

MUSIK

Ein Streifzug durch 12 Jahrhunderte

Herausgegeben von
Tobias Bleek
und
Ulrich Mosch

Bärenreiter
HENSCHEL

Die Autoren

Claire Badiou, Max Peter Baumann, Tobias Bleek, Camilla Bork,
Felix Diergarten, Marie-Agnes Dittrich, Sabine Ehrmann-Herfort,
Wolfgang Fuhrmann, Roger Harmon, Martin Kirnbauer,
Michael Klaper, Ricarda Kopal, Daniel Lettgen, Stefan Morent,
Ulrich Mosch, Martin Pfleiderer, Jan Philipp Sprick, Peter Wicke

Gefördert von der Ernst von Siemens Musikstiftung



Auch als eBook erhältlich:
ISBN 978-3-7618-7164-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und Henschel Verlag in der E. A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel und Daniel Lettgen
Korrektur: Kara Rick, Eberbach
Bildredaktion: Daniel Lettgen und Diana Rothaug
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerdeing
Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2233-3 (Bärenreiter)
ISBN 978-3-89487-933-4 (Henschel)
www.baerenreiter.com
www.henschel-verlag.de

Inhalt

Einleitung

IX

Antike Anfänge

3

Musikgeschichte (fast) ohne Musik – Die Antike **4** Mousikē – Musik **6** Begleiter für Gesang und Tanz – Instrumente **8** Was die Zeit überdauert – Überlieferung **10** Musik festhalten – Schrift **12** Die Weltordnung in der Schmiede – Antike Musiktheorie **14**

9. bis 14. Jahrhundert

17

»Christliches Zeitalter« oder »Mittelalter«? – Das 9. bis 14. Jahrhundert **18** Musik übermitteln – Mündlichkeit und Schriftlichkeit **20** Die Anfänge des Schreibens von Musik – Neumennotation **22** Römische Liturgie im Frankenreich – Der gregorianische Gesang **24** Melodie als Textausdruck – Das gregorianische Offertorium »Vir erat in terra« **26** Unterweisung und Beurteilung statt philosophischer Anschabung – Musiktheorie **28** Große Kunst in kleiner Form – Troubadors, Trouvères, Minnesänger **30** Süßer Donner – Die Orgel **32** »Einrächtig auseinanderklingen der Zusammenklang« – Frühe Mehrstimmigkeit **34** Kompositionen von bisher nicht bekannter Pracht – Das Ereignis Notre-Dame **36** »Nicht für das gewöhnliche Volk geeignet« – Die Motette **38** Ars nova – Neue Kunst im neuen Jahrhundert **40** Verfestigung der Formen – Guillaume de Machaut und das französische Lied **42** Seelenheil über den Tod hinaus – Machauts »Messe de Nostre Dame« **44** Endlich alles aufschreiben können – Ars subtilior **46** Ein strahlender Meteorit – Die Musik des Trecento **48** Meister Francesco – Der blinde Organist aus Florenz **50**

15. und 16. Jahrhundert

53

Musik in wechselnden »Klanglandschaften« – Das 15. und 16. Jahrhundert **54** »Jubilierende Engel« – Neue Musik in England **56** Ein Gipfeltreffen? – Guillaume Dufay und Gilles Binchois **58** Kunst am Bau – Dufays Domweih-Motette **60** Immer wieder neu – Gilles Binchois und die höfische Chanson **62** Der große Gesang und der bewaffnete Mann – Formen der Messe **64** »Ein Meyster ob allen Meystern« – Conrad Paumann und die Instrumentalmusik **66** Die Sängerkapellen – Umschlagspunkte der Musikgeschichte **68** Noten-ABC – Die Erfindung

des Musikdrucks **70** Der Kapelle des Ercole d'Este die Krone aufsetzen – Josquin des Prez in Ferrara **72** Ein Geschenk Gottes – Musik und Reformation **74** Alles aus einer Hand – Musiklehre und Musiklernen **76** Zwischen Hofdame und Kurtisane – Musizierende Frauen **78** »Al modo d'Orpheo« – Musik der Renaissance **80** Zum Privatvergnügen – Die Laute **82** »Allein und gedankenschwer« – Ein Madrigal von Giaches de Wert **84** »Tere«, »lere«, »chara« – Instrumentalmusik in Venedig **86** »Singen über dem Buche« – Improvisierter Kontrapunkt **88** Nicht für jedermann – Chromatik und Enharmonik **90** »Dies sanctificatus« – Eine Motette von Giovanni Pierluigi da Palestrina **92** Ein Kosmopolit in München – Orlando di Lasso **94** Geistliche Sinfonien – Venedig, der Markusdom und die Mehrchörigkeit **96**

17. Jahrhundert

99

Aufbruch in eine neue Zeit – Das 17. Jahrhundert **100** Große Emotionen – Monteverdis »L'Orfeo« und der Beginn der Oper **102** Die Oper – Pures Vergnügen für die Eliten **104** Unvollkommene moderne Musik? – Monteverdi und Artusi **106** Theater der Leidenschaften – Die Epoche des Barock **108** »Zu guten Sitten und Lust dienende Lieder« – Deutsche Liedkunst um 1650 **110** Den Verstand in den Fingerspitzen – Girolamo Frescobaldi, Organist und Cembalist **112** Nicht nur Gotteslob – Geistliche Musik in Rom um 1700 **114** Von Italien geprägt – Heinrich Schütz **116** Musik als Klangrede – Musikalische »Figurenlehre« **118** Ein Italiener in Paris – Jean-Baptiste Lully **120** Der König tanzt – Das Musikleben am Hofe Ludwig XIV. **122** Der »eitle Irrtum der Männer« – Frauen im Musikleben **124** »Les Voix humaines« – Französische Instrumentalmusik um Marin Marais **126** Auf den Arm genommen – Die Violine **128** Der britische Orpheus – Henry Purcell **130**

18. Jahrhundert

133

Zwischen »Barock« und »Klassik« – Das 18. Jahrhundert **134** Ein Mann für alle Jahreszeiten – Antonio Vivaldi **136** Galante Inder, wildes Orchester – Jean-Philippe Rameau **138** Genie auf geordneter Bahn – Johann Sebastian Bach **140** Wie ein großer Garten – Das »Wohltemperierte Klavier« **142** Musik mit Tasten – Das »Clavier« **144** Barocker Self-Made-Man – Georg Friedrich Händel **146** Halleluja! – »Der Messias« und Händels Oratorien **148** Orte der Musik – Hof, Kirche und Konzert **150** Repräsentanten der Aufklärung – Telemann und Mattheson **152** Publizistik und Polemik in Paris – Jean-Jacques Rousseau **154** »Die ganze wundertätige Kraft des Volkes« – Herder und das Volkslied **156** Moralisierung des Musiktheaters – Metastasio und die Opera seria **158** Antike als Maßstab – Gluck und die Opernreform **160** Vom »Lärmkiller« zur höchsten Gattung – Die Sinfonie **162** Der Revolutionär in der Einöde – Joseph Haydn **164** Haydn in London – Die Sinfonie mit dem Paukenwirbel **166** Gespräche unter Freunden – Kammermusik **168** Das erwachsene Wunderkind – Wolfgang Amadé Mozart **170** Kunterbuntes Welttheater – »Die Zauberflöte« **172** Tonkünstler oder Taschenspieler? – Der Virtuose und das Konzert **174**

Der Aufstieg der Kunstmusik – Das 19. Jahrhundert **178** Schlüssel zum Werk – Die »Erfindung« der Studienpartitur **180** Wien – Hauptstadt des Streichquartetts **182** Musik als Utopie – Beethovens 9. Sinfonie **184** »Durch Leiden zur Freude« – Mythos Beethoven **186** Blick in die Werkstatt – Beethovens Skizzen **188** »Ruhm ohne Grenzen« – Rossini und die italienische Oper **190** »Phantasiereich und vielseitig« – Franz Schubert **192** Die Geburt des Kunstliedes – Schuberts »Gretchen am Spinnrade« **194** »Unendliche Sehnsucht« – Warum ist die Musik »die romantischste aller Künste?« **196** »Einwirkung höherer Naturen« – Webers »Freischütz« und die romantische Oper **198** Mit dem Orchester eine Geschichte erzählen – Hector Berlioz' »Symphonie fantastique« **200** »Eine völlige Neubelebung der Klaviermusik« – Frédéric Chopin und das Nocturne **202** Der Virtuose im Konzertsaal – Niccolò Paganini und Franz Liszt **204** Grand Opéra – Eine Oper für Paris **206** »Es flogen ihm hundert Herzen zu« – Mendelssohn Bartholdy in der Musikstadt Leipzig **208** Robert Schumann – »Romantischer« Komponist und Publizist **210** Aufsehenerregend und lukrativ – Adophe Sax und die »Erfindung des Saxophons« **212** Giuseppe Verdi – Musikalischer Botschafter Italiens **214** Richard Wagner – Von der Oper zum Musikdrama **216** Der Liebe ein Denkmal – Richard Wagners »Tristan und Isolde« **218** Beethovens Erben – Brahms oder Bruckner? **220** Sinfonische Dichtung als Programmamusik – Franz Liszt und Richard Strauss **222** Die »Zauberflöte« im Wohnzimmer – Bürgerliche Hausmusik **224** Der Walzerkönig – Johann Strauß **226** Die Operette – Die »kleine Schwester« der Oper? **228** Musikindustrie – Aus Noten werden Banknoten **230** Star mit Taktstock – Der Aufstieg des modernen Dirigenten **232** Musik im Schatten des Eiffelturms – Die Pariser Weltausstellung 1889 **234** »In those cruel slavery days« – Kultur und Musik der Afroamerikaner **236** Gustav Mahler – Emotionale Abgründe an der Schwelle zur Moderne **238** Das Innenleben der Musik – Hugo Riemann und die Musiktheorie um 1900 **240** Gründervater der universitären Musikwissenschaft – Guido Adler **242** Tin Pan Alley – Die Songfabrik **244**

