kassel u.a. 1978, S. 150.

münden lässt. Die Varianten zwischen gesungener Air und ihrer Instrumentenfassung sind gering und sollten von Schülern erkannt und benannt werden, als da sind: Fehlen der pochenden Achtel, bewegteres Schreiten der Bassstimme, dann die zentrale Schlussvariante: das zweitaktige Adagio mit klarer Schlusskadenz: Ein bloßer Orgelpunkt auf der Tonika wie im Air genügt nicht mehr, so dass ein markanter Schlusstrich unter die Szene gesetzt wird.

d) Zum ethischen und musikgeschichtlichen Ort des Oratoriums:

Da Händel menschliche Affekte wie Neid, Wahnsinn, Hochmut, Geschlechter- und Freundesliebe plastisch wiederzugeben weiß, sollte Davids Gebet nicht für sich alleine betrachtet werden, sondern nur in ihrer dramaturgischen Umklammerung von Freudentaumel und Wahn, von Soli und Chor als kommentierende und handelnde Partner. Auch David und Saul stehen sich als gleichwertige dramatis personae gegenüber: David als strahlender Mittelpunkt, der Israel zum Heil führt, und Saul als der dem Untergang Geweihte. Die ethische Frage (Schuldfrage?) beantwortet der Chor, der negative Affekte wie Neid und Eifersucht scharf verurteilt (so im »Envy!«-Chor im II. Akt).

Sauls Geschichte, die der Librettist »völlig entschlackt« hat, »enthält und lehrt nichts weiter, als dass es im letzten Grunde nur der Mensch selber ist in seinem Charakter und in seiner Leidenschaft, der sich sein Schicksal bereitet«¹¹⁷. In dieser Eigenverantwortlichkeit für seinen Lebensentwurf und sein Lebensende ist wohl auch begründet, dass keine Heilung von außen erfolgen kann. Ohne Selbsterkenntnis, ohne Umkehr keine Heilung. Saul selber ist es, der seinen eigenen Untergang bewirkt.

¹¹⁷ Friedrich Chrysander, Händel's Biblische Oratorien in geschichtlicher Betrachtung. Ein Vortrag, gehalten im Johanneum zu Hamburg am 28.2.1896, Hamburg 41922, S. 18.

Rebekka Sandmeier

Liebe–Macht–Musik. Die Macht des Todes und die Ohnmacht der Komponisten

Im folgenden Text treten Liebe, Macht und Musik jeweils in zweifacher Gestalt auf: die Liebe zwischen den Generationen sowohl in Familien als auch im Lehrer-Schüler-Verhältnis und die Musik in ihrer geschriebenen, komponierten wie auch in ihrer klingenden, gespielten Form. Die zwei Gestalten der Macht offenbaren sich erst im Verlauf des Textes und sollen daher am Ende betrachtet werden.

I.

Im Frankreich des 17. Jahrhunderts wurde das Gedenken an eine verstorbene (Künstler-) Persönlichkeit nicht nur in der rituellen Totenfeier der Kirche sondern auch auf sehr persönliche Art und Weise musikalisch verarbeitet: im Tombeau. Ursprünglich handelt es sich hierbei um einen Grabstein oder ein Monument im Andenken an einen Verstorbenen. Bald aber entwickelten sich auch literarische Formen, zunächst in der Grabrede, dann als Gedicht im Gedenken an eine bedeutende Persönlichkeit, meist einen Künstler. Die Gedichte nahmen oft Bezug auf die Eigenarten der Tombeaux der bildenden Kunst. In ihnen ist zum Beispiel die Rede von Monumenten oder Blumenornamenten. Seltener gibt es Bezüge zur Musik in den literarischen Tombeaux: So werden zum Beispiel die Musen oder Orpheus erwähnt.

Nach den Tombeaux der bildenden Kunst und den literarischen Tombeaux erscheinen auch bald musikalische¹¹⁸. Nicht nur die liturgisch gebundenen Texte der stark ritualisierten Totenfeier der Kirche – also das Requiem – werden von Komponisten mit polyphoner Musik vertont, daneben entsteht diese neue, freiere und von Texten unabhängige, musikalische Form. Die Idee eines persönlichen, musikalischen Gedenkens an einen Verstorbenen ist in der Musikgeschichte nicht neu: Von der mittelalterlichen Totenklage, dem Planctus, über die Deplorationsmotetten der Franko-Flamen bis hin zu den Klagen (Lament) der Engländer des 17. Jahrhunderts schufen sich Komponisten immer wieder Freiräume zum Ausdruck ihres persönlichen Umgangs mit dem Tod. Während die früheren Formen jedoch meist einen Text vertonen oder sich zumindest auf einen Text beziehen, ist die Verarbeitung der Trauer und das Gedenken an den Verstorbenen in den Tombeaux von Texten komplett losgelöst. Wie bei den Deplorationsmotetten der franko-flämischen Komponisten wurden auch viele französische Tombeaux auf den Tod von Komponisten geschrieben. Hier wie dort standen die Komponisten oft im Lehrer-Schüler-Verhältnis zueinander, so dass eine Serie

¹¹⁸ Zur Geschichte des Tombeau vgl. Michael Tilmouth und David Ledbetter, »Tombeau«, in: *NGroveD*, London 2001, Bd. 25, S. 564f. und Werner Braun, »Trauermusik: II/4 Tombeaux«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 757f. sowie Clemens Goldberg: *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozess: Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert*, Laaber 1987, S. 113–118.

von aufeinander Bezug nehmenden Kompositionen entstand. So komponierte Johannes Ockeghem (ca. 1410–1497) eine Trauermusik für Gilles Binchois (ca. 1400–1460), während Josquin des Prez (1450/55–1521) seinerseits Ockeghem mit einer Trauerode ehrte. Ebenso schrieb Marin Marais (1656–1728) ein Tombeau für seinen Lehrer Jean de Ste. Colombe (tätig um 1658–1687), während nach seinem Tod sein Schüler Charles Dollé (tätig um 1735–1755) ein Tombeau für Marais komponierte.

Die ersten musikalischen Tombeaux entstanden Mitte des 17. Jahrhunderts für Laute. Bedeutendste Komponisten waren Ennemond (1575?–1651) und Denys Gaultier (1603–1672), Jacques Gallot (+ 1690?) und Robert de Visée (1655?–1732/33). Gegen Mitte des Jahrhunderts wurde die Form von Louis Couperin (1626–1661) und Johann Jacob Froberger (1616–1667), der viele seiner Werke im französischen Stil komponierte, auf das Cembalo übertragen. Jedoch entstanden deutlich weniger Tombeaux für dieses Instrument als für Laute. Etwa zwei Generationen später wurden die ersten Tombeaux für Gambe geschrieben. Auch hier stammen die Werke von bedeutenden Komponisten wie Ste. Colombe und Marais, doch wurden insgesamt nur wenige Tombeaux für Gambe komponiert. Die Tombeaux hatten zwei Blütezeiten: um 1650 entstanden die besten Werke für Laute, während Ende des 17. Jahrhunderts sehr viele Werke für verschiedene Instrumente komponiert wurden. Adressaten der Kompositionen waren zum größten Teil Musiker, doch wurden Tombeaux auch zum Gedenken an andere Persönlichkeiten und an Verwandte geschrieben.

Schon bei den Lautentombeaux hatten sich schnell bestimmte Konventionen herausgebildet, die später zum Teil auch auf die Tombeaux für andere Instrumente übertragen wurden: Die Tombeaux stehen als Kompositionen nicht für sich allein, sondern sind in Suiten eingegliedert. Meist handelt es sich um Allemanden, denn dies ist die Satzform, die am häufigsten mit beschreibenden Titeln versehen wurde. Oft erscheint die Allemande anstelle eines Präludiums oder direkt nach dem Präludium am Anfang einer Suite. Bei der Allemande handelte es sich ursprünglich um einen Schreittanz, der aber im 17. Jahrhundert in einer extrem verlangsamten und stilisierten Form vorliegt. Nicht mehr die Tanzrhythmen und melodischen Wiederholungen dominieren die musikalische Textur, sondern kontrapunktische Techniken, Chromatik, Orgelpunkte und melodische Variation. Typisch für die Tombeaux in Allemandenform sind der gerade akt, die auftaktige Themenbildung und punktierte Rhythmen. Lautentombeaux wurden in fast allen Dur- und Molltonarten komponiert¹¹⁹.

Auch die Tombeaux für Gambe sind meist Teil einer Suite oder zumindest einer Serie von Kompositionen in der gleichen Tonart¹²⁰. Die Gambentombeaux zeigen sehr vielfältige Formen: Nicht allein die Allemandenform ist zu finden,

¹¹⁹ Zu den Lautentombeaux vgl. Philippe Pierre Vendrix: »Le tombeau en musique en France à l'époque baroque«, in: *Recherches sur la musique française classique* 25 (1987), S. 105–138 und Goldberg (wie Anm. 118), S. 101–137.

¹²⁰ Nur in seinem vierten Buch der *Pièces de Viole* nennt Marais seine nach Tonarten gruppierten Kompositionen »Suite«. Jede Gruppe wird durch ein kontrapunktisch anspruchsvolleres Werk eingeleitet und beendet, während sich in der Mitte meist Tanzsätze finden.

sondern auch andere Tanzformen wie Gavotte oder Pavane. Die einzelnen Teile der Komposition sind in ihrer Architektur meist sorgfältig gegeneinander abgewogen. Von den Tanzsätzen übernommen wurde meist der typische Rhythmus und die Taktart. Die verwendeten Tonarten zeigen ein sehr viel schmaleres Spektrum als bei den Kompositionen für Laute. Tombeaux für Gambe sind immer in einer Molltonart komponiert und ausgefallene Tonarten wie h-Moll, c-Moll oder f-Moll treten nur äußerst selten auf¹²¹.

II.

Im Folgenden sollen zwei Tombeaux für Gambe von Marais genauer betrachtet werden: Das eine wurde zum Gedenken an seinen Gambenlehrer Ste. Colombe geschrieben, das andere im Andenken an seinen Sohn¹²².

Marais' *Tombeau pour Mr. de Ste. Colombe* befindet sich am Ende der Stücke in e-Moll im zweiten Buch der *Pièces de Viole*. Das *Tombeau pour Marais le Cadet*, das Marais vermutlich zum Gedenken an seinen Sohn Sylvain, der 1725 starb, komponierte, befindet sich im fünften Buch der *Pièces de Viole* unter den Stücken in g-Moll. Viele dieser Stücke tragen einen beschreibenden Titel, von denen sich mehrere auf Personen beziehen: Mit Marie Anne ist vermutlich die jüngste, 1697 geborene Tochter von Marais gemeint; der Philosoph und Mathematiker Pierre Louis Moreau de Maupertuis (1698–1759) wurde 1723 in die französische Akademie der Wissenschaften aufgenommen und veröffentlichte ein Jahr später ein Traktat über Musikinstrumente.

Stücke in e-Moll aus dem zweiten Buch der *Pièces de Viole* (1701)

Prelude, Fantaisie, Allemande, Courante, Sarabande, Sarabande a l'Espagnol, Gigue, Gigue la badine, Rondeau Champêtre, Passacaille, Gavotte, Menuet, Menuet, Tombeau pour Mr. de Ste. Colombe, Fugue gay,

Stücke in g-Moll aus dem fünften Buch der *Pièces de Viole* (1725)

Prelude, Fantaisie, Allemande la freval des Loges, Sarabande, Gigue la Pagode, Gavotte, Menuet, Allemande la Marie Anne, Tombeau pour Marais le Cadet, Rondeau le badin, La Georgienne dite la Maupertuy

Das Tombeau für Ste. Colombe ist in Form einer Gavotte¹²³ komponiert, doch zeigen sich die Tanzrhythmen nur selten, und nicht im thematischen Material der Komposition (T. 31ff, 38ff, 92ff.). Die Form des Tombeaus ist äußerst frei: Es

¹²¹ Zu Gambentombeaux vgl. Vendrix (wie Anm. 119).

¹²² Außer diesen beiden komponierte Marais zwei Tombeaux im Gedenken an einen Herrn Meliton und an Lully, seinen Kompositionslehrer am Hof Louis XIV. Zu Marais' Leben und Werk vgl. Sylvette Milliot und Jerome de la Gorce, *Marin Marais*, Paris 1991; zur französischen Gambenmusik im 18. Jahrhundert vgl. Barbara Schwendowius, *Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650 bis 1740*, Regensburg 1970 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung; 59), Celia Pond, »Solo bass viol music in France c. 1680–1740. Ornamental style and the virtuoso«, in: *Early music* 6 (1978), S. 512–518 und Marie Rycroft, »Aspects of national styles in gamba music of the eighteenth century«, in: *Nationalstile und europäisches Denken in der Musik von Fasch und seinen Zeitgenossen*, hrsg. von Konstanze Musketa, Dessau 1997, S. 99–108.

¹²³ Den Hinweis auf die ursprüngliche Tanzform des Tombeau für Ste. Colombe verdanke ich dem Gambisten Hans Georg Kramer (Hamburg).

handelt sich um eine Art Variation über ein Thema mitsamt seinen Abspaltungen und Veränderungen. Erkennbar bleiben in den Varianten lediglich Rhythmus, Chromatik, Tonwiederholungen sowie der Wechsel zwischen Dur und Moll über einem gleichbleibenden Grundton. Im Tombeau für Marais' Sohn sind zwar die typischen punktierten Rhythmen der französischen Ouverture durchgängig hörbar, die Form jedoch ist die eines Rondeaux. Wie im Tombeau für Ste. Colombe nimmt sich Marais auch hier einige Freiheiten, indem er die Zwischenspiele zunehmend ausdehnt (8, 10, 16 Takte) und sie teilweise durch einen Halbschluss direkt in das Rondeauthema (7 Takte) zurückleitet.

Tombeau pour Mr. de Ste. Colombe

Takt:	1	3	5	8	13	20/21	
Thema:	VdG	c	Bc	VdG		VdG	
Tonart:	e				G	I–V	
						in e	
Takt:	8/29	4	60/61	77	82	91	100
Thema:	Bc	c	VdG				Bc
Tonart:	a	e	H	G	I–V	e	e
					in e		

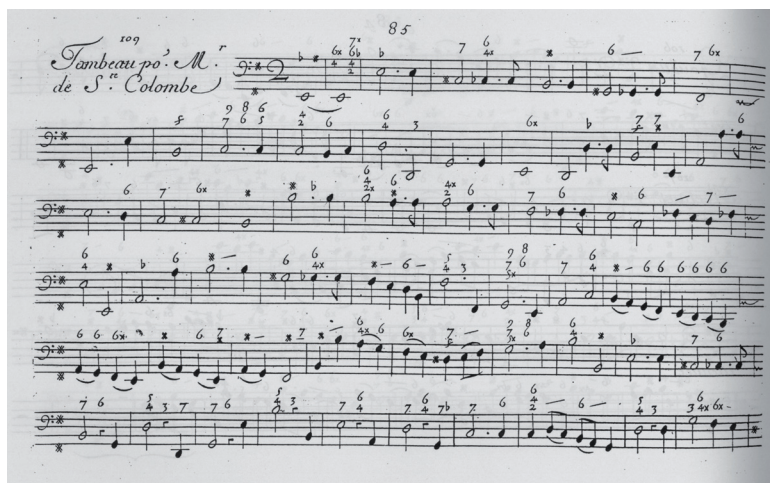
Tombeau pour Marais le Cadet

	Thema	Episode 1	Thema
Takte:	7	8	7
Tonart:	g – g	–B	g–g
		(TS) V–I	I
Episode 2	Thema	Episode 3	Thema
10	7	16	7
–D	g–g	G–F–G–C–D	g–g
V –	I	V –	I

Durch die Verlangsamung der Tanzform, die den typischen Rhythmus zwar noch erkennen lässt, und die Form der Tombeaux, die viel freier oder komplett anders als die Tanzform ist, entsteht eine Spannung zwischen dem Tanzsatz und der Stilisierung im Tombeau. Dieses Spannungsverhältnis wird noch verstärkt durch den Unterschied im Affektgehalt des ursprünglichen Tanzes und des Tombeaus, denn viel deutlicher als in den formalen Aspekten zeigt sich das individuelle Gedenken an einen Verstorbenen im musikalischen Affekt der Kompositionen.

In der Renaissance vollzog sich auch in der Musiktheorie ein Rückgriff auf die Antike, indem die Lehre vom musikalischen Ethos – das heißt, dass die Musik den Hörer beeinflussen, Stimmungen ausdrücken und hervorrufen sowie Krankheiten heilen kann – wieder aufgegriffen wurde. Bis ins 17. Jahrhundert hatten sich bestimmte musikalische Figuren herausgebildet, die durch melodische Floskeln oder Regelwidrigkeiten im musikalischen Satz einen bestimmten Affekt

auszudrücken vermochten. Die Affektenlehre wurde in Frankreich durch Marin Mersenne (1588–1648) propagiert, der sich auf René Descartes (1596–1650) bezieht. Descartes trennt zwischen physikalischen Aspekten des Klangs, die rational zu untersuchen sind, und den psychologischen Auswirkungen dieses Klangs auf den Hörer, die er rational für nicht greifbar hält. Mersenne dagegen untersucht genau diesen Einfluss der Musik auf den Hörer. Dabei klassifiziert er Konsonanzen als Basis der Komposition, während er Dissonanzen ornamentale Funktion zuschreibt. Zur Erzeugung bestimmter Klänge oder Affekte werden diese kompositorischen Freiheiten im Satz von Mersenne geradezu gefordert¹²⁴.



¹²⁴ Zum musikalischen Ethos und zur Figurenlehre in Frankreich vgl. Goldberg (wie Anm. 118), S. 108–113.

Abb. 1: *Tombeau pour Mr. de Ste. Colombe*, VdG und B.c., Anfang aus: Marin Marais, *Pièces de violes ... 2e livre*, Paris 1701. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Musik-Akademie Basel

In den Tombeaux wird denn auch der Affekt der Trauer durch musikalische Figuren ausgedrückt: Im Tombeau für Ste. Colombe ist schon das Thema mit seiner chromatisch fallenden Linie, die zuerst über einem Orgelpunkt und danach sofort im Bass erscheint, durch die musikalische Figur des »passus duriusculus« sehr aussagekräftig. Weitere musikalische Figuren sind Seufzer (Takte 47ff.) und Ornamente, wie das »plainte« genannte Vibrato (Takt 6, Takt 18), oder das Glissando (Takt 19)¹²⁵.

Ornamente (nach Marais)

- ' Triller
 - x Mordent
 - ξ plainte (Vibrato)
 - ~ flatement (zwei-Finger-Vibrato)
 - √ Glissando
 - / Arpeggio
 - e enfler (Anschwellen der Note)
- Striche: p = pousser / t = tirer

Neben diesen Figuren, die eindeutig dem Affekt »Trauer« zuzuordnen sind, werden auch harmonische Mittel eingesetzt, die zwar Regelverstöße im musikalischen Satz darstellen, aber nur durch ihren Kontext mit Bedeutung belegt werden können. Auch die Tonarten der Kompositionen – e-Moll und g-Moll – deuten auf den Affekt der Trauer hin. Dieser wird durch chromatische Bassgänge (Takt 92–97), Querstände und unerwartete Dissonanzen (Takt 33, Takt 42) noch verstärkt.

Das Thema im Tombeau für Marais' Sohn dagegen offenbart seinen Affektgehalt erst im Verlauf der Komposition. Die Dissonanzen in den gebrochenen Akkorden, die zumeist ganz oben liegen und durch Anschwellen des Tons (»enfler«) hervorgehoben werden, erreichen erst durch die Wiederholung des Themas und den Bezug zu ähnlichen Konstellationen in den Episoden ihre volle Ausdruckskraft.



Abb. 2: *Tombeau pour Marais le Cadet*, VdG, Thema aus: Marin Marais, *Pièces de violes ... 5e livre*, Paris 1701. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Musik-Akademie Basel.

¹²⁵ Für Informationen zur Spieltechnik bin ich dem Gambisten Hans Georg Kramer (Hamburg) zu Dank verpflichtet.

IV.

Neben diesen sprachähnlichen Aspekten im musikalischen Ausdruck, die eine Verbindung zur literarischen Gattung des Tombeau herstellen, scheint es angebracht auch räumlichen Phänomenen in der Musik nachzugehen, da das Tombeau ursprünglich ein dreidimensionales Objekt, nämlich ein Grabmonument, bezeichnete. Wie der musikalische Ethos in der Renaissance durch das Auffinden, die Übersetzung und die Neuinterpretation antiker musiktheoretischer Texte wiederentdeckt und zur Figurenlehre weiterentwickelt wurde, so zeigt sich auch die Verbindung zu anderen Künsten in antiken Schriften und wurde als Analogie zwischen den Künsten interpretiert. Vitruvius' (1. Jahrhundert vor Christi Geburt) *De architectura*, zum Beispiel, stellt die Verbindung zwischen Proportionen in der Musik und in der Architektur her. Seine Schriften waren im Frankreich präsent, da 1673 eine neue Übersetzung von Claude Perrault (1613–1688) angefertigt wurde.

Räumliche Aspekte werden in der Musik bildlich dargestellt – so gemahnt der Rhythmus der Themen in beiden Tombeaux an einen Trauermarsch. Öfter können sie aber nur durch Abstraktion auf die Musik übertragen werden. Orgelpunkte, wie im Thema des Tombeaus für Ste. Colombe, erzeugen einen Stau in der Harmonik, während Anspielungen auf thematisches Material in den Zwischenspielen des Tombeaus für Marais' Sohn einen räumlichen Eindruck innerhalb der Architektur der Komposition vermitteln.

Die musikalischen Tombeaux zeigen also durch ihre sprachähnlichen und räumlichen Elemente Bezugspunkte zu ihren Vorläufern in der Literatur und der bildenden Kunst; zudem weisen sie auch eine zeitliche Ebene auf: Diese manifestiert sich in der Form der Komposition durch Wiederholungen des Themas im Tombeau für Marais' Sohn, oder in den thematischen Veränderungen im Tombeau für Ste. Colombe. Aspekte der Zeit sind aber auch tief verwurzelt in dem Spannungsverhältnis zwischen der ursprünglichen Tanzform und der stilisierten Komposition, das sich in der doppelten Gestalt des Tombeaus als Andenken an das zeitgebundene Leben eines Verstorbenen in der Form eines zeitlosen Kunstwerks ausdrückt¹²⁶.

Die Erinnerung an den Verstorbenen wird zum Teil ganz plastisch dargestellt: Im Tombeau für Ste. Colombe durch den thematisch beteiligten Basso continuo – vermutlich ein Bezug auf Ste. Colombes *Concert à deux Violes Escales* – und den melodischen Einsatz der tiefen Lage – Ste. Colombe wird nachgesagt, er habe die siebte Saite auf der Gambe in Frankreich eingeführt. Hier zeigen sich denn auch die Unterschiede in der Komposition für den Lehrer und für den Familienangehörigen: Im Tombeau für Ste. Colombe wird seiner Spiel- und Kompositionsweise gedacht und das Werk erlangt durch die Freiheit der Form eine künstlerische Zeitlosigkeit. Das Tombeau für Marais' Sohn dagegen drückt durch die exponierten Dissonanzen und das Anschwellen einzelner Töne eher die Trauer der Hinterbliebenen aus.

¹²⁶ Zu räumlichen und zeitlichen Aspekten in Lautentombeaux vgl. Goldberg (wie Anm. 118), S. 132–135.

Das Gedenken an die Verstorbenen in den Tombeaux führt allerdings zu einer paradoxen Situation: Einerseits stellen die Kompositionen durch ihre Eingliederung in eine Reihe von Tanzformen einen Bezug zum Leben her, andererseits geschieht dies auf eine eher stilisierte, abgehobene Art. Zudem offenbart sich gerade in der Stilisierung – sei es in der Form oder in der Motivverarbeitung – der die Zeit überdauernde Kunstcharakter des Werks, doch weisen die Abweichungen vom regelhaften musikalischen Satz in den musikalischen Figuren wiederum auf die Funktion der Komposition als Tombeau hin. Beide Tombeaux vereinen somit auf unterschiedliche Art und Weise die Gegensätze von Leben und Unsterblichkeit, Trauer um den Verstorbenen und Kunstwerk in sich und heben so die Gegensätze in der Komposition auf. So offenbart sich nun auch die zweifache Gestalt der Macht im Kontext der französischen Gambentombeaux: die Macht des Todes über alles Lebendige und die Macht der Kunst über die Vergänglichkeit. Demnach müsste der Titel des Referats eigentlich heißen:

Liebe-Macht-Musik:

Die Macht der Komponisten über Vergänglichkeit und Tod.

Sabine Meine

Epiphrase zu »Die Macht des Todes und die Ohnmacht des Komponisten«

»Tous les matins du monde sont sans retour« – »Alle Morgen der Welt sind ohne Wiederkehr«.

Leicht überhört man in der deutschen Fassung des Films *Die siebte Saite* diesen Satz, wenn ihn der Ich-Erzähler Marin Marais (1656–1728) mitten im Film scheinbar beiläufig äußert. Manchem Kinogänger musste damit der treffendere französische Originaltitel *Tous les matins du monde* des ausgezeichneten Films von Alain Corneau entgehen, der in dessen inneres Zentrum führt¹²⁷. Auf der Grundlage des gleichnamigen Romans von Pascal Quignard (Paris 1991) erzählt der Film eine Geschichte, wie sie sich zwischen dem Gambisten de Sainte Colombe (? bis ca. 1701¹²⁸) und seinem Schüler Marin Marais in der Mitte des 17. Jahrhunderts zugetragen haben könnte: Sieur de Ste. Colombe zieht sich nach

¹²⁷ U.a. war er bester Film des Jahres 1991, bekam 1992 einen César für die Regie sowie den Prix Louis Delluc. Die Beteiligung Jordi Savalls trug maßgeblich dazu bei, dass es auch ein Film über Musik wurde. Für (auch didaktisch) interessante Hintergrundinformationen zum Film vgl. die französische Internetseite eines Schulprojekts <http://users.skynet.be/litterature/matins/accueil.htm> [01.08.07].

¹²⁸ Bislang ist kein Vorname belegt. Die These auf der o.g. Internetseite, dass de Sainte Colombe identisch mit einem Mann namens Auguste Dautrecourt ist, bleibt in Alexandra Lichtenhals Artikel für MGGz (Personenteil 14, Kassel 2005, Sp. 820–821) unerwähnt, obwohl sie den Film als Impuls zur Wiederentdeckung des Komponisten erwähnt.

dem Tod seiner geliebten Frau mit seinen zwei Töchtern Madeleine und Toinette auf einem Landgut an der Bièvre, unweit von Versailles, vom gesellschaftlichen Leben zurück und widmet sich ganz seiner Musik. Diese zieht den jungen Marin Marais an, der von Meister Sainte Colombe das Gambenspiel in einer Tiefe erlernen will, die ihm als Person bislang verschlossen ist und sich am mondänen Hof in Versailles kaum entfalten kann, wo Marais letztlich Karriere macht¹²⁹. Innerhalb dieses narrativen Rahmens handelt *Tous les matins du monde* von der Flüchtigkeit des Lebens und der Macht der Musik, die diese einfängt und überwindet. Der Film bietet sich daher an, Rebekka Sandmeiers Gedanken zum Tombeau des 17. Jahrhunderts zwischen den Motti von der »Macht des Todes über den Komponisten« und »der Macht der Komponisten über Vergänglichkeit und Tod« zu flankieren.

Die wenigen Lehrsätze, die Sieur de Ste. Colombe über sein Spiel weitergibt, verstärken den Eindruck, dass Bassgambenmusik eine Kunst ist, die in ihrer Ähnlichkeit zum Gesang die Spanne zwischen Vanitas und Zeitlosigkeit besonders gut zum Ausdruck bringt: »Jede Note muss so enden, als ob sie stirbt« und »Jeder Bogenstrich ist wie ein Mensch, den man verliert«. Unter den spärlichen Hinweisen auf Sainte Colombes Wirken weiß man, dass er dem Instrument eine tiefe siebente Saite (das A) hinzufügte, um ihm noch dunklere Töne zu entlocken¹³⁰. So steht im Zentrum des Films denn auch (historisch überlieferte) Musik, die den Tod und die schmerzvolle Erinnerung an vergangenes Leben thematisiert: Das Tombeau des regrets mit den Suitensätzen *Les Pleurs*, *Gavotte du Tendre*, *Le Retour*, das Sainte Colombe aus Anlass des Todes der Ehefrau komponiert hatte, beginnt er nach Jahren anhaltender Trauer in Erinnerung an sie zu spielen, bis sie ihm selbst als lebendiges Bild erscheint und mit ihm in einen geheimen, sprachlosen Dialog tritt. Wie im orphischen Mythos ermächtigt die Musik Sainte Colombe, seine Liebe zurückzuholen. In Anlehnung an die Gemälde eines Georges de La Tour lässt er den Ort dieser Begegnungen von Lubin Baugin (1610–1663), einem für seine *Natures mortes* bekannten Maler, in einem Stillleben festhalten, was wiederum den Betrachtenden des Films die Augen für die Kunstfertigkeit öffnet, mit der hier visuell das historische Ambiente rekonstruiert wird¹³¹.

Marin Marais spielt den Gegenpart von Sainte Colombe und repräsentiert damit auch die Hofmusik Versailles, über die sich sein Lehrer erhaben fühlt. Stärker als im Roman wird der Kontrast beider Personen musikalisch ausgestaltet¹³². Dem Probespiel des heranwachsenden Marais, mit dem er sich um die Gunst Sainte Colombes bewirbt, fehlt es in Tempo, Ton und Phrasierung an Reife und Nuancierung und macht hörbar das Urteil seines Lehrers nachvollziehbar, dass Marais

¹²⁹ Marais wurde 1675 Gambist in Lullys Orchester und 1679 *officier ordinaire de la musique in der chambre du Roi*

¹³⁰ Er umspannte die Saiten zudem mit Silberdraht. Vgl. Lichtenhal, »Sainte Colombe« (wie Anm. 2).

¹³¹ Bilder des Films: Yves Angelo

¹³² Auch farblich: Marin Marais tritt, wie andere Protagonisten aus dem Umfeld des Versailler Hofes in rot und weiss auf; Monsieur de Ste. Colombe trägt dagegen stets schwarz.

zwar »das Ohr des Königs erfreuen« könne, aber damit noch längst kein Musiker sei. Im rückblickenden Rahmen des Films urteilt sich der gealterte Marais selbst als »Hochstapler« ab, der es nur zu »Zucker, Gold und Schande« gebracht habe, während er seinen Meister als die »Musik« selbst erinnert. Zu dieser durchaus schematischen Gegenüberstellung zwischen Hofmusik und wahrer Kunst passt es, dass Sainte Colombe Tombeau de regrets in der dreiteiligen Suitenform jeglicher Tanzcharakter abhandeln gekommen ist. Die einzelnen Sätze – und bevorzugt Les pleurs (»die Tränen«) – werden im Film isoliert voneinander gespielt und als Charakterstücke für die semantische Ausgestaltung einer Szene genutzt. Dagegen wird der Versailler Hof klanglich mit einem repräsentativen Tanz, der Marche pour la cérémonie des Turcs von Jean-Baptiste Lully, eingeführt, ganz im Sinne des Films *Der König tanzt* (Le Roi danse, Regie: Gérard Corbiau 2000), der Tous les matins du monde zeitlich und thematisch sinnvoll ergänzt¹³³.