Zwischen Herausforderung und Gebrauchsgegenstand – Musik im 20. und 21. Jahrhundert **248** Mit dem Phonographen um die Welt – Speicherung und Archivierung von Klängen **250** Flucht aus Wagners Schatten – Debussy und die Befreiung der französischen Musik **252** Von der Bühne ins Wohnzimmer – Enrico Caruso und die Schallplatte **254** Der erste Star der Alten Musik – Wanda Landowska **256** Béla Bartók – Komponist und Volksliedforscher **258** Vom Hörensagen – Mündliche Überlieferung von Musik **260** Vom Variété zum Kinopalast – Musik im Stummfilm **262** Die Suche nach dem »Ungesagten« – Schönbergs »Kammersymphonie« op. 9 **264** Meilenstein der Moderne – Strawinskys »Sacre du printemps« **266** »Alles ist hin?« – Schönbergs Abkehr von der Tonalität **268** Künstlertragödie als Alpensinfonie – Richard Strauss **270** Von New Orleans nach Chicago – Die Anfänge des Jazz **272** »Reinigendes Gewitter« – Europas Komponisten im

Jazz-Fieber 274 Gegen das bürgerliche Musikleben – Kritik und Reform des Konzerts 276 Befreiung durch Bindung – Die »Komposition mit 12 Tönen« 278 1923 – Ein Jahr im Fokus 280 Zum Abendbrot erklingt Beethoven – Musik im Radio 282 Nichts als Krach – Das Schlagzeug 284 »Bach mit Pocken? – Strawinsky und der Neoklassizismus 286 Blick über den Ozean – Charles Ives und die amerikanische Musik 288 Big Bands – Der Inbegriff des Swing 290 Eine Oper über die Oper – Brecht und Weills »Dreigroschenoper« 292 Der »Herzog« des Jazz – Duke Ellington 294 Third Stream – Jazz erobert den Konzertaal 296 Kultur in Bewegung – Tanz als Wissenssystem 298 Komponieren unter Stalin – Dmitri Schostakowitsch 300 Musik als Propaganda – Die Musikpolitik der Nationalsozialisten 302 »Kraft durch Freude« – Schlager unterm Hakenkreuz 304 Jam Sessions – Die hohe Kunst des Improvisierens 306 Befreiung des Klangs – Edgard Varèse 308 Musik aus der Retorte – Serielles Komponieren 310 Musik ganz ohne Töne? – John Cage und der Zufall 312 Elvis Presley – The King of Pop 314 Musik ohne Musiker – Stockhausens »Gesang der Jünglinge« 316 Miles Davis – »Birth of the Cool« 318 Auf den Spuren »fremder« Klänge – Musikethnologie 320 Ihrer Zeit voraus? – Musikalische Avantgarde 322 Dramatisierung der Bilder – Musik im Tonfilm 324 Avantgarde Jazz – Der Aufbruch der 1960er-Jahre 326 »Zustände, Ereignisse, Wandlungen« – Klangkomposition 328 Soundmagier am Mischpult – Tom Dowd 330 Jazz global – Die weltweite Ausbreitung des Jazz 332 Oper als »totales Theater« – Bernd Alois Zimmermann 334 Grenzgänger zwischen den musikalischen Welten – Leonard Bernstein 336 The Beatles – Aufbruch zu neuen Ufern 338 Noch Partitur oder schon Bild? – Grafische Notation 340 Neue Ordnungen braucht der Klang – Erweiterung des musikalischen Materials 342 Mythos einer Generation –The Woodstock Music & Art Fair 344 Reduzieren aufs Minimum – Minimal Music 346 Fusion – Die andere Seite des Jazz 348 »Lokale Musik, nicht von hier« oder Verschmolzenes – Weltmusik-Konzepte 350 Kulturgebundene Identität – Musik der Türken in Deutschland 352 Blick ins Innere des Klangs – Spektrale Musik 354 »Anarchy in the UK« – Die Sex Pistols 356 Den Klang in die Hand nehmen – Wolfgang Rihm 358 »Da, Da, Da« – Die Neue Deutsche Welle 360 Klänge auf Wanderschaft –Die musikalische Eroberung des Raums 362 In the tradition – Jazz zwischen Museum und Avantgarde 364 Wer darf beanspruchen, modern zu sein? – Postmoderne 366 HipHop – Von der Straßenkultur zum globalen Jugendstil 368 House und Techno – Die elektronische Tanzmusik 370 Wirklichkeit gewordene Utopie – Mikrotöne 372 Industrielle Verwertung von Musik – Popmusik im Medienverbund 374 Musik 2.0 – Popmusik im Internet 376 Wer spielt? – Komponieren und neue Medien 378 Vom Besonderen zum Alltäglichen – Musik in allen Lebenslagen 380

Anhang

383

Die Autorinnen und Autoren 383 Namensregister 384 Sachregister 391 Abbildungsverzeichnis 396

Einleitung

Dieses Buch bietet einen Streifzug durch 12 Jahrhunderte Musikgeschichte. Statt einer durchgehenden Geschichte, die auf Vollständigkeit zielt, werden 183 einzelne Geschichten erzählt: von Menschen und ihrer Musik, von künstlerischen Ereignissen, von Aufführungen, von Instrumenten oder von Orten, wo Musik gemacht wird – kurz: von Dingen, die für das jeweilige Zeitalter wichtig und charakteristisch erscheinen. Gleichwohl ergeben all diese einzelnen Geschichten zusammen, ähnlich einem Mosaik, ein facettenreiches Bild der Musikgeschichte, das auf dem neuesten Stand der Musikforschung Wesentliches auf anschauliche und verständliche Weise vermitteln möchte.

Warum ein »Streifzug«? Zum einen, weil mehr in kurzer Form nur schwer möglich ist – zu umfangreich ist das Gebiet, zu vielfältig sind die Phänomene, selbst wenn man sich wie hier im Wesentlichen auf Europa konzentriert. Zum anderen, weil diese Weise der Reduktion der geschichtlichen Komplexität erlaubt, Geschichte anschaulich zu erzählen. Die Form des Streifzugs lädt die Leserinnen und Leser dazu ein, sich selbst einen Weg durch das Buch zu bahnen und nach Lust und Laune zwischen den Texten hin und her zu springen.

Geschichte zu schreiben – auch einzelne Geschichten wie in diesem Buch – setzt Dokumente voraus, die uns etwas über die Vergangenheit verraten. Musik ist jedoch bekanntlich vergänglich. Und lange Zeit ließ sich, wenn sie verklungen war, allenfalls noch der Eindruck, den sie hinterlassen hatte, in Worte fassen. Die klingende Musik selbst blieb unwiederbringlich verloren. Zwei rund tausend Jahre auseinanderliegende Erfindungen haben das grundlegend geändert: zunächst im ausgehenden 9. Jahrhundert die Erfindung der musikalischen Schrift und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann jene der Klangspeicherung mit technischen Mitteln.

Gäbe es die musikalische Notation nicht, so wüssten wir heute vielleicht aus bildlichen Darstellungen, aus Beschreibungen von Zeitgenossen oder durch möglicherweise erhaltene Instrumente etwas von der Musik von vor tausend Jahren oder von den Werken Johann Sebastian Bachs und Ludwig van Beethovens. Wir hätten jedoch keine Ahnung davon, wie diese Musik aufgebaut war, geschweige denn, wie sie vermutlich einmal geklungen hat. Erst die Schrift gestattete, Musik »festzuhalten«. Die Notation erlaubt es, sich eine ziemlich genaue Klangvorstellung von Musik

zu verschaffen und sie singend oder spielend zum Klingen zu bringen, selbst wenn man noch nie einen Ton von ihr gehört hat – und dies auch noch nach Jahrhunderten. Ohne die Möglichkeit, musikalische Gedanken schriftlich festzuhalten und auszuarbeiten zu können, wären auch komplexe Musikformen wie die Vokalpolyphonie oder umfangreiche Werke wie Mozarts *Don Giovanni* oder Gustav Mahlers weit mehr als eine Stunde dauernde 3. Sinfonie nie entstanden. Und der im 16. Jahrhundert erfundene Notendruck schließlich hat es möglich gemacht, notierte Musik wie Bücher in Form von Drucken in großer Zahl herzustellen und zu verbreiten.

Gäbe es die zweite geschichtsmächtige Erfindung – die Klangspeicherung – nicht, so hätten wir heute keine genaue Vorstellung davon, wie Ella Fitzgerald, die Beatles oder eine ungarische Bäuerin vor 100 Jahren gesungen oder wie die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler gespielt haben. Ohne solche Geräte wären all jene Formen der Musik, die keine Schriftlichkeit kennen – und das ist ein beträchtlicher Teil – sowie all das, was uns die Partitur eines notierten Werkes nicht verrät, zum Verschwinden auf Nimmerwiederhören verdammt. Aufnahmen erlauben uns aber nicht nur, die Volks-, Popular- und Kunstmusik der jüngeren Vergangenheit klingend zu erleben. Als »Tondokumente«, die von der Zeit ihrer Entstehung zeugen, gestatten sie auch, Geschichte und Geschichten der klingenden Musik nachzuzeichnen, etwa jene der Chopin-Interpretation, des Swing oder von musikalischen Ereignissen wie dem Woodstock-Festival.

Musikgeschichte ist kein kontinuierlicher und einheitlicher Strom. Wie die politische Geschichte, die Sozial- und die Wirtschaftsgeschichte ist auch sie geprägt von einem komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher Kräfte, nicht selten verbunden mit Zufällen. Regional völlig unterschiedliche Entwicklungen mögen unvermittelt nebeneinanderstehen, »Blütezeiten« auf »Durststrecken« folgen oder plötzliche Wandlungen zu tiefen Einschnitten führen. Die Geschichtsschreibung gliederte den Verlauf der Musikgeschichte vielfach in Epochen wie Mittelalter, Renaissance, Barock, Klassik, Romantik oder Moderne. All diese Bezeichnungen, die ein herausragendes Charakteristikum als kennzeichnend für einen ganzen Zeitraum nehmen, sind aber genau deshalb in vieler Hinsicht problematisch. Das Buch ist daher unterteilt in kalendarische Zeiträume von einem oder mehreren Jahrhunderten Umfang, die – um bei der Me-

tapher des Titels zu bleiben – kreuz und quer durchstreift werden. Renaissance, Romantik oder Moderne lassen sich so unabhängig von der Frage der Epochengliederung als historische Phänomene thematisieren.