La Réverie von Marin Marais trägt dagegen dazu bei, die Kontrastierung von Hofleben und einem freieren, naturnahen Leben bzw. zwischen Schüler und Lehrer aufzubrechen¹³⁴. Sie steht für die Sensibilität, an der es dem jüngeren Musiker zunächst zu fehlen scheint, deren Bedeutung ihm aber umso bewusster wird, als er als Hofmusiker arbeitet und dem Unterrichtsverhältnis mit Sainte Colombe entwachsen ist. Dessen Tochter Madeleine ist die Réverie im Film gewidmet. Sie, die so melancholisch veranlagt ist, dass sie ihre Seele schlechter als die lebensfrohe Schwester Toinette vor der Trauer des Vaters schützen kann, verliebt sich ausgerechnet in den jungen Marais, der von ihr die Musik erlernt, nachdem sich der Meister dem Schüler verschlossen hat. Dass Marais ihre Liebe nicht erwidern kann und sie verlässt, kann sie nicht verwinden und erhängt sich, nachdem er ihr Stück noch einmal an ihrem Krankenbett gespielt hat. Letztlich bleibt Marais den Sainte Colombe verbunden und sucht den alten Meister immer wieder heimlich nachts auf, um aus seinem Spiel zu lernen. Schüler und Lehrer spielen am Ende Les Pleurs, den ersten Satz des Tombeau de regrets, gemeinsam und erreichen darin eine Harmonie, die Sainte Colombe gefehlt hatte, um gelöst aus dem Leben treten zu können.

Tous les matins du monde nutzt die Leerstellen in der Biographie von Sieur de Sainte Colombe, um frei vom Anspruch historischer Authentizität einen gleichwohl historisch plausiblen und psychologisch eindrucksvollen Erzählrahmen zu schaffen, in dem das Hauptthema die Musik bleibt. Für eine Kontextualisierung der Gattung des Tombeau eignet sich der Film besonders. In Anlehnung an zeitgenössische Stillleben, auf denen u.a. Musikinstrumente als Vanitas-Symbole eingesetzt werden, veranschaulichen Bilder die zeitgenössische Idee, dass die Flüchtigkeit und Schönheit der Musik gleichermaßen für die Präsenz des Todes im Leben steht¹³⁵.

¹³³ Ebenso bietet sich *Ariane Mnouchkines Film Molière (1978)* als Erweiterung und Vertiefung der Thematik an.

¹³⁴ Aus dem 4^e livre de Pièces de viole.

¹³⁵ Vgl. z.B. David Baillys Selbstbildnis mit Vanitas-Stillleben (1651), in: Tod und Musik. XXVI. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein 1998, hrsg. von Günter Fleischauer u.a., Blankenburg 2001 (Michaelsteiner Konferenzberichte; 59), S. 45–61, hier S. 50.

Martin Hoffmann

»Wie im Film« - Filmästhetische Kategorien in Puccinis *Tosca*

Einleitung

Scarpia, Cavaradossi und schließlich *Tosca*. – Das ist die Reihenfolge, in der die Protagonisten in Giacomo Puccinis Oper *Tosca* zu Tode kommen. Liebe, Macht und Musik: diese Trias bildet den Stoff für einen Thriller, zu dem Puccini die Musik schreibt.

Bereits vor über 20 Jahren formulierte Sieghart Döhring in den *Analecta Musicologica*, den Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, eine Beobachtung, die die Kompositionstechnik Puccinis sehr treffend beschreibt. »Das Verfahren ist ein tendenziell ›filmisches‹«¹³⁶. Und Erich Wolfgang Korngold meinte einst: »[...] *Tosca* is the best film score ever written.«¹³⁷ Doch was bedeutet das?

Sowohl in der Oper als auch im Film verbinden sich Bild und Ton zu hochwirksamen Strukturen. Und Filmemacher wissen diese mediale Komplexität, die Macht der Bilder und die Wirkung von Musik, vornehmlich ihr artifizielles Wechsel- bzw. Zusammenspiel, seit den Anfängen des Tonfilms für sich zu nutzen. Bereits Anfang der 1930er Jahre entstanden so in Hollywood die ersten Tonfilme mit durchkomponierter Partitur¹³⁸. Welch hoher Stellenwert nun der für einen Film komponierten Musik beigemessen wurde, zeigte sich im Jahre 1934 mit der Einführung der Oscar-Kategorie »Best Score«. Das Aufblühen des Tonfilms verlief parallel zur großen Emigration aus Europa in den 30er Jahren, mit der Schauspieler, Regisseure und vor allem Komponisten nach Hollywood kamen. Diese Musikergeneration, die dort den charakteristischen Film-Sound prägte, brachte eine handwerklich-stilistische Grundlage mit, die ihrerseits bereits ein interkulturell geprägtes Produkt war: Hier war zum einen der um die Jahrhundertwende etablierte und auch von Puccini assimilierte musikalische Exotismus wirksam, also das Interesse an außereuropäischen Kulturen (Japan, China), zum anderen aber auch der Aufschwung der Tanz- und Unterhaltungsmusik in den 20er Jahren, die den Bereich der so genannten ernsten Musik nachhaltig prägte und die sich wiederum am amerikanischen Jazz orientierte. Zugleich beherrschten die Filmkomponisten Hollywoods einen Stil, der durchaus als spätromantischer Eklektizismus in der Wagner-Puccini-Strauss-Linie bezeichnet werden kann.

¹³⁶ Sieghart Döhring, »Musikalischer Realismus in Puccinis *Tosca*«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte XIII* (= *Analecta Musicologica*; 22), hrsg. von F. Lippmann, Laaber 1984, S. 270.

¹³⁷ Zitiert nach Josef Kloppenburg, in: *Musik multimedial*, Laaber 2000, S. 100.

¹³⁸ Vgl. Erich W. Korngolds *Captain Blood* (1935) und Max Steiners *Der Verräter* (1935).

Parallel zur dynamischen Entwicklung des Filmes, als technisch innovatives Medium, kommt es in der italienischen Oper am Ende des 19. Jahrhunderts zu tiefgreifenden Wandlungsprozessen, deren vielfältige Erscheinungsformen sich mit Stilbegriffen wie »Verismo« nur unzulänglich charakterisieren lassen. In Italien bleibt die Hegemonie der Oper und des Belcanto in der Tradition von Bellini, Rossini und Verdi ungebrochen. Als erfolgreichster Opernkomponist seiner Zeit steht Giacomo Puccini im Zentrum dieser Entwicklungen. Puccini zählt zu den meistgespielten Opernkomponisten des 20. Jahrhunderts. Puccinis Werke sind geprägt von farbenreicher Instrumentierung, psychologisch feinsinniger Personencharakteristik und musikalisch ausgefeilter Dramaturgie. Gleichwohl sind seine Opern bisweilen als rührselig, sentimental, ja bedeutungslos¹³⁹ bezeichnet worden. Doch dieses Bild hat sich mittlerweile gewandelt. So liegen die Vorzüge seiner Musik insbesondere im sicheren Gespür für eine dramaturgisch spannungsreiche Darstellung von bildlich-szenischer und musikalischer Aussage. Nicht zuletzt nimmt sein Instinkt für das musikalische »timing« einer Szene dramaturgisch-technische Aspekte vorweg, die erst in der Filmmusik Hollywoods essenziell werden.

Die zur Puccini-Rezeption parallel verlaufende Entwicklung der Filmmusik und deren musikwissenschaftliche Erforschung offenbaren zunehmend komplexe Techniken und variable Funktionen von Filmmusik, die die ästhetischen Qualitäten der Musik Puccinis in einem anderen Licht erscheinen lassen. Vieles, was die Fachliteratur in der Vergangenheit als kompositorische Schwäche und konzeptionelle Unzulänglichkeit Puccinis abqualifiziert hat, erhält nun im filmästhetischen Kontext eine völlig neu wahrzunehmende Wirkungsdimension. Anders formuliert: Aus der filmmusikalischen Perspektive erwachsen Verständnis erweiternde Zugänge zu (Puccinis) Opern.

Auf diese mögliche Erweiterung des Blickfeldes noch verzichtend, unterstellt Mosco Carner im Zusammenhang mit Puccinis *Tosca*:

»Hat Puccini alle seine Möglichkeiten genutzt? Die Antwort ist: Nein. Die gleichzeitige Darstellung einer religiösen Atmosphäre und der verschiedenen Gemütszustände, die Scarpia durchläuft, hätte ein Genie wie Wagner oder Verdi erfordert.«¹⁴⁰

Gleichwohl spricht Carner Puccini die beabsichtigte und tatsächlich erzielte Wirkung nicht ab, ja er sieht sie sogar »durch eine geschickte Kombination nicht-musikalischer Mittel szenischer, schauspielerischer und verbaler Art«¹⁴¹ erreicht. Hier nun fehlt Carner der Blick für das »Filmische« in Puccinis musikalischer Poetik völlig. Dass es nämlich gerade musikalische Mittel sind, die Puccini verwendet, soll im Folgenden aufgezeigt werden. Ob die Opern Puccinis in einer zunehmend durch Film und Fernsehen, durch Spots und Clips visualisierten Welt deswegen so populär sind, weil die Rezipienten diese ästhetische Verwandtschaft zwischen Bild und Ton spüren und sinnlich nachvollziehen, bleibe dahin-

¹³⁹ Vgl. Aussagen der Italiener Luigi Nono und Luciano Berio, in: Dieter Schickling, *Giacomo Puccini: Biographie*, Stuttgart 1989, S. 396.

¹⁴⁰ Mosco Carner, *Puccini*, Frankfurt am Main 1996, S. 619.

¹⁴¹ Ebd.

gestellt. Die Voraussetzung zu einem allgemeinen Verständnis dieser Musik ist zweifellos durch die jahrzehntelange Erfahrung mit medialen bzw. multimediale Artefakten gegeben. Puccinis Musik ist in ihrer dramaturgischen Konzeption so dicht mit dem szenischen Bild verknüpft, dass sich der Hörer ihrer Wirkung nicht entziehen kann. Es dürfte dieser musikalische Sog sein, der häufig als »Rührung« beschrieben wird: »Die Ergriffenheit und Rührung, die den Zuschauer und Zuhörer befällt, resultiert hier unvermittelt aus der musikdramatischen Form und ist nicht Folge äußerer Reize.«¹⁴² Was aber ist das Wesen dieser Form? Mit welchen musikdramatischen Mitteln gestaltet Puccini eine Schlussszene? Dies soll am Beispiel seiner Oper *Tosca* untersucht werden. Dabei interessiert uns im Zusammenhang mit dem Thema »Liebe–Macht–Musik« vor allem das szenische Tableau am Ende des ersten Aktes.

Zum Inhalt und historischen Kontext

Die Oper *Tosca* beruht auf historischen Tatsachen und handelt explizit am 17. Juni 1800 in Rom. Nach dem Tod des Papstes Pius VI. waren Truppen der Königin Maria Carolina in Rom eingedrungen, hatten die Macht an sich gerissen und die französische Besatzung vertrieben. Maria Carolina, Tochter der Kaiserin Maria-Theresia und ehrgeizige Gemahlin des schwachen Ferdinand IV. von Neapel, gibt im Palazzo Farnese ein Fest zu Ehren des österreichischen General Melas, der in der Schlacht von Marengo (14. Juni 1800) einen vermeintlichen Sieg über die französischen Truppen errungen hatte. Zuvor aber wird in der Kirche Sant' Andrea della Valle ein offizielles Te Deum inszeniert.

Funktionen und Stilmittel der Filmmusik

Puccini nimmt hier im dramaturgischen Kontext die Tradition auf, politisch-historische Ereignisse wie z.B. gewonnene Schlachten oder Friedensschlüsse in einem feierlichen Te Deum zu begehen und damit eine religiöse liturgische Handlung politisch zu instrumentalisieren. So wird also ein vermeintlicher Sieg über Napoleon in der Schlacht von Marengo entsprechend mit einem grandiosen Te Deum gefeiert. Im Kirchenraum von Sant' Andrea della Valle ergeben sich vielfältige Möglichkeiten, zwischen szenischer (im ›on‹) und außerszenischer Musik (im ›off‹) zu pendeln. Wie in den anderen kirchenmusikalischen Einblendungen wie »Angelus-Gebet«, »Kantate« und »Dies Irae«-Sequenz verfolgt Puccini auch am Ende des ersten Aktes mit dem feierlichen Te Deum eine ausgeprägte Interruptionsästhetik: Die Passagen werden liturgisch nicht vollständig bzw. nicht angemessen zu Ende geführt, sondern sie werden kunstvoll mit musikdramaturgisch ambitionierten ›Störfaktoren‹ unterbrochen. Die Art und Weise dieser Unterbrechungen ist dabei sehr disparat und im Einzelfall höchst komplex.¹⁴³

¹⁴² Karl Georg Berg, *Giacomo Puccinis Opern: Musik und Dramaturgie*, Kassel 1991, S. 117.

¹⁴³ Vgl. Martin Hoffmann, »Kirchenmusik in Puccinis Oper *Tosca*«, in: *Musik unterrichten: Musik und Glaube*, hrsg. von Dieter Bührig, Kissing 2006.

Puccini beendet den ersten Akt, eine liturgische Szene, mit ›unliturgischer‹ Musik. Dabei kontrapunktiert er die Bühnenszene mit ›unpassender‹ Musik. So schließt der erste Akt zwar szenisch, aber nicht musikalisch mit dem feierlichen Te Deum. Puccini wechselt hier von der anfänglichen musikalischen Paraphrasierung der liturgischen Szene tatsächlich in eine parallel zum Bild angelegte musikalische Fokussierung des Individuums, da er von der feierlichen Messe schwenkt und mit den sogenannten Scarpia-Akkorden die Messe gleichsam akustisch ausblendet. Ungeachtet dessen wird die Liturgie kontinuierlich fortgesetzt. Der vierstimmige Chorsatz des »Te Deum laudamus« wird von den Scarpia-Akkorden unvermittelt unterbrochen. Damit verlässt die Musik sprunghaft die eigentliche Szene. Der erste Akt, bzw. das zu feiernde Te Deum ist an dieser Stelle aber noch nicht beendet. Was nun folgt, zeigt beispielhaft, wie sehr Puccinis musikdramatische Vorstellung auf die Funktion und die Ästhetik der Filmmusik vorausweist.

Zunächst aber sei auf unterschiedliche Techniken verwiesen, die einen ersten Einblick in filmdramaturgische Mittel ermöglichen sollen. Relativ umfassend und vielseitig ist der Versuch einer Unterteilung der verschiedenen Funktionen in der Filmmusik in einem strukturalistischen Modell von Georg Maas (1994). Er unterteilt die Musik zur Szene in tektonische, syntaktische, semantische und mediatisierende Funktionen¹⁴⁴.

- **Tektonische Funktionen** wirken dann, wenn die Musik als Rahmen zur äußeren Gestalt verwendet wird (Vorspann, Nachspann, Titelmusik, eigenständige Musiknummer, Song etc.).
- Eine **syntaktische Funktion** erhält Musik dann, wenn sie Teil der Erzählstruktur wird. Durch die Musik werden entweder weiche Übergänge oder aber auch starke Abgrenzungen zur jeweils nächsten Sequenz geschaffen. (Verklammerung und Akzentuierung von einzelnen Szenen)
- Die **semantische Funktion** nimmt Bezug auf den filmischen Inhalt, indem sie eine Szene beschreibt und kommentiert.
- Die **mediatisierenden Funktionen** vermitteln schließlich zwischen Film und Publikum.

Diese Funktionen der Filmmusik beschreiben auch im Wesentlichen die möglichen Ziele, die Puccini mit seiner situativ ausgerichteten und kontextuellen Motivbehandlung verfolgt. Wie Sieghart Döhring klargestellt hat, verwendet Puccini hier Motive erstens als Erinnerungsmotive, zweitens als assoziative Motive ohne semantische Eindeutigkeit, und drittens als aus einem Bedeutungskontext emanzipierte Bausteine. Puccini verabschiedet sich hier also von einer konventionellen Leitmotivik im engeren Sinne und entwickelt dabei die Möglichkeit, das semantische Potenzial eines Motivs zu variieren. Es verliert dadurch seine Starre und wird im Kontext flexibel. Auch mit diesem Verfahren, die Motive netzwerkartig und offen zu verwenden, nimmt Puccini bereits Funk-

¹⁴⁴ Georg Maas, *Musik und Film- Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz 1994, S. 35f.; vgl. auch Claudia Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001, S. 63–74.

tionen der Filmmusik Hollywoods vorweg. Was Georg Maas für den Film konstatiert, gilt in gleicher Weise auch für die Oper Puccinis: »Und gerade das zeichnet raffinierte Filmmusik aus: Sie begnügt sich nicht damit, dass sie eine einzige Funktion erfüllt, sondern sie ist mehrschichtig angelegt.«¹⁴⁵ Als Replik auf die vielgescholtenen Leitmotive Hollywoods beschreibt Maas das Wesen hochwertiger Filmmusik:

»Ein ›gutes‹ Leitmotiv kann aber mehr; es kann konnotativ seine Bezugsfigur charakterisieren (als mächtig, als liebenswürdig, als verträumt etc.) oder in vielfältiger Weise denotativ wirken, aber auch syntaktische Funktionen übernehmen.«¹⁴⁶

Für Puccini gilt wiederum: »Die ›realistische‹ Konzeption des musikalischen Dramas bestimmt die Wahl der Darstellungsmittel und die jeweilige Art ihrer Anwendung.«¹⁴⁷ Im Folgenden wird klar, wie die aus drei Akkorden bestehende Scarpiamusik (ich vermeide den verengenden Begriff »Motiv«) sowohl semantisch, syntaktisch als auch tektonisch verwendet wird.

Diegese

Wie im Film motivieren bei Puccini spezifische Schallereignisse besondere Kameraeinstellungen oder repräsentieren jene Teile des Raumes, die nicht sichtbar sind. Dabei stellt sich immer wieder die Frage: Woher kommt der Ton?

Die Herkunft des Tones soll auch in der Te Deum-Szene untersucht werden und ebenso die Frage, welche Möglichkeiten sich damit für seine narrative Funktion ergeben¹⁴⁸. Um die Herkunft eines Schallereignisses zu bestimmen, müssen zunächst einige Begriffe geklärt werden. Hier ist zuerst der Begriff Diegese zu bestimmen. Dieser bezeichnet das raumzeitliche Kontinuum, in dem sich die fiktionale Handlung entwickelt. Als diegetisch bezeichnet man einen Ton immer dann, wenn seine Quelle zum raumzeitlichen Kontext gehört. Alles also, was Teil der Handlung ist und ›im Film‹ passiert, ist Teil der Diegese. Ihr gegenüber stehen die nondiegetischen Töne. Dies sind Töne, die von außerhalb der Diegese stammen. Als Beispiel sind hier etwa die Titelmusik (main title) oder gesprochene voice-over-Kommentare (Erzählstimme) zu nennen. Nondiegetische Töne sind also Töne, die nicht Teil der Handlung sind und nicht im filmischen Raum ihren Ursprung haben. Diegetische Töne unterteilen sich in on- und off-Töne.

Bei on-Tönen ist die Quelle im Bild zu sehen. On-Töne sind innerszenisch. Bei off-Tönen ist die Quelle im Bild nicht zu sehen, sie sind außerszenisch. Diese Unterscheidung ist allerdings zu einfach, denn oft kann man dies gerade im Zusammenhang mit off-Tönen nicht ohne weiteres nachvollziehen. Aus diesem Grund ist es vernünftig, im Bereich der off-Töne eine weitere Unterscheidung einzuführen. Man differenziert zwischen aktiven und passiven off-Tönen. Ein passiver off-Ton

¹⁴⁵ Ebd., S. 38.

¹⁴⁶ Ebd., S. 38f.

¹⁴⁷ Sieghart Döhring (wie Anm. 1), S. 270.

¹⁴⁸ Vgl. auch Barbara Flückiger, die die narratologischen Konzepte der französischen Poststrukturalisten, vor allem Roland Barthes und Gérard Genette, ausgiebig erläutert, in: Barbara Flückiger, Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg 2001, S. 370ff.

betrifft den Protagonisten nicht, er nimmt keinen Einfluss auf das Geschehen. Er wirkt vielmehr atmosphärisch und grundiert die Bildaussage akustisch. Ein aktiver off-Ton dagegen wirft Fragen auf, er macht neugierig. Er ist aktiver Teil der Handlung und der Zuschauer möchte nach dem Hören wissen: Was hat man da gehört, was geschieht? Die aktiven off-Töne rufen eine Reaktion beim Betrachter, und oft auch bei den Protagonisten hervor. Sie können Verwirrung stiften oder sie fordern zum Suchen auf. Diese aktiven off-Töne schaffen sowohl Aufmerksamkeit als auch Neugierde, sie energetisieren die Szene und treiben die Handlung voran.

Analyse

Wie in der Filmmusik, so spielt auch der Sound eine wichtige Rolle im Werk Puccinis. Mit Klängen und Geräuschen eröffnet er dem Hörer neue Welten. Die Theaterbühne gewinnt so zusätzlich auch raumzeitliche Tiefe. Der Standort innerhalb der »Kirche« kann so – vergleichbar mit einer aufwendigen Kameraführung – immer neu definiert werden. Filmische Mittel, wie Nahaufnahme, Totale, Kameraschwenks und ähnliche Techniken werden so in einem musikalisch äquivalenten, vornehmlich diskontinuierlichen Stil in Puccinis Partitur (vgl. das Notenbeispiel auf S. 104) vorweggenommen. Immer wieder werden laute Kanonenschüsse während der liturgischen Szene abgefeuert. Diese profanen Signale, diese unliturgischen Schallereignisse passen nicht in diese kirchliche Szene und rufen somit Neugier hervor. Man möchte wissen, was passiert ist. Solche aktiven off-Töne, die von außen ein realistisch-atmosphärisches Raumgefühl auf der Bühne herstellen, fordern vom Zuhörer eine Deutung der jeweiligen Signale. Das Äußere, die akustische Umwelt jenseits der Bühne, trifft auf das Innere der Szene und kann dem semantisch hochgeladenen, vieldeutigen Motiv innerhalb des Tableaus schließlich eine eindeutige Wirkung zukommen lassen. Kanonenschüsse als akustische Signale polarisieren und fordern den Hörer auf, sich in der jeweiligen Situation affektiv zu orientieren. Allerdings sind die Grenzen zwischen on und off, zwischen diegetischer und nondiegetischer Musik auch in diesem Fall nicht immer ganz deutlich zu ziehen. Die Kanonenschüsse, die die Wahrnehmungsebene um eine weitere Dimension erweitern, sind selbstverständlich diegetisch, auch wenn die eigentliche Schallquelle außerhalb des Kirchenraumes liegt und sie deshalb nicht sichtbar ist. Selbstverständlich werden diese Schüsse aber von der versammelten liturgischen Gemeinde u n d von Scarpia in gleicher Weise innerhalb der Szene hörbar wahrgenommen. Als innerszenisches liturgisches Schallereignis werden von Puccini die Orgel und die Glocken dem außerszenischen Kanonengedonner gegenübergestellt. Das sind dann gerade die musikalischen Strukturen, die nicht nur als punktuelle akustische Einzelereignisse, sondern als komplexes Sounddesign auf den Hörer und Betrachter wirken. So mischt Puccini die inner- und außerszenischen Schallereignisse der Glocken, der Orgel, des Chores und der Kanonenschüsse zu einem spezifisch szenischen Sound. Puccini erzeugt dadurch eine atmosphärische Stimmung über eine ganze Szene hinweg,

die den Hörer nicht zuletzt durch die Wahl der Instrumente, einschließlich ihrer Semantik, mit ihrem expressiven Gehalt affirmativ auf das Bild einstimmt.

Der abrupte Übergang bei Ziffer 89 wendet die Musik vom szenischen on in die Psyche des Scarpia hinein (off). Die Musik verändert somit auch die Perspektive der Wahrnehmung. Nicht mehr Scarpia betrachtet die Szene aktiv, sondern er wird plötzlich in einer Art »musikalischer Totale« selbst zum Betrachteten. Dieser Wechsel von subjektivem Erleben und objektiver Darstellung wird somit von Puccini mit musikalischen Mitteln evoziert. Scarpia wird musikalisch gleichsam gezoomt, seine Psyche wird mit den drei Akkorden transparent. Er wird zum Objekt, zum zentralen Ziel des Interesses und der Aufmerksamkeit. Barbara Flückiger nennt dieses Phänomen die »Dissoziation von Ton und Bild«¹⁴⁹. Durch diese Inkongruenz von Bild und Musik »entsteht eine Diskrepanz, die einen energetischen Fluss auslöst und den Zuschauer aktiviert.«¹⁵⁰ In diesem Sinne erhält die Musik hier konnotativ semantische Funktion.

Diese aufwändig komponierte musikalische Perspektivik fasziniert am Ende des ersten Aktes besonders dann, wenn sie den Zuschauer auf einer höheren, affektiven Ebene beeinflussen und ihn Gefühle wie Angst, Aggression oder Gefahr regelrecht spüren lassen.

Wenn dann abschließend der Vorhang »rasch« fällt, befindet sich die Partitur scheinbar endgültig im off. Tatsächlich bleiben die zusätzlichen zwei Kanonenschüsse aber auch nach dem gefallenen Vorhang als naturalistisch-akustisch reale Schallereignisse in der Diegese und bilden mit dem nondiegetischen Abspann das Ende des ersten Aktes. Die Person Scarpia ist zwar nicht mehr präsent, das System Scarpia jedoch bleibt für die folgenden Akte wirksam. Diese Macht, die von Scarpia als Polizeichef ausgeht und die die Liebe zwischen Tosca und Cavaradosi existenziell bedroht, wird am Ende des ersten Aktes schließlich dominantisch (B-Dur – Es-Dur) und im dreifachen forte energetisiert und somit wirkungsmächtig aufrechterhalten. Daraus ergibt sich mit dem ebenfalls nondiegetischen, bei geschlossenem Vorhang intonierten dreitaktigen Vorspann ein kraftvoller Rahmen für den gesamten ersten Akt. Die Musik des Nachspannes, hier also die Musik, die nach dem geschlossenen Vorhang erklingt, wirkt somit in mehrdimensionaler Weise zugleich tektonisch (Abspann), syntaktisch (Verbinden disparater Teile) und semantisch (System Scarpia).

Schluss

Indem Puccini solche Klangstrukturen in einen wechselnden diegetischen Zusammenhang stellt, kann er sie als zusätzliche Gestaltungsebenen einführen. Sowohl Puccinis sicheres Gespür für das musikalische timing einer Szene als auch seine ästhetische Vorstellung von Szene, zu verstehen als artifiziell komponierter, auf Bühne, Dialoge und Musik abgestimmter akustischer Plot, verleiht

¹⁴⁹ Ebd., S. 395.

¹⁵⁰ Ebd.

seinem Opernschaffen so neue und zukunftsweisende Ausdrucksmöglichkeiten, die uns dann in der Filmmusik Hollywoods wieder begegnen.

Andante mosso $\text{♩} = 112$

S. *Pa - trem om-nis ter-ra - ve-ne-ra - tur!*

A. *Pa - trem om-nis ter-ra - ve-ne-ra - tur!* [Damen (13)] [Enaten 13]

T. *Pa - trem om-nis ter-ra - ve-ne-ra - tur!* [134]

B. *Pa - trem om-nis ter-ra - ve-ne-ra - tur!* [134]

Andante mosso $\text{♩} = 112$

d.orch. *tutta forza*

(Der Vorhang fällt rasch.)
(Cala rapidamente il sipario.) *allargando*

Bek.

(Kanonenschuss)

sempre allargando

fff

● (Kanonenschuss)

Ende des I. Aktes
Fine dell' Atto I.

Abb. 1: Giacomo Puccini, *Tosca*, Klavierauszug, nach dem Autograph der Partitur revidiert von Francesco Bellezza, Mailand 1966, S. 117. Mit freundlicher Erlaubnis des Verlags G. Ricordi & Co.

Rebekka Sandmeier

Epiphraze zu »Wie im Film«

Für viele Schüler/innen und selbst noch für Studierende stellt der Zugang zur Gattung Oper ein fast unüberwindliches Problem dar. Das Bühnengeschehen ist oft nicht intuitiv nachvollziehbar, da die Handlung zeitweise extrem gerafft, zeitweise enorm gedehnt wiedergegeben wird. Zudem scheinen die Charaktere auf der Bühne völlig unreal, da sie sich singend verständigen, so dass den jugendlichen Zuhörern und jungen Erwachsenen die Empathie mit den handelnden Personen schwer fällt. Dafür hat diese Zielgruppe Erfahrungen mit multimedialen und interdisziplinären Kunstformen wie Film und Video, während sich die traditionelle Opernforschung mit gerade diesen Merkmalen der Gattung Oper schwer tut. Sobald die Analyse von Opern über eine Inhaltsangabe hinausgehen soll, müssen Aspekte der Dramaturgie, Inszenierung, Sprache und Musik und deren Zusammenspiel untersucht werden. Doch für dieses Zusammenspiel der verschiedenen Elemente in der Oper hat die Musikwissenschaft bisher keine speziellen Methoden entwickelt.

In dieser methodologischen Lücke steht der Ansatz von Martin Hoffmann, der Kategorien zur Untersuchung von Filmmusik auf die Oper anwendet und somit einen neuen Weg aufzeigt, Schüler/innen und Studierenden die Gattung Oper nahe zu bringen. Die Parallelen zwischen Oper und Film liegen auf der Hand: Beide Kunstformen bedienen sich der Sprache, des Bildes und der Musik. Einerseits liefert die Musik in der Oper – wie im Film – durchaus Klänge, die in die Handlung auf der Bühne eingebunden sind; andererseits wird sie im Film – ähnlich der Oper – auch zum Ausdruck innerer Gefühle der handelnden Personen benutzt.

In beiden Kunstformen übernimmt die Musik ähnliche Funktionen und kann somit einen großen Einfluss auf die Dramaturgie der Handlung nehmen. Sie wirkt formbildend (syntaktische Funktion) in größeren wie kleineren Abschnitten, wird in abgeschlossenen Nummern verwendet (tektonische Funktion) und ist Bedeutungsträger (semantische Funktion). Auch Methoden, die zunächst filmspezifisch erscheinen, finden sich in der Oper wieder und werden hier gerade durch die Musik verdeutlicht: Der »zoom«, also das Vergrößern eines Bildausschnitts, kann mit der Leitmotivtechnik verglichen werden, in der durch die Musik bestimmte Personen oder Dinge in den Mittelpunkt des Hörens gerückt werden. Auch »cuts« von einer Szene oder einem Blickwinkel zum anderen können in der Oper durch die Musik dargestellt werden, indem verschiedene bedeutungstragende Klänge versatzstückartig miteinander kombiniert – sozusagen »hintereinander geschnitten« – werden.

Martin Hoffmanns Ansatz der Opernanalyse eignet sich gleichermaßen für den Unterricht in der Oberstufe des Gymnasiums und an der Universität. In einer Unterrichtseinheit zur Thematik »Liebe und Macht« können Filme und Opern auf den Einsatz von Musik hin untersucht und Vergleiche zwischen den beiden Kunstformen angestellt werden. Besonders interessant könnte sich hier das Heranzie-

hen von Opern aus verschiedenen Epochen gestalten, denn das Thema »Liebe und Macht« spielt in der Operngeschichte von den ersten Anfängen bis hin zum Musiktheater des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Auf diese Weise kann den Schüler/innen und Studierenden eine Gattungsgeschichte der Oper vermittelt werden. Auch Opernverfilmungen könnten im Hinblick auf die filmische Realisation der in der Musik angelegten Techniken analysiert und auf filmische Weise beurteilt werden.

Ute Jung-Kaiser

Macht und Ohnmacht der Musik, der Liebe und des Todes

Varianten des Orpheus-Mythos¹⁵¹

Orpheus ist der mythische Sänger, der die Musik besser beherrscht als jeder andere. Er repräsentiert die Macht der Musik. Meisterhaft dargebotene Musik lenkt die Gefühle der Götter und Menschen, sie zähmt die Wildheit der Tiere und die Dämonen der Menschen (wie die alttestamentliche Erzählung von David und Saul erzählt), sie heilt und verzaubert. Das ist der Hauptstrang aller Varianten des Orpheus-Mythos. Die Erzähler dieses Mythos wissen um die Macht der Musik; sie umschreiben in Bildern die Wirkkraft, welche wahrer Musik innewohnt, innewohnen kann. Eine derartige Wirkkraft ist nicht physischer, sondern metaphysischer Provenienz.