Die 12 Jahrhunderte seit der Erfindung der Notenschrift werden mit zur Gegenwart hin zunehmender Ausführlichkeit dargestellt. Übergreifende Aspekte wie die musikalische Schrift, der soziale Ort der Musik oder die Musikinstrumente kehren dabei wieder und durchziehen das Buch als thematische Fäden von den Anfängen bis zur Gegenwart. Und immer wieder werden Musikstücke, die eine Schlüsselrolle gespielt haben, in den Mittelpunkt gerückt. Vorangestellt ist als Prolog ein Abschnitt über die Anfänge in der griechischen Antike, aus der unser Musikbegriff stammt. Da mit dem Einsatz der Klangspeicherung alle Formen klingender Musik zunehmend besser dokumentiert sind und wir deshalb auch die Geschichte von mündlich überlieferten Musikformen auf Dokumente gegründet schreiben können, ist der mit Abstand umfangreichste Teil des Buches dem 20. und 21. Jahrhundert gewidmet. Während sich die Darstellung bis zum späten 19. Jahrhundert hauptsächlich (aber nicht nur) auf den Bereich der westlichen Kunstmusik beschränkt, wird hier die Perspektive auch auf Volksmusik, Jazz und Populärmusik bis hin zur Weltmusik erweitert.

Das hier vorgelegte Mosaik einer Musikgeschichte ist nicht allein das Werk der beteiligten 18 Autorinnen und Autoren. Um es auf dem aktuellen Stand der wissenschaftlichen Forschung ausarbeiten zu können, musste es sich zwangsläufig auf die Arbeiten zahlreicher Forscherinnen und Forscher stützen, deren Erkenntnisse in die Texte eingeflossen sind. Dem Charakter des Buches entsprechend können diese – ebenso wie die in den Texten vorkommenden Zitate – nicht im Einzelnen nachgewiesen werden. Verwendete Fachbegriffe werden in der Regel an Ort und Stelle in den Marginalspalten der Texte erklärt. Wo das nicht der Fall ist, hilft das Sachregister am Ende des Buches weiter.

Tobias Bleek und Ulrich Mosch,
im Sommer 2018



9. bis 14. Jahrhundert



»Christliches Zeitalter« oder »Mittelalter«? Das 9. bis 14. Jahrhundert

Wer in unseren Tagen an die Zeit vor ungefähr 1500 denkt, dem wird dafür wohl fast unweigerlich der Begriff »Mittelalter« oder gar »finsternes Mittelalter« in den Sinn kommen: die übliche Bezeichnung für das Zeitalter zwischen der griechisch-römischen Antike einerseits, die mit dem Zerfall des Weströmischen Reiches in den Jahren 475/76 durch die Vertreibung der letzten Kaiser zu Ende gegangen war, und der Neuzeit andererseits, die im 15. Jahrhundert mit der »Renaissance« anbrach.

Die Dreiteilung der Geschichte mit einem »Mittelalter« zwischen Antike und Neuzeit setzte sich schon im 17. Jahrhundert allgemein durch und hat sich weithin bis heute gehalten. Sie ist aber Ausdruck des Geschichtsverständnisses jener Zeit, das den rund tausend Jahren Geschichte, die der Begriff bezeichnen soll, nicht gerecht wird. Der Begriff »Mittelalter« schließt nämlich den Blickwinkel der Nachgeborenen ein: Denn die Menschen im sogenannten »Mittelalter« konnten ja nicht wissen, dass sie angeblich in einer Übergangszeit zwischen zwei Zeitaltern lebten.

Das hätte die Kenntnis des Ziels der historischen Entwicklung vorausgesetzt – eben jene Neuzeit, die unter anderem mit den großen wissenschaftlichen Entdeckungen und dem allmählichen Verschwinden der weißen Flecken auf den Landkarten verbunden gewesen wäre.

Die Menschen im »Mittelalter« verstanden ihr Zeitalter, das mit einer vollständigen Umgestaltung der politischen Geografie und der Christianisierung weiter Teile Europas einherging, jedoch anders. Für sie war es das im Glauben allen anderen Zeitaltern überlegene »christliche Zeitalter«, das mit Christi Geburt begonnen hatte und aus ihrer Sicht mit dem Jüngsten Tag enden würde. Ihre Geschichtsauffassung war theologisch, das heißt in der Bibel begründet.

Diese »heilsgeschichtliche« Auffassung ersetzten humanistische Gelehrte im 15. Jahrhundert durch eine weltliche. An die Stelle der Bibel trat bei ihnen als Bezugspunkt und Maßstab die (idealisierte) Antike, an die man anzuknüpfen versuchte und der man nacheifern wollte. Das eben vergangene Zeitalter erschien im Vergleich zur antiken Kunst und Kultur als ein

Mittelalter zur Unterhaltung

Seit den 1980er-Jahren erfreuen sich Mittelaltermärkte, Ritterturniere oder »Rittergelage« zunehmender Beliebtheit. Dabei spielt auch die Musik eine große Rolle. Mittlerweile hat sich eine musikalische Mittelalterszene gebildet, die dabei mit Fiedel, Drehleier, Harfe, Flöte, Krummhorn oder Schalmei aufspielt. Die Musiker erheben aber keinen Anspruch auf »historische Genauigkeit«. Oberstes Gebot ihrer »mittelalterlichen Musik« von heute ist gute Unterhaltung.

<<< Die Kathedrale Notre-Dame de Paris, Baubeginn 1163, Blick ins Mittelschiff

zivilisatorischer Rückschritt, als ein Rückfall auf allen Gebieten menschlicher Errungenschaften: der Sprache, der Dichtung, der Architektur, der gesellschaftlichen Ordnung und nicht zuletzt auch der Technik.

Schon ein flüchtiger Blick auf diesen langen Zeitraum zwischen Antike und Neuzeit lässt erkennen, dass für die Nachgeborenen kein Grund zur Herablassung besteht. Denn mit dieser Zeit verbinden wir große menschliche Schöpfungen wie die Dichtung Dantes, die Malerei Giottos, die Philosophie von Thomas von Aquin, die überwältigende Architektur der gotischen Kathedralen oder die Vokalpolyphonie, die für die Menschen in jener Zeit im wahrsten Sinne »unverhört« gewesen sein muss.

Grundlage der Entfaltung der Vokalpolyphonie war die Erfindung der musikalischen Schrift im 9. Jahrhundert. Die Musikschrift war zwar zunächst ganz praktisch motiviert durch Reformbemühungen der Kirche in Bezug auf den Choral: Die schriftliche Festlegung sollte in der christlichen Welt eine weitgehend einheitliche Ausführung des liturgischen Gesangs sicherstellen. Die Schriftlichkeit war daher von Anfang an eng verbunden mit der Kanonisierung: der Festlegung eines Kanons von Gesängen, die von höchster kirchlicher Stelle genehmigt waren.

Die Erfindung der musicalischen Notation entpuppte sich aber aus verschiedenen Gründen bald als ein für die Musikgeschichte Europas – und später der ganzen Welt – wahrhaft epochemachendes Ereignis: Zum einen erlaubt die Notation, Musik wie ein schriftlich festgehaltenes Gedicht von seinem Schöpfer zu lösen, sie an andere Musiker zu übermitteln oder einfach aufzubewahren. Die Schriftlichkeit war daher von Anfang an verbunden mit dem Sammeln: Man trug in Codices Musikstücke zusammen, die für notierenswert, das heißt für bewahrenswert gehalten wurden. Und diese Stücke konnten als Quelle der Anregung oder als Vorlage zur weiteren Verarbeitung dienen. Zum zweiten gestattete die Notation durch Ausarbeitung von Musikstücken auf dem Pergament, die musicalische Komplexität und die kontrapunktischen Künste in bis dahin ungeahnter Weise zu steigern. Und schließlich entstand durch die überall vereinheitlichte Liturgie ein umfassender Kulturräum, der den Anfang einer gemeinsamen, schriftbasierten Musikkultur markiert – eine Errungenschaft, die der französische Historiker Jacques Le Goff auf derselben Ebene ansiedelt wie die in derselben Zeit entstehende »europäische Idee«. Die Schriftlichkeit ermöglicht daher nicht nur, noch heute Musik aus dieser Zeit zu singen oder zu spielen, die sonst unwiederbringlich verklungen wäre. Sie schuf die Grundlagen für jene eigentümliche geschichtliche Dynamik, die die europäische Musikgeschichte von der anderer Kulturen unterscheidet.

Musik übermitteln – Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Um das Jahr 730 beschrieb der Mönch Beda Venerabilis in seiner *Kirchengeschichte des englischen Volkes*, wie der römische Kirchengesang nach und nach in England eingeführt wurde. So habe etwa Acca, Bischof von Hexham, den Sänger Maban zu sich kommen lassen, um hier die einstimmigen liturgischen Gesänge nach römischer Tradition zu unterrichten. Maban sei zwölf Jahre in Hexham geblieben und habe seinen Schülern sowohl neue Gesänge beigebracht

als auch die ihnen bereits bekannten, die mit der Zeit verändert worden waren, wieder auf ihre ursprüngliche Form zurückgeführt.

Beda's *Kirchengeschichte* ist die erste Quelle der europäischen Musikgeschichte, in der man von einer Weitergabe von Musikrepertoires von einem Ort (Rom) zu einem weit entlegenen anderen (England) erfährt. Der Bericht über den Sänger Maban lässt erkennen, dass diese Tradierung mündlich geschah. Man verfügte

damals noch über keine Notenschrift, die die Übermittlung von Musik von Sänger zu Sänger hätte unterstützen oder gar ersetzen können. Schriftlich festgehalten wurden damals bestenfalls Gesangstexte.