Darum nannten die Griechen die Musik ein Geschenk der Götter; Musik ist eine Gabe Gottes, – »musica est donum Dei« – lautete noch eine Lesart (Augustins) im christlichen Mittelalter. Diese geschenkte Musik wird weniger erfunden als vielmehr gefunden. Sie wird nicht aus dem Menschen selber geboren, sondern strömt in ihn ein »aus der Tiefe des Seins der Welt«¹⁵². Dafür bedarf es eines hochgradigen Sensoriums, einer welterschließenden Offenheit für die Klänge des Kosmos, der Sphärenharmonie, die wir im christlichen Abendland etwas leichtfertig mit Himmelsmusik übersetzt haben. Die antiken Erzähler zumindest gingen davon aus, dass der echte Sänger »ein Hörender sei, dem die den Dingen selbst, der Natur, dem Schicksal, dem Kosmos innewohnenden Rhythmen und Melodien entgegenströmen«¹⁵³.

Wer so göttlich singt und spielt wie Orpheus, dem dichtet man auch göttliche Eltern an, obgleich doch Oïagros, ein Thraker, sein Vater gewesen sein dürfte. Aischylos war der erste, der in seiner Lykurgie Orpheus als Diener des Apollon auf die Bühne gebracht hat und damit seinen apollinischen Charakter betont hat. Schließlich spielt auch er auf der (apollinischen) Kithara oder Lyra und nicht auf dem (dionysischen, barbarischen) Doppelaulos. Eben dadurch wurde er ja das Opfer wilder thrakischer, von Dionysos begeisterter Weiber¹⁵⁴. Diese Deu-

¹⁵¹ Viele Aspekte dieses Vortrages, mit Ausnahme der Überlegungen zu Claudio Monteverdis *L'Orfeo*, basieren auf der Studie der Verf. »Der tötende Blick. Bildnerische und musikalische Interpretationen des Orpheus-Mythos«, in: dies. (Hrsg.), »...das poetischste Thema der Welt«? *Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern u.a. 2000, S. 283–319. Ebenda Besprechung einiger Bildwerke aus Antike und Gegenwart.

¹⁵² Walter F. Otto, »Einführungsrede zu einer Neuinszenierung des Gluckschen Orpheus« (Freudenstadt, 14. April 1955); erneut abgedruckt in: ders., *Mythos und Welt*, Darmstadt 1962, S. 53–60, hier S. 59.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Diesbezüglich vergleiche Otto Kern: *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*, Berlin 1920, S. 6–8. In der späteren Orphik jedoch tritt Apollon nirgends mehr als Feind des Dionysos auf..

tung finden wir noch in Vergils Metamorphosen und in Anlehnung dazu auch in Albrecht Dürers Federzeichnung zum Tod des Orpheus (1494). Pindar gab dann den Anstoß zur Vaterschaft Apollos¹⁵⁵. Und als Mutter erwählte man eine der göttlichen Musen, Kalliope; sie war die vornehmste mythische Göttin des Dichtersangs für Elegie und (heroisches) Epos. Es gibt eine französische Bilddarstellung zur Erziehung des Knaben in einer vernebelten Urlandschaft: L'Education d'Orphée (1884)¹⁵⁶ von Georges Callot. Der Maler stellt in einer erotisierenden Szene Mutter und Kind dar, beide nackt. Die Mutter Kalliope, rücklings auf dem Boden liegend, »lehrt« ihr Kind. Während sie mit beiden Händen in die Lyra greift, ihr lauschendes Ohr einem Schwan zuneigt, dessen hochgereckter Hals ihren Arm zärtlich berührt, scheint der Knabe Orpheus (ein Eröte?) zu den Klängen seiner Mutter dichterische Verse zu deklamieren.

Doch nicht nur die göttlichen Eltern sind spätere Hinzudichtungen; auch der Handlungsstrang der Eurydike ist wesentlich jüngeren Datums. Mit den Kontrastmotiven – das übergelücklich vermählte Paar, der plötzliche Tod der Gattin, der wahnsinnige Schmerz des Verlassenen – wird die Macht der Musik konfrontiert mit der Macht und Ohnmacht von Liebe und Tod. Diese Handlungsaspekte gehorchen den Gesetzen der Tragödie¹⁵⁷, die auf tragischen Konflikt und seine Bewältigung angelegt ist. Die Tragödie von Orpheus und Eurydike, welche dank der erfolgreichen Unterweltsfahrt des Helden und dem Triumph seiner Musik zu einem glücklichen Ausgang tendiert, scheitert an dem unmenschlichen Gebot der Unterweltsgötter, die Geliebte beim Verlassen des Totenreiches nicht anzuschauen.

Die Magie (Macht) der Musik macht Orpheus zum »Brückenbauer« zwischen dem Reich des Lebens und des Todes, zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Realität und Traum. Friedrich Schiller erklärte den Orpheus-Mythos zum Ursymbol des Künstlerischen im Menschen. Allein die »Phantasie des Künstlers« vermag Tote zum Leben zu erwecken, wenngleich nur in poetischer Imagination:

„Die [künstlerische] Phantasie schafft an Stelle der unvollkommenen Welt eine vollkommene und kann deshalb ein verlorenes Glück zurückgewinnen; aber nur, solange sie in ihrem Reich verweilt, wirkt ihre Kraft.“¹⁵⁸

In seiner programmatischen Gedankenlyrik Nänie, einem Trauer- und Preislied auf die Schönheit und die Liebe (1799), hat Schiller die Unerreichbarkeit dieser Ideale beklagt und besungen:

¹⁵⁵ Das wurde irrtümlich aus Pindars *viertem pythischen Gedicht* (Verse 176f.) geschlossen.

¹⁵⁶ Öl auf Leinwand, 191 x 276 cm, Stadtmuseum von Châlons-sur-Marne.

¹⁵⁷ Hellmut Flashar, »Der Orpheus-Mythos und die Gestalt des Orpheus in der Antike«, in: Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart 4), Kassel u.a. 1994, S. 10–31, hier S. 22.

¹⁵⁸ Hermann Wolfgang von Waltershausen, Orpheus und Eurydike. Eine operndramaturgische Studie, München 1923; auszugsweise abgedruckt in: Claudio Monteverdi. Orfeo, Christoph Willibald Gluck. Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 226–244 und 260–279, hier S. 231.

„Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle, daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.“¹⁵⁹

Indem der Künstler das Ideal »vollkommener« Schönheit zum Leben erweckt, tritt er in tragischen Konflikt zur Wirklichkeit. Denn die Unsterblichkeit des »Schönen« offenbart sich als Denkfigur, die nur jenseits des Lebens, nur in Traum und Phantasie möglich ist. »Streng«, so attribuiert es Schiller in seiner *Nänie*, ahnden die Götter die Anmaßung des Künstlers, im Kurationsprozess die kategorialen Bedingtheiten von Liebe und Schönheit aufheben zu können. Vollendete »göttliche« Schönheit und absolute (ewige) Liebe sind nicht von dieser Welt. Fast scheint es, als werde hier die romantische Verknüpfung von Liebe und Tod bereits vorweg genommen, fast fühlt man sich erinnert an August von Platen's *Tristan*-Gedicht, das mit den viel zitierten Versen beginnt: »Wer die [wahre] Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben [...]«¹⁶⁰.

Diese todbringende Qualität des Schauens ereignet sich angesichts »vollkommener« Liebe und Schönheit, welche nicht von dieser Welt sind und sein können, da sie nur in Unendlichkeit von Raum und Zeit gedacht werden können. Der antike Totenkult lebt von diesem Wissen. Niemand durfte die Unsterblichen anblicken; diese Gesetze waren in alle Ewigkeit festgeschrieben. Darum opfer-te man »mit abgewandtem Antlitz«¹⁶¹ den Gottheiten der Toten. Hatte Orpheus diese Grundregel vergessen, indem er an der Schwelle des Totenreiches zurückschaute, seiner Eurydike ins Antlitz blickte? Wusste er nicht, wie unendlich hoch der Preis des Erkennens war, und warum missachtete er das Verbot der Unterwelt?

»...besiegt vom Gefühl und vergessend, stand er still und sah nach seiner Eurydike rückwärts«, ¹⁶² lautet die lakonische Begründung des römischen Dichters Vergil. Eurydike gleitet als Schatten zurück in die Unterwelt, wohingegen Orpheus einsam klagend zurückbleibt. Dabei ist unerheblich, ob er von wilden Weibern im Dionysosrausch oder von Furien der Unterwelt zerrissen wird, ob er als singendes Haupt aus dem Dionysos-Heiligtum tönt oder am Sternenhimmel leuchtet. Was zählt, ist die (tödliche) Grenzerfahrung – »hinabgestiegen in das Reich des Todes...« –, erst sie ermöglicht die Apotheose.

Vergil begründet das Scheitern des Orpheus mit seiner übergroßen Liebe: »...besiegt vom Gefühl«. Diese Motivation übernehmen Jahrhunderte später auch Alessandro Striggio und Claudio Monteverdi in ihrem *L'Orfeo*. In der Barockoper ist dramaturgisch überaus bezeichnend, dass während der Abschiedsszene nur Eurydike spricht, Orpheus hingegen stumm bleibt: »Das sprachlose Schweigen des Orpheus, der sonst durch sein Lied alles in seinen Bann zieht, ist hier besonders wirkungsvoll. Seine Kunst versagt« angesichts des zweiten

¹⁵⁹ In: Schillers Werke, Frankfurt 1966, Bd. 3, S. 117. Der hier exemplifizierte Begriff der Schönheit entspricht Schillers idealistischer Philosophie im Allgemeinen und Ästhetik im Besonderen. Die inhaltlichen Bezüge zur griechischen Mythologie dienen der Verdeutlichung.

¹⁶⁰ Zitiert nach Theodor Ernst Echtermeyer, *Gedichte*, Düsseldorf 1957, S. 442.

¹⁶¹ Karl Kerényi, »Vorwort« zur Orpheus-Anthologie, erneut abgedruckt in: Claudio Monteverdi (wie Anm. 158), S. 13.

¹⁶² Übertragung von Heinrich Naumann: P. Vergilius Maro, *Georgica*, 4. Gesang, München 1970.

Todes der Geliebten¹⁶³. Der große Liebesdichter Ovid, der eine Generation nach Vergil die Orpheus-Tragödie neu erzählt, nennt banalere Gründe für das Scheitern des Orpheus. Er schreibt im 10. Buch seiner *Metamorphosen*: »besorgt, sie könne ermatten, und begierig, sie zu sehen.«¹⁶⁴

Der Rückgriff auf lateinische Texte ist unvermeidlich, da altgriechische Überlieferungen zu Orphik und Orpheus bis auf Fragmente verloren gegangen sind. Die rezeptionsgeschichtlichen Varianten gründen in der vielschichtigen Motivstruktur der Orpheus-Sage, die mindestens »vier mythische Motive aus der Welt des Traums oder des Unbewußten« enthält: das sind die »Allmacht des Gesangs«, die »Allmacht und Unendlichkeit der Liebe«, die »Überwindung des Todes« und die »Wiedergewinnung verlorenen Glücks.«¹⁶⁵

Die morphologisch ältere Version des Mythos ist die mit erfolgreichem Ausgang: sie zeigt Orpheus als den großen Zauberer, der mit seiner Musik alles – Menschen, Tiere, Steine und Götter – bezwingt, wie auf der Metope eines Tempelfrieses eines (Apollo geweihten) Schatzhauses in Delphi aus der ersten Hälfte des 6. Jh. v. Chr. zu sehen ist: Das Relief zeigt ein Schiff (die Argo) mit zwei Ruderern und einer Gestalt, die durch Attribut (die Kithara) und Inschrift als Orpheus ausgewiesen ist. Orpheus schlägt den Takt für die Argonauten, welche ausziehen, das Goldene Vlies zu erringen. Diese Fahrt ist ebenso erfolgreich wie Orpheus' Überquerung des Unterweltflusses; das Motiv dieser Fahrt war die Erkundung des Jenseits.

Zur jüngeren Version, welche den Eurydike-Strang mit einbindet, findet sich ein altgriechisches Dokument aus der Bildenden Kunst: das attische Drei-Figuren-Relief aus der Zeit um 420 v. Chr.

Das Drei-Figuren-Relief

Dieses Orpheus-Relief ist das einzige Zeugnis aus klassischer Zeit der uns bekannten *Orpheus und Eurydike*-Sage. Der Name des Künstlers ist unbekannt. Curtius vermutet, dass Alkamenes, einer der beiden großen Schüler des Phidias, das Orpheus-Relief geschaffen habe¹⁶⁶. Das Original ist verloren gegangen, erhalten sind jedoch vier Repliken:

Die am besten erhaltene Replik ist die römische Kopie aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. aus Pentelischem Marmor im Museo nazionale in Neapel. Die drei anderen Repliken befinden sich im römischen Museo Torlonia (früher Villa Albani), im Pariser Louvre und im Berliner Museum für Alte Kunst.

¹⁶³ Flashar (wie Anm. 157), S. 13.

¹⁶⁴ Übertragung von Michael von Albrecht: Ovid, *Metamorphosen*, München 1981, S. 226.

¹⁶⁵ Klaus-Dietrich Koch, »Die Libretti des Orfeo bei Monteverdi, Gluck und Haydn«, in: *Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988* (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart 4), Kassel u.a. 1994, S. 32–49, hier S. 39.

¹⁶⁶ Ludwig Curtius, »Das Orpheus-Relief«, in: ders., *Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken*, Bern 1947, S. 83–105, hier S. 105.

Der antike Bildhauer stellt Eurydike in die Mitte, flankiert von Orpheus mit der Kithara (rechts), und Hermes psychopompos, dem Seelen- und Totengeleiter (links), der mit der Linken Eurydike ergreift. Da ein großer Teil seines rechten Armes ergänzt wurde, ist nicht erwiesen, ob er wirklich »zürnend seinen Chiton [Kleid] packt«, wie Karl Schefold schreibt¹⁶⁷. Hermes dürfte in seiner Rechten das Kerykeion (Herold- und Zauberstab) gehalten haben; im Original dürfte dieser Stab in Bronze ausgeführt worden sein¹⁶⁸.

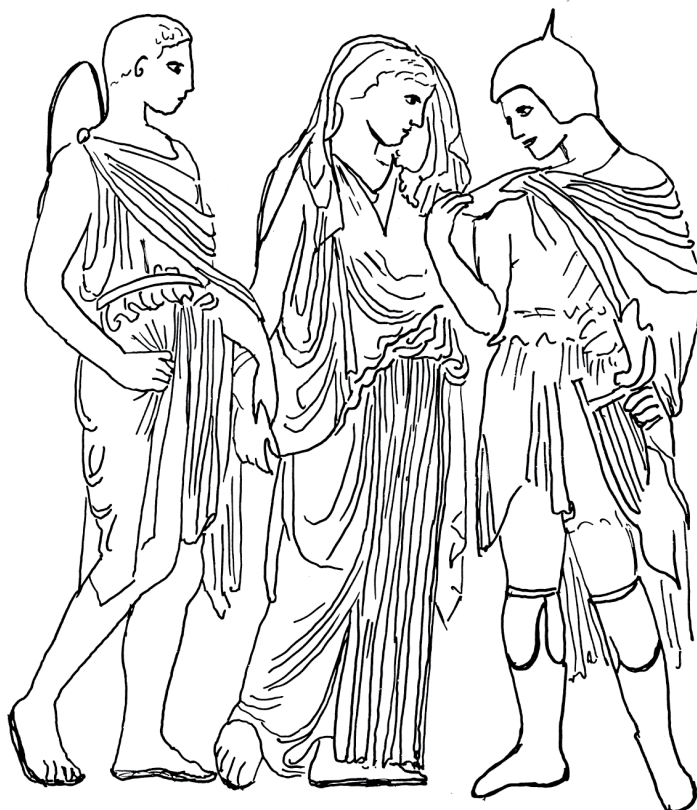


Abb.1: *Orpheus-Relief* (Umrisssskizze der Verfasserin)

Orpheus durchbricht den nach rechts gerichteten Gleichschritt; sein Schwerpunkt (Kontrapost), spiegelbildlich zu dem der anderen, zwingt zum Einhalten

¹⁶⁷ Karl Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbarn* (= Propyläen Kunstgeschichte 1), Berlin 1967, S. 116.