Tatsächlich war eine rein mündliche Überlieferung von Musik in Europa seit der Antike die Regel, sodass Musik stets auswendig gelernt werden musste. Auch im Frankenreich, wo die römischen Kirchengesänge seit etwa 750 eingeführt wurden, geschah dies ohne Verschriftlichung der Musik. Erst infolge der **Reformpolitik Karls des Großen**, also seit dem späten 9. Jahrhundert, fing man an, Musik schriftlich festzuhalten. In den Zeugnissen vor dieser Zeit ist von musikalischer Notation noch keine Rede. Erst spätere Autoren wie **Ekkehart IV. von**

Ziel der **Reformpolitik Karls des Großen**, seit 768 fränkischer König und 800 bis 814 Kaiser des Römischen Reiches, war, die Bildungsstandards zu heben und der Liturgiepraxis eine bessere Grundlage zu geben. Karl ließ daher unter anderem korrigierte Abschriften der Bibel herstellen und verbreiten und ermunterte den Klerus in seinem Reich zu gelehrtene Studien.

Ekkehart IV. behauptet in seiner Chronik, das Kloster Sankt Gallen habe zur Zeit Karls des Großen die Kopie eines »originalen« römischen Gesangbuchs erhalten, in der »bis heute, wenn irgend im Gesang etwas nicht stimmt, wie in einem Spiegel sämtlicher derartiger Irrtum beseitigt wird«. Damit wäre Ekkeharts Aussage Beleg für die frühesten notierten Gesangbücher aus dem 8. Jahrhundert. Solche Handschriften haben sich allerdings nicht erhalten.

Sankt Gallen (erste Hälfte 11. Jahrhundert), die diese Vorgänge erneut beschreiben, bringen in ihren Erzählungen musikalische Schrift ins Spiel. Diese war in der Zwischenzeit so üblich geworden, dass man ihre Verwendung auch schon in früheren Zeiten einfach nahm. Dennoch blieb Mündlichkeit weiterhin ein wichtiger Überlieferungsfaktor, da die Notation, derer man sich seit ca. 900 bediente – die sogenannten Neumen – keine genauen Tonhöhen erkennen ließen. Für das Erlernen von Gesängen oder die Aufrechterhaltung einer Tradition blieb der lebendige Kontakt zwischen Lehrer und Schüler deshalb weiterhin unersetztlich.

Allerdings bestand seit der umfangreichen Verwendung von Neumennotation ein wesentlicher Unter-

schied zu früher. Wenngleich es Neumen nicht erlaubten, Musik »vom Blatt« zu singen, so konnten sie doch als Erinnerungsstütze (so Hucbald von Saint-Amand im späten 9. Jahrhundert) oder als Korrekturinstanz (so Ekkehart IV.) dienen. Denn wenn man einen Gesangsvortrag mit einer Neumenaufzeichnung verglich, konnte man durchaus bemerken, ob Melodiewendungen vergessen wurden, oder auch entscheiden, ob richtig oder falsch gesungen wurde: Tonanzahl und Bewegungsrichtung einer Melodie ließen sich mithilfe von Neumen nämlich präzise und anschaulich darstellen.

Musik war damit unabhängig von einer Aufführung verfügbar geworden. Sie blieb zwar einerseits klingendes Ereignis, konnte nunmehr aber auch dauerhaft bewahrt und betrachtet werden. Wie und warum es zu diesem weitreichenden Schritt kam, ist ungeklärt. Womöglich hat ein gesteigertes Interesse an der Musik seit den Karolingern dazu geführt, dass man sie durch Schriftlichkeit beständig machen wollte. Damit konnten Melodien wie auch die kanonischen Texte (Bibel, liturgische Gebete und Lesungen, Gesangstexte), deren Wortlaut nicht verändert werden durfte, in einer festen Form bewahrt werden. Die Neumenschrift war zu diesem Zweck bestens geeignet, denn sie erlaubte es, auch kleinste Details des Vortrags auf dem Pergament festzuhalten. Zugleich gab es schon seit dem späten 9. Jahrhundert Stimmen, die darauf drängten, Musik solle allein auf Schrift gestützt vermittelbar sein, also ohne einen persönlichen Lehrer, der die Tonhöhen beibrachte. So entwickelte der Benediktinermönch Guido von Arezzo im ersten Drittel des 11. Jahrhunderts eine Liniennotation im Terzabstand mit Schlüsselbuchstaben, die bereits unserer heutigen Liniennotation sehr ähnlich ist.

Guidos Idee hat sich bewährt und durchgesetzt, doch spielte auch weiterhin Mündlichkeit in der europäischen Musikgeschichte eine große Rolle. So wurde etwa aller Wahrscheinlichkeit nach das mehrstimmige »Notre Dame-Repertoire« (um 1200) anfangs wohl nur mündlich überliefert und erst im Laufe des 13. Jahrhunderts nachträglich verschriftlicht. Die schriftliche Darstellung von Musik ist in unserem Kulturreis also erst ganz allmählich vom Sonder- zum Normalfall geworden.



Die Elfenbeintafel des späten 10. Jahrhunderts aus Lothringen zeigt einen Ausschnitt aus der gesungenen Liturgie. Die große Figur in der Mitte ist ein Bischof, der von seinen Sängern umgeben ist. Er hält ein Buch in der linken Hand, in dem der Text steht, der gerade erklingt, nämlich der Introitus (Einzugsgesang) am ersten Adventssonntag. Die Sänger können diesen Text aber nicht sehen: Sie singen auswendig.

Die Anfänge des Schreibens von Musik

Neumennotation

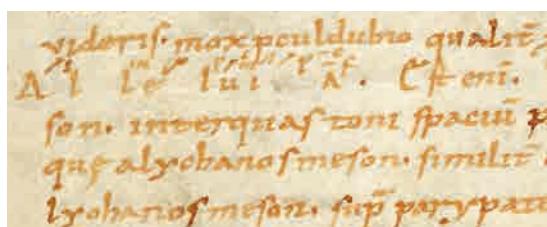
Im ausgehenden 9. Jahrhundert machte sich der Mönch Hucbald von Saint-Amand ausführlich Gedanken über die Möglichkeiten der schriftlichen Darstellung von Musik. Er beschrieb dazu sowohl **Neumen** als auch **Buchstaben-**

Die Bezeichnung **Neume** für ein Notenzeichen leitet sich von griechisch »neuma« (»Wink«) her und ist erstmals im 10. Jahrhundert belegt. Der Name verweist darauf, dass Neumen dem Benutzer einer Musikaufzeichnung einen »Hinweis« auf den Verlauf geben, den eine Melodie nimmt.

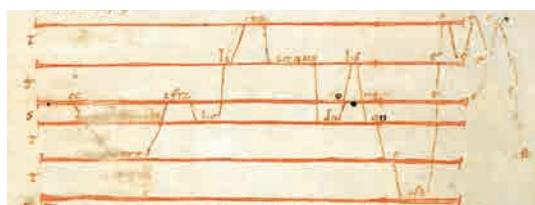
Neumennotation dagegen vermittelte mithilfe grafischer Zeichen (punkt- oder strichförmige Zeichen sowie deren Kombinationen) eine bildliche Vorstellung vom Verlauf einer Melodie, ohne die zwischen den einzelnen Tonelementen liegenden Abstände anzugeben.

Hucbald nannte die Neumen »übliche Zeichen« und die Buchstabenschrift »kunstgemäße Zeichen« (»artificiales notae«) – offenbar weil Letztere aus der »ars musica«, also aus der theoretischen Beschäftigung mit Musik heraus, entstanden sind. Die Neumen hingegen waren »üblich«, weil sich ihre Verwendung in der Musikpraxis seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in weiten Teilen des ehemaligen karolingischen Großreiches durchgesetzt hatte. Anders als

Buchstaben- oder Liniennotationen, die dem Mittelalter aus der Antike bekannt waren, stellen Neumen eine Erfindung der Zeit um 800 dar. Doch lässt sich erst rund 100 Jahre später ihre Verwendung auf breiter Basis, nämlich zur Aufzeichnung des sogenannten gregorianischen Chorals, nachweisen. Das kam einer medientechnischen Revolution gleich, denn bis zu dieser Zeit war Musik im europäischen Kulturreis nur in ganz seltenen Einzelfällen aufgeschrieben worden.



Buchstabennotation: Die Melodie über »Alleluia« ist hier nicht nur mit Neumen notiert, sondern auch mit Buchstaben (i, m, p, c, f), die – anders als die Neumen – für bestimmte Tonhöhen stehen, die der Text im Folgenden erklärt.



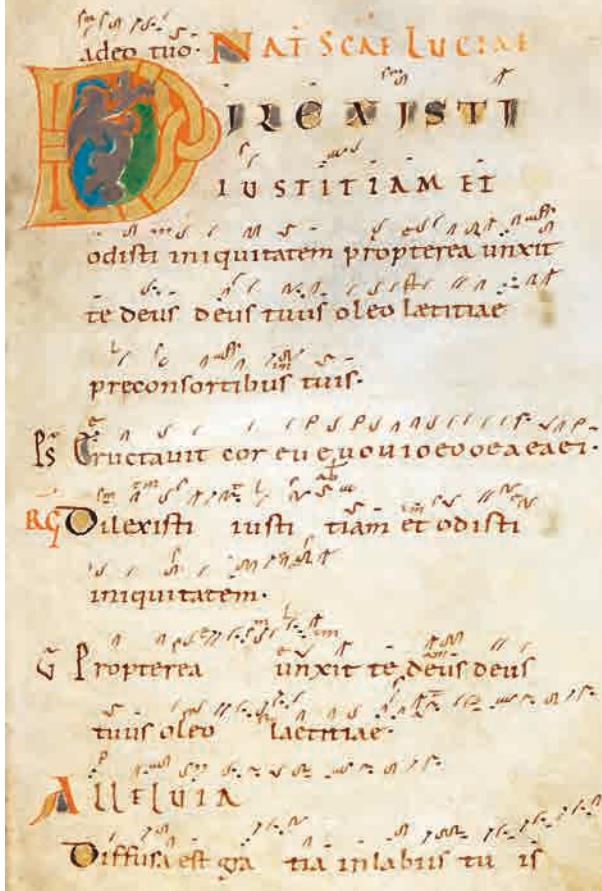
Bei der von Hucbald verwendeten **Liniennotation** stellt, von unten nach oben aufsteigend, jede Linie eine Tonstufe dar, deren Abstände am linken Rand mit den Abkürzungen »t(onus)« für den Ganzton und »s(emitonium)« für den Halbtong angegeben sind. Die eingetragenen Textsilben stehen für die einzelnen Töne und lassen so den Melodieverlauf präzise erkennen.

Autoren der späten Karolingerzeit wie Hucbald gingen von einer grundsätzlichen Schreib- und Lesbarkeit von Musik aus – »dass man die Töne wird aufzeichnen und singen können nicht schlechter als Buchstaben schreiben oder lesen« (so die *Musica enchiriadis*, ein »Musikhandbuch« aus dem späten 9. Jahrhundert). Man sah also zwischen Musik und Sprache eine prinzipielle Vergleichbarkeit. Nach Hucbald war die eindeutige Lesbarkeit von Musik nur mit den »kunstgemäßen Zeichen« zu er-

reichen. Die Benutzung von Neumenschrift hingegen setzte immer die Kenntnis des genauen melodischen Verlaufs voraus, die durch einen Lehrer vermittelt werden musste. Ohne eine funktionierende mündliche Weitergabe und das stete Auswendiglernen der Musik von Generation zu Generation blieben Neumen sozusagen stumm.

Trotz dieser Voraussetzung von Mündlichkeit waren es gerade die Neumen, die zur ersten musikalischen Gebrauchsschrift im europäischen Mittelalter wurden. Nach Hucbald waren sie nämlich anderen musikalischen Notationen in der Hinsicht überlegen, dass nur sie das relative Vortragstempo, die Gestaltung von Melodiebögen und Abschnitten und besondere stimmtechnische Effekte (etwa den Vortrag mit »zitternder Stimme«) festhalten konnten, was wichtige Bestandteile einer musikalischen Aufführung waren. Neumen taten das nicht nur, wie wir dies aus späteren Zeiten gewohnt sind, durch Zusatzangaben zu einem Notentext, sondern durch die Ausformung des Notenzeichens selbst. Aspekte des Vortrags von Musik galten als so wichtig, dass in der schriftlichen Wiedergabe kein Unterschied zwischen dem Verlauf einer Melodie und der Art ihres Vortrags gemacht wurde. Zwar lässt Neumenschrift das vermissen, was wir heute von einer musikalischen Aufzeichnung vor allem erwarten: die Übermittlung von Tonhöhen. Doch war die nuancierte Aufführungsweise der Musik so wichtig, dass die Neumen bis ins 11./12. Jahrhundert als das zentrale Medium der Verschriftlichung von Musik in Gebrauch blieben.

Seit ungefähr der Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert begann man zunehmend, das von Hucbald angesprochene Problem, sich bei der musikalischen Aufzeichnung entweder für eine tonhöhengenaue oder für eine aufführungs-gemäße Notation entscheiden zu müssen, zu lösen: Man setzte einfach Neumen auf Linien und verband so zwei ältere Prinzipien miteinander. Die Idee von einer prinzipiellen schriftlichen Darstellbarkeit von Musik, von der wir noch heute wie selbstverständlich ausgehen, wurde nicht mehr aufgegeben. Trotz zahlreicher Veränderungen und Abwandlungen bilden so die Neumen die Basis unserer modernen Notenschrift. Eine grundlegende Innovation bei der Verschriftlichung von Musik hat es seit dem frühen Mittelalter nicht mehr gegeben.



Bei dem Codex aus Kloster Einsiedeln (Schweiz) handelt es sich um eine der ältesten Gesangshandschriften. Über den Textzeilen wurde ausreichend Platz für die Aufzeichnung linienloser **Neumen** gelassen. Zugleich gibt der Abstand zwischen den einzelnen Silben in den Textzeilen Raum für den Eintrag längerer Tonfolgen (Melismen).

NUREMBERG

Zollmais.

S. Schallm.



15. und 16. Jahrhundert



Musik in wechselnden »Klanglandschaften«

Das 15. und 16. Jahrhundert

Würden wir als Fremde eine spätmittelalterliche Stadt besuchen, so wären wir von Lärm, Schmutz und Gestank zunächst überwältigt. Natürlich ist der Lärm vorindustriell und stammt nicht von Autos. Doch durch laute Schmiede,

Glocken spielen im heutigen Klangbild einer Stadt keine große Rolle mehr und werden oft nur noch als störende Lärmquelle empfunden. Sie gehören zu den ältesten christlichen Musikinstrumenten und dienten wegen ihres weittragenden Klangs zur Propaganda und Missionierung. Auch magische Kräfte wurden ihnen zugeschrieben: »Ich rufe die Lebenden, beklage die Toten, bezähme die Blitze«, lautet die Inschrift einer 1486 gegossenen Glocke.

über Pflaster rumpelnde Fuhrwerke und das geschäftige Treiben in den engen Gassen mit Marktschreieren, rufenden Bettlern und vielen frei umherlaufenden Tieren ist er dennoch beträchtlich – zumindest tagsüber. Im Stadtbild fallen die vielen Türme von Kirchen auf, und wir würden in der Geräuschkulisse eine Vielzahl von **Glocken** hören. Deren Geläute ordnet das tägliche Leben und die Arbeitszeit, vor allem aber rufen sie zu unterschiedlichen Zeiten zu Gebet und Gottesdienst. Den Bewohnern ist die Bedeutung der einzelnen Glocken wohlbekannt, und sie wissen ihre jeweilige Botschaft zu »lesen«. Geprägt wird diese klingende Tagesordnung auch durch Turmbläser, die neben nächtlichen Wachtaufgaben auch jeweils zu Tagesbeginn und abends einige Lieder zu blasen haben, je nach deren Fähigkeiten erklangen diese im späten 15. Jahrhundert auch mehrstimmig. Wie man sich diese mehrstimmige Ausführung genau vorzustellen hat, bleibt heute aber im Dunkeln.

Musik als Ehr und Zier

Die französische Stadt Dijon bat 1433 den burgundischen Herzog, das von ihr bis dahin benutzte »cor« (Horn) durch eine Trompete ersetzen zu dürfen. Adelige und Fremde würden sich über dieses Horn lustig machen, das nicht ehrenvoll sei und einen groben Klang habe. Der städtische Bläser allerdings musste dann entlassen werden, da er die neu ange schaffte Trompete nicht spielen konnte.

Das verweist auf ein grundsätzliches Problem: Unsere Kenntnis von Musik dieser Zeit stützt sich wesentlich auf musikalische Aufzeichnungen, sprich Noten. Ein Großteil der Musik wurde aber gar nie notiert, man musizierte aus dem Kopf oder improvisierte. So lässt sich vieles heute nicht mehr rekonstruieren.

Auch hat sich die Musikgeschichtsschreibung lange Zeit nur auf die notierte Musik beschränkt, was zu einer notgedrungen ziemlich unvollständigen Vorstellung vom Klangbild jener Zeit führt. Quellen sind wie ein Spiegel, in dem wir erkennen, in was und wie wir hineinsehen. Was aber neben oder hinter dem Spiegel liegt, bleibt unbekannt.

Musik erklang damals vor allem in den Kirchen und Klöstern, allerdings überwiegend in Form von einstimmigen liturgischen Gesängen (Gregorianik). Die heute in Konzerten und auf Aufnahmen meist zu hörenden prachtvollen mehrstimmigen Motetten und Messen waren seinerzeit nur bei wenigen besonderen Anlässen wie hohen Festtagen zu hören. In großen städtischen Kirchen konnte es dabei durchaus zu einem akustischen Durcheinander kommen, da an den verschiedenen Altären einer (vorreformatorischen) Kirche gleichzeitig verschiedene Messen gesungen werden konnten. Ein wichtiges Element im städtischen Straßen-

„Ansicht der Stadt Nürnberg, kolorierter Holzschnitt aus der Schedelschen Weltchronik, 1493“

und Klangbild stellten auch Prozessionen dar, bei denen gesungen wurde.

Musik zu hören, war aber auch in Wirtshäusern und bei Hochzeiten möglich, wo zum Tanz aufgespielt wurde. Auch das Singen von Spott- und Trinkliedern ist dokumentiert. Da man fürchtete, die Musik würde zu Sünde und Wollust verführen, griffen die städtischen Obrigkeiten hier regulierend mit strengen Regeln und sogar mit Tanzverboten ein – und sie stellten **Stadtmusiker** ein, die besser zu kontrollieren waren.

In den Privathäusern waren im 15. Jahrhundert wohl nur selten Musikinstrumente anzutreffen. Das änderte sich aber allmählich, insbesondere Laute und Tasteninstrumente (Clavichord und Cembalo) erfreuten sich zunehmender Beliebtheit. Gerade diese Instrumente ermöglichten einer einzelnen Person, mehrere Stimmen zugleich zu spielen. Im häuslichen Rahmen durften auch Frauen musizieren, in der Öffentlichkeit blieb ihnen dies vielerorts noch für lange Zeit verwehrt.

Im Gegensatz zu dieser »städtischen Klanglandschaft« hat man sich die musikalische Situation auf dem Land viel kariger vorzustellen. Mangels Quellen wissen wir davon allerdings fast nichts. Auf vielen Bildern sind musizierende Hirten zu sehen, die sich mit einfachen Flöten oder Sackpfeifen ihre langen Tage verkürzen. Den auch hier bestehenden Bedarf an Tanzmusik werden wandernde Musiker befriedigt haben. Diesen unabhängigen Musikern begegnete man aber mit großem Misstrauen, und sie galten der Kirche prinzipiell als verdächtig und mit dem Teufel im Bunde. Daraus lässt sich vielleicht schließen, dass ihre Musik besonders verführerisch war.