¹⁶⁸ Vgl. Curtius (wie Anm. 166), S. 94 und Abb. Tafel 6. Auf dieser Kopie jedoch gehen Hermes und Eurydike barfüßig.

des Rhythmus, bedeutet Stillstand und bedingt die tragische Wende. Auch das gestraffte (linke) Bein des Hermes deutet an, dass die vorwärts schreitende Bewegung ins Stocken geraten ist. Gezeigt wird »ein fruchtbarer Moment ersten Ranges«¹⁶⁹. Das ist der Moment, »in dem sich das Vorher und das Nachher des Geschehens jäh vereinigt«, es ist der Augenblick, der beides zugleich anzeigt: die lang ersehnte Wiedervereinigung und die Trennung für immer. Einfühlsam ergreift Orpheus den Schleier seiner Eurydike, Abschied nehmend legt sie ihre Hand auf seine Schulter, seinen Blick zärtlich erwidern¹⁷⁰. Der gleiche Neigungswinkel der Körper und Häupter macht ihre seelische Verbundenheit auch äußerlich sichtbar¹⁷¹. Obgleich Hermes »Vollstrecker« dieses unerbittlichen Schicksals ist, beobachtet er mitfühlend diese Begegnung des hohen Liebespaares¹⁷².

Hermes und Orpheus erscheinen als gleichwertige Gegenspieler: Beide tragen den gleichen kurzen, doppeltgürteten Chiton und den gleichen Mantel, die Chlamys, die, über der rechten Schulter geknüpft, den Rücken herabfällt. Während Orpheus durch hohe Lederschuhe und Fuchsfellmütze¹⁷³ als Sohn seiner Heimat Thrakien ausgewiesen wird, trägt Hermes bloße Sandalen, deren Riemenwerk vermutlich gemalt war, und einen Wanderhut, der ihm im Nacken hängt¹⁷⁴. Einwärts gewendet schließen sie die Komposition nach außen ab: beide kehren das Standbein nach innen und das Spielbein nach außen; ihre äußere Schulter-, Armlinie, selbst das Greifen nach dem typischen Attribut der Lyra bzw. dem vermuteten Zauberstab, sind analog gestaltet. Gegensätzlich hingegen ist die Schließung des Mantels: bei Orpheus nach außen, bei Hermes nach innen, der sich dadurch der Gruppe gegenüber abschließt; gegensätzlich ist auch die Haltung des Oberkörpers: Während Orpheus der Gattin entgegengeneigt ist, biegt Hermes seinen Oberkörper zurück, um Distanz zu den Liebenden herzustellen; gegensätzlich ist auch die Art des Schreitens: Während Hermes »noch« vorwärts geht, hat sich Orpheus mit breiter Vorderansicht zurückgewendet: antithetisch und konzentrierend zugleich bezeichnen beide den fruchtbaren Moment. Die tragische Wende wird in der Darstellung Eurydikes vollendet, zum einen durch die Stellung ihrer Füße – halb innehaltend, zum anderen durch die vom Winkel ihres Halsausschnitts weitergeführte Senkrechte, welche Relief und Person mittig teilt und damit bezeichnet, zu wem sie noch bzw. wieder gehört:

¹⁶⁹ *Das Orpheus-Relief*. Einführung von Walter Herwig Schuchhardt, Reclam Stuttgart 1964, S. 6.

¹⁷⁰ Grabreliefs und Vasenbilder der Zeit weisen diesen Griff nach der rechten Schulter als Geste des Abschieds aus; Schuchhardt nennt sie »eine griechische Gebärde von allgemeiner Gültigkeit« (ebd., S. 7).

¹⁷¹ Der rechte Unterarm wurde ergänzt; die Hand wird nach Ausweis der anderen Kopien anders geführt: sie müsste mit Daumen und Zeigefinger den Gesichtsschleier ergreifen (ebd.).

¹⁷² Konrat Ziegler, »Orpheus«, in: *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung, 35. Halbband, Stuttgart 1939, Sp. 1200–1316, hier Sp. 1275.

¹⁷³ Das ist eine helmartige Lederkappe mit Laschen über den Ohren.

¹⁷⁴ Auch das Band um den Hals muss gemalt gewesen sein. Hierbei ist zu erwähnen, dass an der Relief-Kopie von Neapel die Köpfe von Hermes und Eurydike verletzt waren und das ganze Gesicht des Orpheus modern ergänzt ist. Zum Vergleich hilft da die Kopie der Villa Albani, an der alle drei Köpfe erhalten sind: Wir erkennen bei Hermes das gelockte Haar und anstelle der falsch ergänzten (da untypisch flachen) Kopfbedeckung den alten breitkrepigen Wanderhut.

Orpheus bzw. Hermes. Diese gedoppelte Teilung bestätigt auch das »zweifache Motiv der überkreuzten Gelenke, einmal zur Vereinigung, das andere Mal zur Trennung.«¹⁷⁵

Musikalische Deutungen

Den mythischen Sänger musikalisch zu rezipieren, liegt natürlich nahe, dennoch interpretieren ältere Epochen vor 1600 den Mythos »erkenntnistheoretisch, moralisierend und vielfach christlich«: Erfungiert »als Gleichnis für die Unfaßlichkeit des Tons, den Euridike verkörpert, als Parabel des gefährvollen Wegs, den der nach dem Licht strebende Mensch zu gehen hat, als Parabel für das Verhältnis von Seele (Eurydike) und Leib (Orpheus) und als Präfiguration des Höllenganges Christi« (so im Mittelalter)¹⁷⁶. In der Renaissance ist Orpheus vor allem der Inbegriff des Poeten¹⁷⁷. Denn seine Kraft verdankt er seiner süßen Rede, »suo dolce parlare«, wie wir bei Christoforo Landino nachlesen können¹⁷⁸. Doch erst mit der Wiederentdeckung der Macht und Wirkung der Musik auf die menschliche Seele erfolgt die »Rückkehr des Orpheus zur Musik.«¹⁷⁹ Denn welcher Stoff realisierte die Macht (und Ohnmacht) der Musik deutlicher als die Orpheus-Tragödie? So erscheint es beinahe logisch, dass die erste große Oper der Musikgeschichte L'Orfeo heißen wird. Die Korrespondenz Monteverdis belegt es.

a) Monteverdis *L'Orfeo*

So schreibt Giulio Cesare in einem Brief an seinen Bruder Claudio: »Wenn es die Sache des Arztes ist, die Menschen zu heilen, dann ist es die des Musikers, sie zu bewegen.«¹⁸⁰ Claudio Monteverdi sucht nach neuen kompositorischen Wegen, welche diese Herausforderung einlösen. So fordert er in dem Brief vom 9. Dezember 1616 an seinen Librettisten Alessandro Striggio eine Poesie, die ihn instand setze, die Leidenschaften zu bewegen¹⁸¹. Und im Brief vom 6. Januar 1617 will er seine Werke um ihrer Wirkungen, um der »effetti« willen gewürdigt wissen¹⁸². Der Stoff, welcher am meisten diesem neuen Verlangen entspricht, ist der Orpheus-Mythos; er thematisiert die »bewegende« Kraft der Musik, die verzaubernde Wirkung des (Solo-)Gesangs.

¹⁷⁵ Vgl. Curtius (wie Anm. 166), S. 101 und 103.

¹⁷⁶ Wilhelm Seidel, »Die Rückkehr des Orpheus zur Musik. Die Wirkungen der Musik in Monteverdis erster Oper«, in: Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 409–425, hier S. 409f. Dazu Klaus Heitmann, »Orpheus im Mittelalter«, in: Archiv für Kulturgeschichte 45 (1963), S. 267ff.

¹⁷⁷ Dazu August Buck, Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance, Krefeld 1961, S. 10.

¹⁷⁸ Christoforo Landino, »Orazione facta quando cominciò a leggere in Studio i sonetti di M. Francesco Petrarca«, in: Miscellanea di cose inedite o rare, hrsg. von F. Corazzini, Florenz 1853, S. 133.

¹⁷⁹ So der Titel des Beitrages von Wilhelm Seidel (wie Anm. 176).

¹⁸⁰ Claudio Monteverdi, Lettere, dediche e prefazioni, hrsg. von D. de' Paoli, Rom 1973, S. 398.

¹⁸¹ Ebd., S. 87.

¹⁸² Brief an Striggio, ebd. S. 97.

Konsequenterweise überlässt Striggio der »Musica« den fünfstrophigen Prolog, und nicht, wie üblich, der »Tragedia«. Musikalisch emphatisch akzentuiert Monteverdi bei »posso [ich kann]« ihre Macht über die Seelen; auch ihre Wirkkraft kann er ausführlich darlegen: Mit »dolci accenti [süßen Tönen]« beruhigt sie jedes verwirrte Herz, entflammt sie edlen Zorn und Liebe, erfreut sie die Ohren der Sterblichen.

Indem Striggio das Geschehen nicht mehr im rauen Thrakien ansiedelt, sondern im Arkadien der Hirten und Nymphen, entspricht vieles dem Charakter lyrischer Schäferpoesie und höfischer Intermedien, trotz der »modernen« Behandlung des Chores (als Kommentator des Geschehens). Auch beherrscht die Titelfigur (noch) die alte Kunst des »dolce parlare«, der süßen Worte, der kunstvoll geformten Rede¹⁸³. Schon im ersten Akt (beim Hochzeitsfest), in dem Orpheus um eine »lieta canzon [ein fröhliches Lied]« gebeten wird, stimmt ihre Melodie »keinen unvernünftigen Jubel an [...], sondern faßt die poetischen Figuren des Überschwangs in einer edlen, symmetrisch gestellten Wendung«¹⁸⁴. Die große Klage des Orpheus über den ersten Tod seiner Eurydike im II. Akt »Tu se' morta, mia vita [Du bist tot, mein Leben]« bildet das Gegenstück dieses Freuden- gesangs. Dieses Lamento hat Walter Dürr vorbildlich und ausführlich besprochen¹⁸⁵.

Erst im dritten Akt, der in der Unterwelt (Inferno) spielt, wird die Macht der Musik »mit dem Höchsten dargestellt, was die Vokalkunst der Zeit zu bieten hatte«¹⁸⁶. Doch Orpheus' überaus kunstfertiger und gefühlsstarker Gesang vermag das Herz des Fährmanns Charon, der die Toten in die Unterwelt hinübersetzt, nicht zu erweichen, denn er ist keiner edlen Gefühle fähig. So müssen Urkräfte der Musik, die böse Geister bannen können, zum Tragen kommen, vergleichbar der Geschichte von David und Saul im Alten Testament, vergleichbar der Szene der Sklaven in Mozarts *Zauberflöte*: Die Musik verzaubert dahingehend, als sie Charon einschläfert. Nun kann Orpheus die Barke hinüber setzen und die Unterwelt betreten. Hier erinnert er die Unterweltsgöttin Proserpina an ihre Liebe zu Pluto. Dadurch vollbringt er das Wunder, erregt er ihr Mitleid¹⁸⁷. Die weitere Geschichte ist bekannt. Die Oper endet ohne das erwartete Happyend; denn derselbe Orpheus, der das Inferno besiegt und als Künstler »gesiegt« hat, versagt menschlich. Beim Verlassen der Unterwelt wird er überwältigt von seinen Leidenschaften, wird er »besiegt« vom Übermaß seiner Gefühle. Die Unterweltsgeister kommentieren diesen Vorgang: »Orfeo vinse l'inferno e vinto poi/ Fu dagli affetti suoi [Orpheus besiegte die Unterwelt und wurde von seinen Ge-

¹⁸³ Vgl. Seidel (wie Anm. 176), S. 414f.

¹⁸⁴ Die Musik zielt auf den Effekt (vgl. Tinctoris). So Seidel (wie Anm. 176), S. 416.

¹⁸⁵ Walter Dürr, »Sprachliche und musikalische Determinanten in der Monodie. Beobachtungen an Monteverdis »Orfeo«, in: Claudio Monteverdi. Festschrift (wie Anm. 176), S. 151–162. Der Zeichencharakter der musikalischen Regeln im Madrigal der »prima pratica« werde aufgegeben zugunsten des »unmittelbaren Ausdrucks«.

¹⁸⁶ Silke Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1982, S. 122.

¹⁸⁷ So Klaus Theweleit, Buch der Könige 1: Orpheus und Eurydike, Basel und Frankfurt a.M., 21991, S. 569f.

fühlen besiegt]«. Das ist eine sehr bedeutsame Szene, sie zeigt die menschliche Schwäche des großen Sängers.

Was in Orpheus vorgeht, als er sich umschauf und seine Eurydike verliert, kann aufführungspraktisch nur mit langen Pausen (vgl. die Einspielungen von Nikolaus Harnoncourt) vermittelt werden. Erstaunlicherweise ist es Eurydike, die mit einem Lamento antwortet. Sterbend fragt sie: »Così per troppo amore dunque mi perdi [Folglich wegen zu großer Liebe verlierst du mich]?« Ist es tatsächlich zu viel Liebe?

Ja, doch gerade diese »übergroße Liebe« ist es, welche Orpheus der himmlischen Gnade würdig macht; zum Schluss des fünften Aktes werden »die antike Vorstellung der Apotheose und die christliche der Gnade Gottes« miteinander vereinigt¹⁸⁸. So erscheint in der überlieferten (Partitur-)Fassung der Gott Apollo als *Deus ex machina*. Das war ganz anders in der verschollenen ersten (Text-)Fassung, in der Striggio noch antiken Quellen folgte und Orpheus von Bacchantinnen zerreißen ließ (vgl. Dürers *Der Tod des Orpheus*, s.o.). Die Behauptung, dass der Grund für die Umarbeitung die Angst vor der Inquisition gewesen sei¹⁸⁹, hat Claudia Maurer Zenck argumentativ zu entkräften vermocht¹⁹⁰. Es ist bezeichnend, dass Luciano Berio in *Orphéo II*, seiner Transkription der Monteverdi-Oper von 1984, das rettende Ende verwarf. Griff er damit auf die erste Libretto-Fassung zurück oder – was vielleicht näher liegend erscheint – störte ihn die christliche Umdeutung des Mythos oder ist – grundsätzlich betrachtet – zur heutigen Zeit keine positive Lösung mehr vermittelbar? Ein vergleichbares Schicksal erleidet auch die (etwa 150 Jahre später komponierte) Gluck-Oper (s.u.); auch hier neigen viele moderne Interpreten dazu, die letzten beiden Szenen mit ihrem versöhnlichen Schluss zu streichen. Dabei entspricht das »lieto fine« des allegorischen Spiels durchaus dem Ausgleichsbedürfnis des Zusehers, nicht nur dem des spätbarocken Menschen.

In der Zweitfassung der Monteverdi-Oper jedoch erscheint Apollo als »poetisch-symbolische Erscheinungsform des christlichen Gottes«. Seine durchaus »katholische« Prägung¹⁹¹, der »christliche« Gnadentakt am Schluss und die nachweisbaren Zitate aus Dantes *Divina commedia* unterstreichen die Tendenz zur »sacra rappresentazione«; diese nivelliert die tragische Konstellation des Stoffes.

Adornos Bonmot, alle Oper sei Orpheus, in Orpheus komme es überhaupt zum Archetyp der Oper¹⁹², bestätigt die Beliebtheit des Stoffes für die Oper von 1600 bis heute: Bis 1926 gelangten allein in Europa 54 verschiedene Orpheus-Opern zur Aufführung. Dabei ist Calzabigis (Gluck-) Libretto insgesamt achtmal

¹⁸⁸ Koch (wie Anm. 165), S. 41.

¹⁸⁹ Fred van der Kooij und Rainer Riehn, »Orfeo« oder die Ohnmacht der Musik«, in: Claudio Monteverdi. Um die Geburt der Oper (= Musik-Konzepte; 88), Stuttgart 1995, S. 108.

¹⁹⁰ Claudia Maurer Zenck, »Euridice und Orfeo und die Anfänge der Oper, oder: Die Menschwerdung des Orpheus durch die Musik«, in: dies. (Hrsg.), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt 2004, S. 11–35, hier S. 28f.

¹⁹¹ Koch (wie Anm. 165), S. 41.

¹⁹² Theodor W. Adorno, »Bürgerliche Oper«, in: ders., *Gesammelte Schriften* 16, Frankfurt 1978, S. 30.

vertont worden, das von Aureli fünfmal; 37 Komponisten sind namentlich bekannt¹⁹³. Und das Vertonungsspektrum setzt sich fort im 20. und 21. Jahrhundert. Dabei gilt »das Interesse der Moderne [...] eindeutig eher den problematischen, dionysischen Seiten des Orpheus als den lichten, apollinischen – letztlich siegt die Apokalypse über die Integration.«¹⁹⁴

b) Glucks Orfeo ed Euridice

Bei Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* (1. Fassung Wien 1762) könnte man fast von einer Restitution des antiken Mythos sprechen. Denn sein Librettist Ranieri de' Calzabigi hat nicht allein auf Metastasios figurenreiches Intrigentheater mit Skandalgeschichten verzichtet, sondern er hat die Handlung auf den Kern des mythischen Geschehens konzentriert. Das zeigt sich schon an der Zahl der Akteure: es gibt nur Orpheus, der von Anfang bis Ende auf der Bühne steht, Eurydike und Amor. Hinzu kommen Chor und Ballett. Indem er sogar unerwähnt lässt, wann und wodurch Eurydike gestorben ist, konzentriert er sich auf den Mittelteil des jüngeren Mythos. Auch hier erscheint nach der Katastrophe, und dies wider alle höhere und tragische Vernunft, ein Deus ex machina. Doch dieser rettende Gott ist nun nicht mehr Apollo, sondern Amor: Er erweckt die Entseelte zu neuem, zu drittem(!) Leben. Diesem »lieto fine« fallen zwei Hauptmotive des Mythos zum Opfer: der endgültige Verlust der Eurydike und der Tod des Orpheus.

Tabellarische Übersicht der Szenenfolge beider Opern¹⁹⁵:

Striggio (Monteverdi)

de'Calzabigi (Gluck)

Prolog: *La Musica* singt von der Macht und von der Himmelsverwandtschaft der Musik und kündigt die Geschichte von Orpheus an, der durch Gesang die Tiere zähmte und die Unterwelt zur Milde stimmte.

1. Orpheus und Eurydike preisen das Glück ihrer Liebe, ihre Gefährten (Hirten und Nymphen) bereiten die Hochzeitsfeier vor. ¶

2. Orpheus besingt das schöne Land und das Liebesglück; da bringt die Unglücksbotin Silvia die Nachricht, Eurydike sei, auf der Wiese wandernd, von einer Schlange gebissen worden und gestorben.

¹⁹³ Koch (wie Anm. 165), S. 33.

¹⁹⁴ Christine Mundt-Espín, »So viel Orpheus war nie. Vorbemerkungen«, in: dies. (Hrsg.), Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater; 29), Tübingen und Basel 2003, S. 7–22, hier S. 8, ebd. Anm. 4.

¹⁹⁵ Nach Koch (wie Anm. 165), S. 49f. (Aktschlüsse durch ¶ verdeutlicht)

3. Orpheus, die Gefährten und die Nymphen beklagen das grausame Schicksal. Orpheus, auf die Macht der Liebe vertrauend, beschließt, Eurydike aus der Unterwelt zurück zu holen, und bricht auf.

Der Chor beklagt weiter das traurige Geschick der beiden. ¶

4. Von der Göttin Hoffnung geleitet, gelangt Orpheus zum Fährmann Charon. Der lehnt es ab, den Lebenden in die Unterwelt überzusetzen; doch Orpheus vermag ihn durch einen Gesang einzuschlän-fern und über den Styx zu gelangen. Ein Geisterchor besingt die Unerschöpflichkeit der strebenden Kraft des Menschen. ¶

5. Proserpina, die Göttin der Unterwelt, bringt ihren Gatten Pluto dazu, die Bitte des Orpheus zu erfüllen, doch unter der Bedingung, dass er sich auf dem Weg nach oben nicht nach Eurydike umsieht. Orpheus dankt seiner Musenkunst.

6. Geplagt vom Zweifel, ob Eurydike ihm auch wirklich folgt, blickt Orpheus sich schließlich nach ihr um, büßt sie endgültig ein und darf ihr nicht nach unten folgen. Der Geisterchor kommentiert das Geschehen. ¶

7. Orpheus schwört in seinem Schmerz der Liebe und den Frauen ab.

8. [Textdruckfassung: Orpheus flieht vor nahenden Bacchantinnen, deren orgiastischer Tanz die Oper beendet.]
Partiturfassung: Apoll hebt ihn zu sich empor in die Unsterblichkeit des Himmels.

Der Hirten- und Nymphenchor preist Orpheus und die himmlische Gnade. Tanzend beenden sie die Oper. ¶

1. Die jählings gestorbene Eurydike wird von Orpheus und dem Chor und Hirten und Nymphen, dann von Orpheus allein beklagt.

2. Orpheus fordert Eurydike von der Unterwelt zurück. Amor ermuntert ihn zum Gang dorthin und verweist auf die Chancen, die in der Macht des Gesangs liegen, teilt aber auch das (doppelte) Verbot für den etwaigen gemeinsamen Rückweg mit. Orpheus bricht auf. ¶

3. Orpheus ist über den Unterweltfluss gelangt und trifft auf den Chor der Furien und Geister. Diese wollen ihn vertreiben, lassen sich aber schließlich durch seinen Gesang besänftigen und ihn weiterschreiten zum Gefilde der Seligen.

4. Orpheus findet in der Schar der Seligen auch Eurydike und tritt mit ihr den Weg nach oben an. ¶

5. Eurydike kann zunächst an ihr Gnaden-geschenk kaum glauben, erwartet dann von Orpheus den Blick und das Bekennt-nis seiner Liebe und ist, da er sich weigert, sie anzusehen, von seiner Liebe und Treue so wenig überzeugt, dass ihr Wehklagen ihn schließlich dazu bringt, sie anzusehen. Sie stirbt; er ist verzweifelt und will sich selbst töten.

6. Amor verhindert den Selbstmord und belohnt die treue Liebe durch die noch-malige, endgültige Vereinigung der Lie-benden.

7. Orpheus, Eurydike, Amor und der Hirten- und Nymphenchor beenden die Oper mit einem von Tanz begleiteten Lied zum Preise des sieghaften Amor und der sieghaften Liebe. ¶

Ist Glucks Orfeo wirklich nur ein »Lehrstück über Allmacht und gesetzlose Willkür Amors«, also ein »allegorisches Spiel«¹⁹⁶? Ist Glucks Happyend (»lieto fine«) nur eine »Konzession an das alte barocke Festtheater mit glücklichem Ausgang«¹⁹⁷? Oder dient es der Huldigung des Kaisers Franz, zu dessen Namenstag die erste Aufführung stattfand? Oder setzt sich hier »der Geist des Rokoko gegen die Antike durch«?¹⁹⁸ Gegenargumente, die für die Originalfassung mit Happyend sprechen, finden sich bspw. bei Gerhard Croll¹⁹⁹ und Anna Amalie Abert. Ihr zufolge sei es Glück gelungen, »das konventionelle heitere Ende, das auch er nicht zu umgehen wagte [...], ethisch einigermaßen glaubhaft zu motivieren: weil Orpheus aus Liebe fehlte, erweckt Gott Amor selbst die entseelt dahingesunkene Eurydike noch einmal zum Leben, so daß die Oper mit Freudengesängen und Tänzen schließen kann.«²⁰⁰ Und Alfred Einsteins Kommentar, demzufolge das Happyend »as a consequence of the occasional nature of the first performance«²⁰¹ zu werten sei, entkräftet Patricia Howard wie folgt:

”But *Orfeo* was not an occasional work. Planned and written many months before the date of the première was decided, *Orfeo* was given at least two private performances in Calzabigi’s house on 8 July and 6 August 1762 [...] When Calzabigi planned the ending he was no doubt influenced by those considerations of form and balance which we have observed throughout the opera. Cupid intervenes symmetrically at the end of act I and of act III. Moreover, it is a mistake to think that the happy ending alone transforms a realistic story into a supernatural farce [...] For while the plot of *Orfeo* does not pretend to be realistic, the feelings of the protagonists do. The emotions undergone by Orfeo and Euridice are the *raison d’être* of the opera. For this reason, Orfeo is not punished by the Maenads or compensated with immortality. He is above all a husband, Euridice a wife.”²⁰²

Doch wer hat Recht? Übersehen die Verfechter des »lieto fine« den tragischen Aspekt der Orpheus-Sage, oder negieren umgekehrt die Verteidiger des tragischen Schlusses den göttlichen Fügungscharakter und die Werkintention Calzabigis, demzufolge die Liebe alles besiege, auch die Allmacht (Willkür) der Götter? Problematisch bleibt eine Inszenierung dieser ersten Reformoper allemal, da kein Autograph der Urfassung überliefert ist, Gluck sein Werk für verschiedene Aufführungen verändert hat und verschiedene Stimmgattungen für die Orfeo-Partie toleriert hat: Für die erste, die Wiener Fassung, wählte Gluck einen Altkastraten, den es heute nicht mehr gibt. »Sollten menschliche Wärme und subjektive Färbung im Klang der Stimme vermieden werden«²⁰³, bezweckte er sie zur »Objek-

¹⁹⁶ Ebd., S. 44.

¹⁹⁷ Werner Oehlmann, *Oper in vier Jahrhunderten*, Stuttgart und Zürich 1984, S. 201.

¹⁹⁸ Emil Staiger, »Rede vom Februar 1946 anlässlich einer *Orpheus*-Premiere im Stadttheater Zürich«, in: ders., *Musik und Dichtung*, Zürich 1980, S. 29–44.

¹⁹⁹ Gerhard Croll, »Christoph W. Gluck: Orfeo ed Euridice«, in: *Zwischen Bach und Mozart* (wie Anm. 157), S. 74–89, hier S. 83.

²⁰⁰ Anna Amalie Abert, *Christoph Willibald Gluck*, München 1960, S. 133.

²⁰¹ nach Patricia Howard (Hrsg. u. Autorin), *Christoph Willibald Gluck: Orfeo*, Cambridge 1981,

²⁰² Patricia Howard (wie Anm. 201), S. 38.

²⁰³ Jürgen Schläder, »Mann oder Frau – stimmliche Charakteristika der Orpheus-Rolle in Chr. W. Glucks Orpheus und Eurydike«, in: *Oper und Werktreue, Fünf Vorträge*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart und Weimar 1994, S. 31–50, hier S. 42. Zur Art der improvisierten Auszierung

tivierung und Entmaterialisierung des Orpheus?«²⁰⁴ Schon für die Aufführung in Parma schrieb er die Partie um für einen Soprankastraten, was natürlich eine neue Tonartendisposition zur Folge hatte; bei der Londoner Fassung tolerierte er Hinzufügungen anderer Komponisten, bei den Versionen für München 1773 und 1775 weitere Bearbeitungen; und eine völlige Umarbeitung stellt ja die Pariser Fassung dar (1774), in der u.a. die Titelrolle für einen hohen Tenor (*haute contre*) umgeschrieben wurde. Allein diese Umarbeitungen zerstörten das Tonartenverhältnis und den elegischen Grundklang der Partitur.

Doch allen aufführungspraktischen und dramaturgischen Widersprüchen zum Trotz bleibt Calzabigis *Orfeo* »das erste Werk, das die musikalische Bühne nach antikem Vorbild in einen Schauplatz tragischer Geschehnisse verwandelte und einem wirklichen Dramatiker die Möglichkeit bot, die antike Tragödie aus dem Geiste der Musik neu zu gestalten.«²⁰⁵ Selbst der »religiös-mythische Gehalt, der dem Stoff in der Renaissance zugewachsen war, hatte sich verflüchtigt. Geblieben war die Intention, das musikalische Drama zum Ausdruck allgemeiner menschlicher Wahrheit zu machen.«²⁰⁶ Musikdramatisch gestaltet wird der »tragische« Moment, seine Motivierung und ästhetische Reflexion: Er ist »tragisch«, weil keine Hoffnung mehr da ist und weder die Erfüllung noch die Übertretung des göttlichen Gebotes Zukunft verheißt²⁰⁷.

Calzabigi führte ein neues Motiv ein und schärfte so die Bedingung zur »tragischen Entscheidungssituation«: Eurydike interpretiert die Weigerung des Orpheus, sich umzusehen, als mangelnde Liebe. Warum auch soll sie ihm noch folgen, wenn Orpheus sie nicht mehr liebt? Sie reagiert überaus menschlich und macht Orpheus eine »regelrechte Eheszene«. Zu Recht wurde beanstandet, dass diese Szene »doch allzu kleinlich« sei²⁰⁸, auch, dass ihr Misstrauen »durch keinen Zug der vorausgehenden Handlung motiviert«²⁰⁹ sei, so dass uns »der zweite Tod Euridices unberührt« lasse, da er durch »keinerlei drängende und überzeugende Entwicklung« vorbereitet sei.²¹⁰ Ihre realistischen Klagen, Bitten und Vorwürfe, mit denen sie auf die scheinbare Kälte und Lieblosigkeit des Orpheus reagiert, sind psychologisch nachvollziehbar, entbehren aber antiker Größe: »Im antiken Mythos geht sie den Weg vom Todesdunkel dem Licht entgegen

und Ausgestaltung siehe S. 35–37, wo auf jenes Notenblatt Bezug genommen wird, das Guadagni, Glucks erster Orpheus-Interpret, für seine Gesangsauftritte in London benutzt hat.

²⁰⁴ Waltershausen (wie Anm. 158), S. 278.

²⁰⁵ Rudolf Gerber, *Christoph Willibald Gluck*, Potsdam 1950, S. 95.

²⁰⁶ Arnfried Edler, »Die Macht der Töne« – Über die Bedeutung eines antiken Mythos im 19. Jahrhundert«, in: *Musik in Antike und Neuzeit*, hrsg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart; 1), S. 51–65, hier S. 56.

²⁰⁷ Horst Goerges, »Wandlungen des Orpheus-Mythos auf dem musikalischen Theater«, in: *Claudio Monteverdi. Orfeo* (wie Anm. 158), S. 23–26, hier S. 25.

²⁰⁸ Waltershausen (wie Anm. 157), S. 241. – Ulrich Schreiber nennt ihre Zweifel »kleinmütig«, in: ders., *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*, Kassel u.a. 1988, S. 307f.

²⁰⁹ Waltershausen (wie Anm. 158), S. 240.

²¹⁰ Ebd., S. 242.

schweigend und mit gesenktem Blick.«²¹¹ So wird das Mythische aufgegeben zugunsten des Rein-Menschlichen; ein Vorwurf, den auch Adolph Bernhard Marx, Franz Liszt²¹², Alfred Einstein²¹³ und Hector Berlioz teilten. Letzterer kritisierte:

„[Glucks] Orpheus singt nicht, wie wir uns den Gesang dieses Halbgottes der Musik und Poesie vorgestellt haben, er singt nicht anders wie ein junger Mensch, der liebt und leidet, der bald überwältigt ist von Schmerz, bald trunken vor Freude. Er bewegt uns, weil er selbst bewegt ist, er entlockt uns Tränen, weil er selbst weint, seine Stimme erschüttert unser Herz, weil er die Stimme eines Menschen und nicht die Stimme eines Gottes ist [...] Der Orpheus in der alten Fabel ist das Ideal an Poesie, Melodie, Gesangkunst und stimmlichem Wohlklang. Der Orpheus von Gluck ist ganz einfach das Ideal poetischer Liebe, die musikalisch ausgedrückt ist.“²¹⁴

Auch das Titelpuffer zeigt Eurydike als herrisches Weib. Es zeigt den entscheidenden Augenblick vor der Rückwärtswendung, nicht den »fruchtbaren Moment« selber (s. S. 121).