Ein nochmals anderes, nun aber verfeinertes Klangbild würden wir an einem der großen fürstlichen Höfe antreffen. Hier waren nicht nur oft umfangreiche Sänger-Kapellen für die täglichen Gottesdienste und Stundengebete angestellt, sondern auch Instrumentalmusiker: von Trompetern, die die Bedeutung des Fürsten auch akustisch repräsentierten, über Schalmeibläser und später Posaunisten, die während der Mahlzeiten oder zum höfischen Tanz aufspielten, bis zu Harfenisten, Fiedelspielern oder Lautenisten, die in der fürstlichen Kammer musizieren durften.



Darstellung eines Turmbläzers, Nürnberg um 1425

Stadtmusiker sind von der Mitte des 14. bis zum 19. Jahrhundert dokumentiert. Sie waren in den Farben der Stadt gekleidet und mit ihrem Wappen geschmückt. Damit repräsentierten sie die Stadt nach außen und wurden für diplomatische Botengänge eingesetzt. Es waren vorwiegend Bläser (»Stadtpfeifer«), die aber auch andere Instrumente beherrschten mussten.

»Jubilierende Engel« Neue Musik in England

Ein oft zitiertes lateinisches Sprichwort vom Ende des 15. Jahrhunderts sagt, dass die Engländer jubilieren, die Franzosen singen, die Spanier wehklagen, die Italiener (und insbesondere die Bewohner Genuas) meckern wie die Ziegen – die Deutschen aber würden heulen wie die Wölfe. Die Engländer werden dabei als »Anglici« bezeichnet, was aber auch Engel bedeuten könnte, die bekanntlich los singen (»iubilare«). Es spricht jedoch einiges dafür, dass hier tatsächlich die Bewohner der britischen Insel gemeint sind, da mehrere Zeitgenossen ihnen eine besondere Rolle in der Musikentwicklung des 15. Jahrhunderts zuschreiben. Der in Brabant geborene, dann aber vor allem in Neapel

Kunst über Bord!

Dank seiner schönen Stimme wurde der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Johannes von Soest von einem Fürsten entdeckt und gefördert. In seiner Lebensbeschreibung berichtet der Musiker und spätere Stadtarzt von Frankfurt am Main von einem einschneidenden Erlebnis. Als Knabe hörte er am Hofe zwei durchreisende Sänger aus England, deren Gesangskunst ihn so sehr beeindruckte, dass er eingestand: »Do vil myn konst gantz oberbort.«

Ausschnitt aus Dunstables Motette
Quam pulchra es mit einer Kette von Terz-Sext-Klängen



The musical notation consists of three staves of music. The top staff starts with a treble clef, the middle with an alto clef, and the bottom with a bass clef. The music is in common time. The lyrics are written below each staff. The first line of lyrics is: Sta - tu - ra tu - a as - si-mi-la - ta est pal - - mae, et u - be-ra tu - a bo - tris. The second line is: Sta - tu - ra tu - a as - si-mi-la - ta est pal - - mae, et u - be-ra tu - a bo - tris. The third line is: Sta - tu - ra tu - a as - si-mi-la - ta est pal - - mae, et u - be-ra tu - a bo - tris. There are several fermatas and small brackets above the notes, indicating specific performance techniques.

fast ausschließlich in wohlklingenden Intervallen. Vor allem die Terzen und Sexten spielen hier eine besondere Rolle, etwa in einer langen Kette von parallelen Terz-Sext-Klängen. Man könnte zugesetzt sagen, dass die englischen Komponisten anfangs eine Art Monopol auf diese Klänge hatten, während die Musiker auf dem Kontinent diese Intervalle noch mit Vorsicht und wie Dissonanzen behandelten, die zwingend in eine »echte« Konsonanz (Einklang, Oktave oder Quinte) aufzulösen sind. Weiter scheint der Rhythmus von Dunstables *Quam pulchra es* ruhig zu »fließen«, auch da alle Stimmen weitgehend im gleichen Rhythmus geführt sind (**homophon**) und ohne große Sprünge auskommen. Dies alles zusammen klang für die Ohren eines Tinctoris so neuartig wie hörenswert. Er ist übrigens wohl auch einer der Ersten, die ausdrücklich das eigene Hören als kritische Instanz anführen.

Zu dem speziellen »English sound« hat eine Gesangspraxis beigetragen, die nicht schriftlich aufgezeichnet werden musste, sondern aus dem Stegreif gesungen werden konnte. Bei dieser improvisierten Mehrstimmigkeit wird eine Melodie, etwa ein liturgischer Choral, durch einfache Parallelstimmen ergänzt. Dabei entstehen jene Terz-Sext-Klänge, die nur zu Beginn und am Ende von Abschnitten in »ruhende« Oktaven mit einer Quinte geführt werden. Da die zu singenden Töne »in sight« (in Sicht) zu einer notierten Stimme vorgestellt und nach gewissen Regeln ergänzt werden, wurde diese Praxis »Sight« genannt. Eine andere Bezeichnung lautete in England »Faburden« bzw. dann »Fauxbourdon« in Frankreich und dem übrigen Europa, was eigentlich »falscher Bass« bedeutet. Ein italienischer Theoretiker spricht hier von einem »modus« bzw. »contrapunctus anglicorum«, also wiederum einer besonderen Kompositionsweise der Engländer, die aber auch auf dem Kontinent wichtig wird.

Die neuartigen Klänge, die die Terz und die Sext als wohlklingende Konsonanzen verwendeten, beruhten wohl auch auf einer anderen Stimmung. Während des ganzen Mittelalters beschrieben Theoretiker ein Stimmungssystem mit reinen Quinten (heute als **pythagoreische Stimmung** bezeichnet). In der Konsequenz führt diese Stimmung aber zu viel zu großen Terzen, die tatsächlich nicht konsonant klingen. Es scheint, dass die englischen Sänger hier pragmatisch ein Weg gefunden haben, die Terzen gleichfalls »reiner« zu intonieren.

Als **homophon** (gleichklingend) bezeichnet man Musik, deren Stimmen alle ähnlich und vor allem auch rhythmisch gleich geführt sind. Im Gegensatz dazu steht die Polyphonie (Mehrstimmigkeit), deren Stimmen eine rhythmisch-melodische Eigenständigkeit aufweisen und die mittels Kompositionstechniken wie Kontrapunkt und Imitation organisiert sind. Anders als oft zu lesen, setzt dies keine schriftliche Aufzeichnung voraus, Polyphonie kann auch improvisiert werden.

Die **pythagoreische Stimmung** wird abgeleitet von dem antiken Philosophen Pythagoras, der die Intervallgrößen angeblich in einer Schmiede entdeckte. Ihm fielen die verschiedenen Tonhöhen der unterschiedlich großen Schmiedehämmer auf. Einfache Proportionen wie 2:1 für die Oktave und 3:2 für die Quinte galten als konsonant, komplexere wie 9:8 für den Ganzton oder 5:4 für die große Terz als dissonant.

Die Sängerkapellen – Umschlagspunkte der Musikgeschichte

Was haben ein Blasmusikensemble, ein mittelalterlicher Sängerchor, ein kleiner Sakralraum und der Mantel des heiligen Martin gemeinsam? Den Namen! Sankt Martin, Bischof von Tours im 4. Jahrhundert, gehört bis in die Gegenwart zu den populärsten Heiligenfiguren. An dessen legendäre Mantelteilung – um einem frierenden Bettler zu helfen – wird noch heute vielerorts mit Umzügen erinnert. Der Mantel des spätömischen Bischofs ist es auch, der einen zentralen Begriff der Musikgeschichte und Musikpraxis prägen sollte.

»**Capella**« heißt auf Latein ein kleiner Umhängemantel, wörtlich ein »Mäntelchen«, denn »capella« ist die Verkleinerungsform von »cappa« (Mantel). Dem Mäntelchen des heiligen Martin kam im Mittelalter besondere Verehrung zu, und so bezeichnetet »capella« zunächst die Mantelreliquie des Martin (Reliquie nennt man die Hinterlassenschaften von Heiligen). Später wurde der Begriff auf die ganze mobile Sammlung von Reliquien der Karolinger übertragen, mit der das Mäntelchen gemeinsam mit den karolingischen Königen umherreiste.

A cappella (in der italienischen Schreibweise mit zwei p) bedeutet zwar bis auf den heutigen Tag Gesang ohne Instrumentenbegleitung, doch wurden schon in der Renaissance Instrumente Teil der Ensembles. Im Barock bezeichnete man dann auch reine Instrumentalensembles als Kapellen, deren Leiter als **Kapellmeister**. Erst im 19. Jahrhundert verschwand der Name »Kapelle« für ein Vokalensemble aus dem deutschen Sprachgebrauch und nahm gleichzeitig in Begriffen wie »Tanzkapelle« sogar eine leicht abwertende Haltung ein.

In einer nächsten Erweiterung erfasste der Begriff dann auch die kleinen Andachtsräume, in denen die Reliquien aufbewahrt wurden: Ein Gottesdienstraum in den königlichen Pfalzen war nun ebenfalls eine »Kapelle«. Nochmals in der Bedeutung erweitert, bezeichnete man als »Kapelle« dann auch die Angestellten, die ihren Dienst in diesen Räumen versahen, also

insbesondere die am Hof tätigen Geistlichen, wie noch die heutige Amtsbezeichnung »Kaplan« (von »capellanus«) verrät. Ab dem 14. Jahrhundert bezog sich der Begriff dann zunehmend (aber noch immer nicht ausschließlich) auf diejenigen Geistlichen, die in der Kapelle einen musikalischen Dienst erfüllten, und so wurde das »Mäntelchen« schließlich der Begriff für das liturgische Sängerensemble, das vor allem den gregorianischen Choral und die einfachen Formen der (Stegreif-)Mehrstimmigkeit, schließlich dann auch die kunstvolle, notierte Mehrstimmigkeit ausführte.

Wie die reich geschmückten baulichen Kapellen so wurden auch die singenden Kapellen zu Prunkstücken der weltlichen und geistlichen Fürsten, die um die besten Sänger Europas wetteiferten. Ein geradezu Goldenes Zeitalter der Kapellen erlebte das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts: Neue Kapellen wurden gegründet, bestehende erweitert, solange es die finanziellen Verhältnisse und die Vorlieben des Fürsten erlaubten. Johannes Tinctoris schreibt kurz nach 1470: »Als schließlich die allerchristlichsten Fürsten (...) ihren Gottesdienst vergrößern wollten, gründeten sie Kapellen nach dem Vorbild König Davids. In diese beriefen sie unter großen Kosten verschiedene Sänger, die mit ihren unter-

schiedlichen, aber nicht gegensätzlichen Stimmen das Gotteslob wohlgefällig und schön machten. Und da diese fürstlichen Sänger, wenn sie jene Großzügigkeit erfahren, die kennzeichnend für berühmte Männer ist, Ehre, Ruhm und Reichtümer erlangten, wurden viele Leute ermutigt, diese Art des Studiums aufzunehmen. Und so geschah es, dass zu dieser Zeit die Kunst unserer Musik einen solch wunderbaren Zuwachs erlebt hat, dass sie einem wie eine ganz neue Kunst erscheinen kann.« Tinctoris verbindet also (mit einem erstaunlich soziologischen, ja ökonomischen Argument) die Musikblüte seiner Zeit mit den Kapellen, deren lukrative Anstellungsbedingungen viele Talente in die Musik lockten.

Die Sänger waren äußerst mobil und durchliefen nicht selten zahlreiche Karrierestationen in ganz Europa. Befördert wurden solche Lebensläufe durch aktive Karriereplanung seitens der Sänger (etwa mithilfe von Bewerbungsschreiben an attraktive Institutionen), aber auch durch gezieltes Scouting und Abwerben vonseiten der Arbeitgeber. Ziehende »Argumente« der Dienstherren waren das Gehalt, steuerliche Vergünstigungen, angenehme Dienstkonditionen, ja sogar Immobilien. Die hohe Mobilität der Sänger war dafür mitverantwortlich, dass sich schon im 15. und 16. Jahrhundert neue Musik und die neuesten Stile erstaunlich schnell in Europa verbreiteten. Die Kapellen wurden zu Umschlagspunkten von Musik und Musikpraktiken.

Beruf und Privatleben

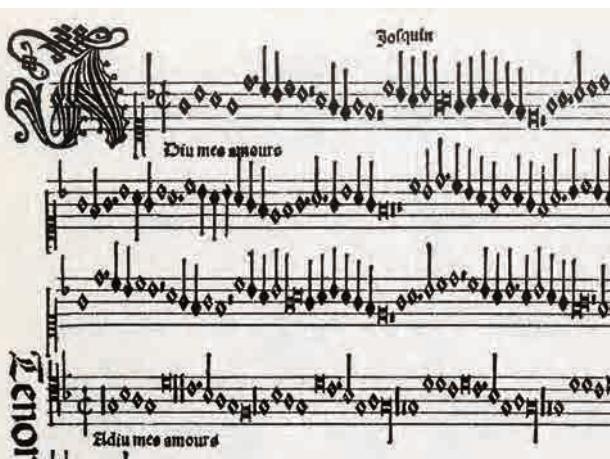
Philippe de Dorchef, ein Sänger der neapolitanischen Kapelle, war mit einer Florentinerin verheiratet, die (so klagt er in einem Brief an Lorenzo »il magnifico«, den berühmten Medici-Fürsten) Heimweh nach Florenz hatte und ihm »jede Stunde des Tags« damit in den Ohren lag. Ob man in der hervorragenden Florentiner Kapelle nicht eine Anstellung für ihn habe? Ein angemessenes Haus für den Rest seines Lebens und ein Monatslohn von sechs Dukaten (das war weniger als in Neapel) seien genug. Eine Antwort Lorenzos ist nicht bekannt.

Orlando di Lasso
(links, ganz
außen neben
dem bärtigen
Herzog Albrecht)
mit der Münchner
Hofkapelle,
Buchmalerei, um
1565–1570



Noten-ABC – Die Erfindung des Musikdrucks

Am 25. Mai 1498 beantragt ein gewisser Ottaviano Petrucci aus Fossombrone, der aber in Venedig wohnt, beim venezianischen Senat ein Schutzprivileg für eine neue Erfindung: Da er viel Mühe und Geld in ein Unternehmen investiert habe, das noch niemandem weder in Italien noch anderswo gelungen sei, möchte er während zwanzig Jahren das alleinige Recht haben, mehrstimmige Musik wie auch Musik für Tasteninstrumente und Laute zu drucken. Dieses Privileg wurde ihm im gleichen Jahr gewährt, aber eigentlich war sein Antrag zu



Ausschnitt aus einem Petrucci-Druck mit einer Chanson von Josquin

diesem Zeitpunkt sowohl eine Lüge als auch ein bloßes Versprechen: eine Lüge, weil Musik auch schon zuvor gedruckt wurde, nämlich bald nach der Einführung des Buchdrucks durch Gutenberg in der Mitte des 15. Jahrhunderts; und ein Versprechen, weil noch einige Jahre vergehen sollten, bis Petrucci tatsächlich einen Notendruck vorlegte (bis zu einem ersten Druck mit Lautenmusik vergingen sogar fast zehn Jahre). Als dieser dann aber 1501 unter dem Titel *Harmonice Musices Odhecaton A* erschien (auf Deutsch in etwa: »100 harmonische Musikstücke«, das »A« bezeichnet den ersten Band

einer alphabetisch nummerierten Reihe), wurde auch deutlich, was das Besondere an Petruccis neuem Produkt war.

Bis dahin wurde Musik meist als Holzschnitt gedruckt, wobei das Notenbild spiegelverkehrt in eine Holzplatte geschnitten und dann wie ein Bild mit Notenzeilen, Noten und Text in einem Vorgang gedruckt wurde (**Blockdruck**). Petrucci verwendete einzelne in Metall gegossene Druckelemente (sogenannte »Typen«, deshalb der Name **Typendruck**) für Notenzeilen und -zeichen usw. Das erforderte einen sehr präzisen Druckvorgang in mehreren Arbeitsgängen, erzeugte zugleich aber ein sehr klares und schönes Druckbild. Damit trat der Musikdruck, der jeweils Hunderte von identischen Exemplaren produzieren

konnte, in Konkurrenz zu den mühsam abgeschriebenen – und entsprechend fehleranfälligen – Musik-Handschriften. Stellt schon die Notenschrift einen bedeutsamen Schritt zum Festhalten von Musik dar, lässt sich diese aufgezeichnete Musik nun massenhaft verviel-

Neben dem **Block-** und dem **Typendruck** gab es noch andere Verfahren für den Musikdruck: Eine in der Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommende Methode war der **Notenstich**, bei dem ähnlich wie beim Kupferstich die Musik spiegelverkehrt auf eine Metallplatte übertragen wurde. Der Vorteil lag darin, ein der Handschrift ähnliches Notenbild zu erhalten, der Nachteil hingegen war eine begrenzte Auflagenhöhe.

fältigen und rasch verbreiten. Das hatte vielfache Konsequenzen, die bis heute nachwirken: Es entstand ein eigentlicher Markt für Musik, der über Angebot und Nachfrage auch den musikalischen Geschmack prägte und der wesentlich zur Verbreitung des Notenlesens beitrug. Und nicht zuletzt war Musik,

die zunächst ja nur lokal wirksam war, international verfügbar. Nicht zu Unrecht kann die Einführung des Musiknotendrucks mit derjenigen der Schallaufnahme oder des PC und des Internets im 20. Jahrhundert verglichen werden.

Petruccis erster Notendruck enthält französische Chansons, die auch in Italien und andernorts sehr beliebt waren. Allerdings druckte er diese Lieder ohne die wichtigen Liedtexte – man schätzte die Musik, konnte aber nicht unbedingt Französisch. Zugleich konnte die so gedruckte Musik überall und unabhängig von der Landessprache benutzt werden.

Das Petrucci gewährte Privileg galt nur in Venedig, ein zwar sehr wichtiger, aber längst nicht der einzige Markt für Druckerzeugnisse. Bald wurde Musik an anderen Orten in ganz Europa gedruckt, die aufwendige Drucktechnik wurde stark vereinfacht (zuerst durch Pierre Attaingnant in Paris). Indem man die einzelnen Notenzeichen samt der sie umgebenden Notenzeilen in einer einzigen Drucktype zusammenfasste, ähnelte der Vorgang stark dem Drucken von Büchern. Während man dort Buchstaben aneinanderreiht, setzt man hier die Zeichen für eine Notenzeile zusammen. Dadurch wird zwar das Schriftbild unruhiger, aber der ökonomische Vorteil überwog offenbar.