Nun macht Gluck selber den entscheidenden »tragischen« Augenblick nicht zum dramatischen Höhepunkt der Oper. Vielleicht gründet dies in der Qualität der Musik selber, welche einen dramatischen Moment weder photographisch festzuhalten vermag, noch über Möglichkeiten einer musikalischen Zeitlupe oder eines musikalischen Standbildes verfügt. Wohl verdeutlicht das Orchester den inneren Entscheidungsprozess des Orpheus mit punktierten akzentuierten Forte-Schlägen und harmonischer Kadenzierung (verkürzter Dominant-Septakkord, gefolgt von der d-Moll-Tonika). Nach dem Ausruf: »Ah mio tesoro [Ah, mein Schatz]!« ist es geschehen; er wendet sich um. Eurydike setzt mit »Giusti Dei, che m'avenne [Gütige Götter, wie wird mir]« auf genau demselben Ton (d) ein, doch mit dem großen Unterschied, dass ihre Antwort die Tritonus-Spannung des verminderten Septakkordes nach oben auflöst. Das führt dazu, dass die Peripetie schon vorbei ist, bevor wir sie musikalisch und szenisch überhaupt wahrgenommen haben.

Die Rückwärtswendung des Orpheus und das tödliche Niedersinken der Eurydike werden deckungsgleich, offenbaren sich als Kehrseite ein- und derselben Medaille: Das folgende Rezitativ mit seinen unerbittlichen Staccato-Achteln im Orchester und den jammervollen Anschuldigungen verdeutlichen Erschrecken und wahnsinnigen Schmerz des Verlassenen; es endet in a-Moll, um unmittelbar darauf in klarem leuchtenden C-Dur die berühmteste und schönste aller Totenklagen erklingen zu lassen, die die Musikkritik kennt: »Che farò senza Euridice [Was soll ich tun ohne Eurydike]?«, bekannt unter der irritierenden Übersetzung:

²¹¹ Vgl. W. F. Otto (wie Anm. 152), S. 57.

²¹² Vgl. Arnfried Edler, *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; 20), Kassel u.a. 1970, S. 148f.

²¹³ Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, Zürich und Stuttgart [1954], S. 106–123, hier S. 119f.

²¹⁴ Hector Berlioz, »Rezension der *Sappho* von Gounod«, in: ders., *Literarische Werke*, Erste GA (übers. von G. Savic), Bd. IX, Leipzig 1903, S. 174.



Abb. 2: Titelkupfer von Noël Lemire (nach Charles Monnet von 1764) für die Pariser Edition dieser Oper.

»Ach, ich habe sie verloren«. Erst jetzt erkennt Orpheus die Unabänderlichkeit seines Schicksals. Welchen Weg auch immer er gewählt hätte, er wäre schuldig geworden: »Die Einsicht in diese tragischen Zusammenhänge gewinnt in der Arie »Che farò« musikalisch Gestalt.«²¹⁵ Dass sie Gluck als Rondo-Arie konzipiert hat, gründet in der (kreisenden) Ausweglosigkeit der Situation²¹⁶.

²¹⁵ Schläder (wie Anm. 203), S. 38.

²¹⁶ Vgl. Frederick William Sternfeld, »Expression and Revision in Glucks ›Orfeo‹ and ›Alceste‹, in: *Essays presented to Egon Wellesz*, Oxford 1966, S. 114–129; erneut abgedruckt und über-

Euridice: "Giusti Dei, che m'avenne?"

Orchestra: *tacet*

Orfeo: "Ah, mio tesoro!"

Io manco [...]"

Abb. 3: Notenbeispiel Rezitativ; Orfeo: „Ah mio tesoro!“ / Euridice: „Giusti Dei, che m'avenne?“

Ritornell (3 x)	Tempo / Dynamik <i>Andante espressivo</i> (<i>p, f, p, f, p</i>)	<i>Che farò senza Euridice?</i> <i>Dove andrò senza il mio ben?</i>	<i>Was soll ich tun ohne Eurydike?</i> <i>Wohin gehen ohne meine Geliebte?</i>
1. Episode	<i>un poco lento</i> (<i>f, p, f, p, f, p</i>)	<i>Euridice!... Oh Dio!</i> <i>Rispondi! Io son pure il tuo fedel!</i>	<i>Eurydike!... Oh Gott!</i> <i>Antworte! Ich bin doch dein treuer Gatte!</i>
2. Episode	<i>più lento und Adagio</i> (<i>p, f, p, f</i>)	<i>Euridice!... Ah! non m'avanza</i> <i>Più soccorso, più speranza,</i> <i>Nè dal mondo, nè dal ciel!</i>	<i>Eurydike!... Ah, mir bleibt</i> <i>Keine Hilfe, keine Hoffnung,</i> <i>Weder auf Erden noch im Himmel!</i>

Die ausdrucksvolle, charakteristisch geformte Kantilene des Ritornell-Teils, extrem homophon begleitet, besticht durch klassische Schönheit²¹⁷. Angesichts der desolaten Verfassung des Orpheus ›stören‹ das Tongeschlecht (Dur²¹⁸), auch die Tonart: das ›einfache ungeschminkte‹ C-Dur. Und das Widersprüchlichste: Die Arie hat die ›süße und weiche, sinnliche Melodik‹ des italienischen Belcanto-Typus. Diesen hält Walther Vetter »aus drei schwerwiegenden Gründen« für gerechtfertigt: erstens musste Orpheus nach Glucks Grundprinzip bis zuletzt als der göttliche Sänger dastehen; zweitens musste Orpheus' Zärtlichkeit für Eurydike einen adäquaten Ausdruck finden; drittens konnte das Unvermögen, den abermaligen Verlust Eurydikes sofort gefühlsmäßig zu erfassen, keinen besseren Ausdruck finden als in dem Mangel jeglicher unmittelbaren Schmerzbezeugung im Haupt- und ersten Seitensatz²¹⁹.

Bereits Zeitgenossen Glucks disqualifizierten die Arie als zu heiter und zu galant, auch sei die Molltonart »zum Affect« passender. Boyés berühmtes Aperçu,

setzt in: Christoph W. Gluck und die Opernreform, hrsg. von Klaus Hortschansky (= Wege der Forschung; 613), Darmstadt 1989, S. 172–199, hier S. 184f.

²¹⁷ Schon Rousseau konzidierte bewundernd, dass dem Meister Gluck die Melodie aus allen Poren dringe.

²¹⁸ Robert Schumann nannte Dur »das handelnde, männliche Prinzip« und Moll »das leidende, weibliche« Prinzip; »Charakteristik der Tonarten« (1835), in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914 (Nachdruck Wiesbaden 1985), S. 65f.

²¹⁹ Walther Vetter, »Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks ›Orfeo‹«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4 (1921), S. 48f.

dass man ebenso die Worte »J'ai trouvé mon Euridice [ich habe meine Eurydike gefunden]«, also das stimmungsmäßige Gegenteil! auf die Melodie singen könne, wird häufig zitiert²²⁰.

Wer diese Arie als »Flucht in die Kunst« (so Waltershausen²²¹) oder als Botschaft, die »über allem Ausdruck ist« (so Einstein²²²) deutet, kappt die Ritornellmelodie von ihren Couplet-Teilen, leugnet ihre flackernde Dynamik und erregte Begleitung; ohne die eingeschobenen Couplets ist sie wirklich »Ausdruck übernationaler Humanität« und »legitimes Produkt des weltbürgerlich denkenden 18. Jahrhunderts«²²³ und geeignet für Bearbeitungen aller Art, auch zu geistlichen Kontrafakturen²²⁴. Der Rang auf Hitlisten belegt ihre Faszination bis heute.

Didaktische Anmerkungen

1. Der antike Sänger ist ein Symbol für die göttliche Provenienz der Musik, aber auch für die Liebe, welche den Tod zu überwinden vermag. Musik und Liebe ermöglichen existentielle Grunderfahrungen, führen an die Grenzen ihrer Macht und Ohnmacht.
2. Die Orpheus-Tragödie ist der bedeutendste Mythos der Kunst, zugleich initiiert er die Geburtsstunde der Oper. Schon von daher gewinnt er didaktische Relevanz.
3. Die Berührung mit dem Orpheus-Mythos funktioniert genealogisch, entwicklungsgeschichtlich und methodisch am leichtesten über den interdisziplinären Zugang (die römische Literatur, die antiken Mythen zur Musik, die bildende Kunst von der Antike bis heute).

²²⁰ Boyé, *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam 1779, teilweise wiedergegeben bei J. B. de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, Bd. III, S. 594ff.

²²¹ Waltershausen meinte, »daß der Sänger sich zu seiner Kunst flüchte[t], um seinen Schmerz zu objektivieren«, (wie Anm. 158), S. 243.

²²² Einstein (wie Anm. 213), S. 120: »Hier spricht nur noch der Sänger, er spricht so rein, vielleicht so starr, als er sprechen kann.«

²²³ Oehlmann (wie Anm. 197), S. 189.

²²⁴ Wie z.B. (lat.) »Quid non agam sine Jesu?« oder als Marienlied bzw. -arie (deutsch): »Hier steh ich, voll der Schmerzen, seht nur meine Mühsal an«. Dazu Croll (wie Anm. 199), S. 84.

Birgit Bluhm

Epiphrase zu »Macht und Ohnmacht der Musik, der Liebe und des Todes«

Die Autorin belegt mit ihrem umfassenden Beitrag zu unserer Publikation eindrucksvoll die unbedingte Eignung der Orpheus-Thematik als Gegenstand humanistisch-allgemeinbildenden Musikunterrichts, indem sie die historische Bandbreite und mediale Vielfalt derselben nachweist. Auch die im Text deutlich werdende klare Anschaulichkeit gerade dieses Mythos, mit vielen möglichen Brückenschlägen zur Lebenswirklichkeit heutiger Jugendlicher, spricht für seine Didaktisierung. Dazu seien nur zwei Beispiele aus modernen Bühnenproduktionen genannt, die sich in meiner Schulpraxis als lohnende Impulse bewährt haben: Harry Kupfers Inszenierung von Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* an der Berliner Komischen Oper in den 1980er Jahren, in welcher der Titelheld nahezu allegorisch ständig mit E-Gitarre auftritt; und Michael Jacksons »Dangerous Tour« von 1992, an deren Ende der Rockstar (per Düsenrucksack!) über das in Ekstase geratene Publikum fortschwebt, quasi als Apotheose.

Die genannten Werke Monteverdis und Glucks sowie die Operette Offenbachs bieten außerdem geradezu »hitverdächtige« Hörbeispiele. Das Lehrwerk »Musik um uns«²²⁵ aus dem Metzler-Verlag beispielsweise kontextualisiert diese drei Kompositionen im Zusammenhang mit der Geschichte des Musiktheaters, die stofflichen Überschneidungen als Bindeglieder zwischen den historischen Stationen nutzend, bei Verdeutlichung der jeweils unterschiedlichen Umsetzungen des Mythos. Im Anschluss an eine verhältnismäßig ausführliche Betrachtung der Oper Monteverdis bietet beispielsweise »Musik im Blickfeld«²²⁶ zusammenfassende Texte zu Gluck, Offenbach, Igor Strawinskys Ballett *Orpheus* und Rainer Maria Rilkes *Sonette an Orpheus* an, die durchaus als eine Ausgangsbasis für eine weiterführende Behandlung im Unterricht dienen kann.

Eine grundlegende Auseinandersetzung mit der Orpheus-Thematik unter Berücksichtigung aller detaillierter Aspekte, die Ute Jung-Kaisers Aufsatz anspricht, kann jedoch im Rahmen regulären Schulunterrichts schon allein zeitlich nicht geleistet werden; ansatzweise allenfalls in einem Oberstufenkurs mit gleichlaufendem Abiturprüfungsschwerpunkt. »Orpheus in Musik, Bildender Kunst und Literatur« könnte sich jedoch gewinnbringend als Arbeitstitel eines außerunterrichtlichen schulischen Projekts mit zahlreichen praktischen Anteilen anbieten.

²²⁵ Musik um uns. Sekundarbereich II, hrsg. von Ulrich Prinz und Albrecht Scheytt, Hannover: Schroedel-Schulbuchverlag, 1996, S. 158–160 und 162–165.

²²⁶ Walter Knapp [u.a.], Musik im Blickfeld. Klänge–Formen–Stile. Band 2. Innsbruck/Hamburg: Helbling/Sikorski, 1983, S. 62–67.



institut für
musikpädagogische forschung

Vorstand

Prof. Dr. Franz Riemer (Direktor)
Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer
Prof. Dr. Reinhard Kopiez

Sekretariat

Frowine André
Schiffgraben 48
30175 Hannover
Telefon: 0511-3100-601
Fax: 0511-3100-600

Das Institut für musikpädagogische Forschung (ifmpf) der Hochschule für Musik und Theater Hannover leistet in den Feldern der historiographischen, systematischen und komparativen Musikpädagogik vielfältige Forschungsarbeit auf interdisziplinärer und integrativer Ebene. Musikpädagogischer Forschung meint neben der Grundlagenforschung immer auch Anwendungsbezug, der sich in didaktischer Theorie wie auch in praktischen Unterrichtsmaterialien konkretisiert. In der Verknüpfung von Ausbildung und Forschung sollen Studierende so früh wie möglich an den Stand der Forschung heran geführt und selbst daran beteiligt werden. Neben den laufenden Projekten unterhält das Institut mit Forschungsberichten, Praxisberichten und Monographien eine Veröffentlichungsreihe, die Ergebnisse aus der eigenen Arbeit und auch publikationswürdige Schriften von Forscherinnen und Forschern außerhalb des Instituts dokumentiert. Durch die hauseigene Publikationsmöglichkeit ist eine äußerst zeitnahe Veröffentlichung von aktuellen Forschungsergebnissen möglich.

Jüngste Publikationen des Instituts

Forschungsberichte

Martin, Kai: Biographien von Komponistinnen und Komponisten im Musikunterricht: zur Theorie biographischer Darstellung; Fallbeispiel: 1778 - Mozart in Paris. Hannover 2006. ISBN 3-931 852-17-2. € 8,00

Landesmusikrat Niedersachsen (Hrsg.): Kontaktstellen Musik im Landesmusikrat Niedersachsen. Eine Bestandsaufnahme nach fünf Jahren. Mit Beiträgen von Manfred Sauga und Friedrich Soretz unter Mitarbeit von Vivian Carstensen. Hannover 2006. ISBN 3-931 852-18-0. € 8,00

Martin, Kai: Ästhetische Erfahrung und die Bestimmung des Menschen. Hannover 2008. ISBN 3-931852-19-9. € 16,60

Estrada Rodriguez, Luis Alfonso: Didaktik und Curriculumentwicklung in der Gehörbildung. Eine vergleichende Untersuchung an deutschsprachigen Lehrbüchern zur Gehörbildung aus der Zeit 1889 bis 1985. Ein Beitrag zur Weiterentwicklung der Gehörbildung. Hannover 2008. ISBN 3-931852-43-1. € 25,50

Praxisberichte

Bäßler, Hans/ Nimczik, Ortwin (Hrsg.): Aktiv hören – innovativ gestalten. Beiträge zur Bundesschulmusikwoche 2004. Hannover 2004. ISBN 3-931 852-26-1. € 7,50

Riemer, Franz (Hrsg.): Chorklassen in Niedersachsen. Konzeption, Erfahrungsbericht, Handreichung. Hannover 2005. ISBN 3-931 852-27-X. € 12,50

Monographien

Luyken, Lorenz/ Weiss, Stefan (Hrsg.): Professionelle Musikausbildung und Internationalität. Hannover 2006. ISBN 3-931 852-76-8. € 12,00

Fröde, Bernd/ Heise, Walter/ Weber, Rudolf: Gleiches Bestreben in getrennten Ländern. Hannover 2007. ISBN 3-931 852-77-6. € 21,00

Lehmann-Wermser, Andreas/ Adler, Günther (Hrsg.): Das Musikleben fördern – Musik vermitteln. Hannover 2008. ISBN 3-931852-78-4. € 18,00