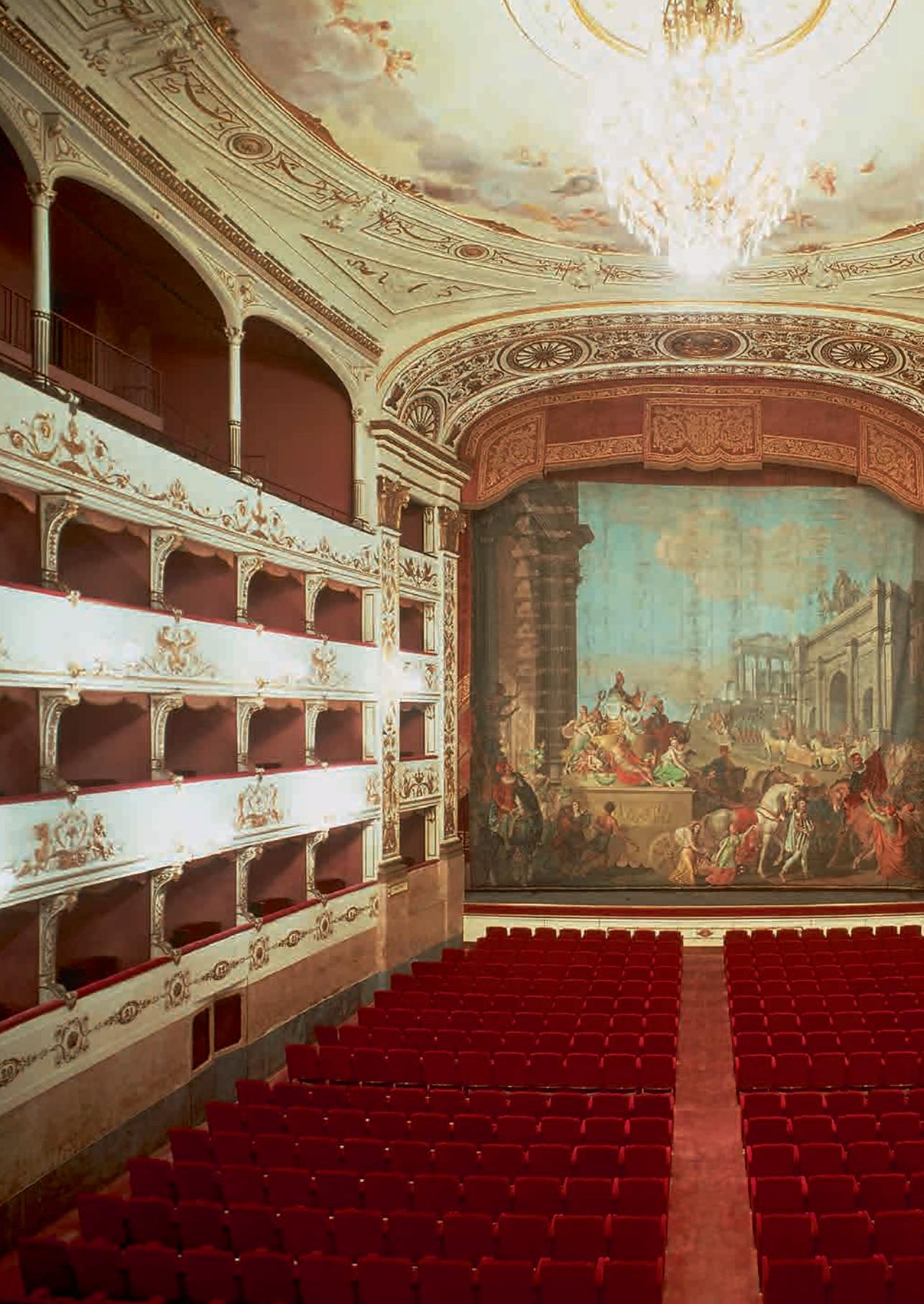
Gedruckt wurde ganz unterschiedliche Musik: von liturgischer Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit (Motetten und Messen) über weltliche Lieder bis zu Instrumentalmusik. Es entstanden Drucke, die nur Werke eines einzigen Komponisten enthielten, oder Lehrwerke zum Erlernen eines Instruments, die versprachen, den teuren Musiklehrer überflüssig zu machen. Es gab auch sogenannte Raubdrucke, also unerlaubte Nachdrucke, die meist viel billiger an anderen Orten hergestellt und verkauft wurden. Viele der Drucke sind trotz einer Herstellung von in der Regel mehreren Hundert Exemplaren heute verloren. Das erinnert auch daran, dass Musik eben in erster Linie Gebrauchsmusik war, die rasch ihr »Verfallsdatum« überschreiten und veralten konnte.

Exklusives Massenerzeugnis

Drucken ermöglicht ein fast beliebiges Vervielfältigen. Durch ein Beschränken der Auflage kann dies aber auch sehr exklusiv werden. So machte die Stadt Nürnberg dem dänischen König 1582 ein besonders kostbares Geschenk. Er hatte einen großen Brunnen mit Figuren und Wasserspielen in Nürnberg bestellt, und als Dank wurden ihm drei Motetten gewidmet. Sie wurden in Nürnberg gedruckt – aber nur in einem einzigen Exemplar für den König.



Ausschnitt aus einem Attaingnant-Druck. Man erkennt die einzelnen Drucktypen an den unterbrochenen Notenlinien.



17. Jahrhundert



Aufbruch in eine neue Zeit Das 17. Jahrhundert

In der Peterskirche in Rom wurde 1599 an Silvester der Übergang ins neue Jahr und ins neue Jahrhundert auf besonders sinnfällige Weise in Szene gesetzt: Mit drei Schlägen eines vergoldeten Hammers brach Papst Clemens VIII. am Abend des 31. Dezember die seit Jahren mit einer Marmorplatte verschlossene Heilige Pforte auf, um diese dann als Erster zu durchschreiten und damit förmlich ins Heilige Jahr 1600 einzutreten. Auch wenn ein solches Ritual alle 25 Jahre jeweils vor einem Heiligen Jahr vollzogen wurde, mochte es einem von außen kommenden Beobachter wie dem württembergischen Baumeister Heinrich Schickhardt, der im Gefolge seines Landesherrn der Zeremonie zum ersten Mal beiwohnte, als Sinnbild für einen Zeitenwechsel erscheinen. Und in der Tat kündigten sich in jener Zeit auf vielen Gebieten bahnbrechende Umwälzungen an oder waren schon im Gange – Umwälzungen,

Dissonanzen statt Sphärenharmonie

Das im 17. Jahrhundert sich durchsetzende Weltbild, in dem nicht mehr die Erde im Mittelpunkt steht, sondern die Sonne, hatte auch tief greifende Konsequenzen für die spekulative Musiktheorie. Damit wurden Überlegungen hinfällig, die in den Planetenbahnen dieselben Proportionen wirksam sehen wollten, wie sie in der Musik die Intervalle bestimmten. Die für den Menschen unhörbare Sphärenmusik, die »musica mundana«, war mit den neuen Bahnen sozusagen misstonend geworden.

die bei vielen Menschen Hoffnungen auf eine bessere Zukunft weckten.

Das 17. Jahrhundert war einerseits ein Jahrhundert des Aufbruchs: So vermochte sich aufgrund der Forschungen des Johannes Kepler ein neues Weltbild endgültig durchzusetzen, in dem nicht mehr die Erde im Mittelpunkt stand, sondern die Sonne, eine Ansicht, für die man im Jahrhundert zuvor noch auf dem Scheiterhaufen gelandet wäre. Die neuen, auf Mathematik und Geometrie aufbauenden Naturwissenschaften feierten damit einen ihrer ersten großen Erfolge, dem noch viele weitere folgen sollten. Oder, um ein weiteres Beispiel zu nennen, es manifestierten sich in der Philosophie machtvoll zwei neue, miteinander konkurrierende Strömungen: zum einen mit René Descartes der Rationalismus, demzufolge der menschliche Verstand an sich die Fähigkeit besitzt, die Wirklichkeit zu erkennen, und zum anderen mit Francis Bacon der Empirismus, der alle Erkenntnis allein aus der Sinneserfahrung ableiten möchte.

Und nicht zuletzt fallen in dieses Jahrhundert zahlreiche bahnbrechende technische Erfindungen, etwa das Teleskop (Galileo Galilei) oder die Rechenmaschine (Wilhelm Schickard), die Pendel- und die Taschenuhr (Christiaan Huygens) und das Mikroskop (Antoni van Leeuwenhoek), oder Entdeckungen

wie der Blutkreislauf (William Harvey) und neue Denkansätze wie die mathematische Wahrscheinlichkeitstheorie (Pierre de Fermat, Blaise Pascal) und vieles anderes.

Auf politischer Ebene andererseits war das 17. Jahrhundert ein Jahrhundert der krassen Gegensätze. Politische und religiöse Konflikte entfesselten zahlreiche, nicht selten lang dauernde und zum Teil mit furchtbaren Gräueln verbundene Kriege. So verwüstete der Dreißigjährige Krieg (1618–1648) vor allem auf dem Gebiet des **Heiligen Römischen Reiches Deutscher**

Nation ganze Landstriche und kostete gebietsweise mehr als zwei Drittel der Zivilbevölkerung das Leben, sei es durch die kriegerischen Handlungen selbst, sei es durch darauf folgende Hungersnöte und Seuchen. Völlig unberührt

Als **Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation** bezeichnete man das von den römisch-deutschen Kaisern beherrschte Gebiet, das ursprünglich vom heutigen Mittelitalien bis zu Nord- und Ostsee reichte. Diese verstanden sich als Nachfolger der antiken römischen Kaiser und sahen ihre Herrschaft durch Gottes Willen legitimiert.

davon erlebten in genau derselben Zeit die Niederlande, gestützt auf Erfolge als Seemacht und im Seehandel, ein »Goldenes Zeitalter« mit einer ungeahnten Blüte der Wissenschaften und insbesondere der Malerei – Maler wie Frans Hals oder Rembrandt van Rijn sind uns noch heute ein Begriff und in den Museen Besuchermagnete. Und Frankreich stieg nach der Periode der Hugenottenkriege in den letzten Jahrzehnten des vorangegangenen Jahrhunderts ungeahnt zur bedeutendsten Großmacht Europas auf, was sich in der Stilisierung König Ludwigs XIV. zum »Sonnenkönig« spiegelte. Überall dort, wo zumindest eine Zeit lang politische Stabilität herrschte, vermochten sich Philosophie, Wissenschaften und Künste zu entfalten.

Auch die Musik war in jenem Jahrhundert Schauplatz grundstürzender Umwälzungen. In dem anbrechenden Zeitalter wurde einerseits mit der begleiteten Monodie und dem rezitativischen Stil das Fundament gelegt zu neuen Gattungen wie der Oper, der Kantate oder dem Oratorium, und andererseits schuf das neu entwickelte konzertante Prinzip – das bewegte Miteinander mehrerer Stimmen – eine der Voraussetzungen dafür, dass sich die Instrumentalmusik verselbstständigen konnte. Beides sollte die Musikgeschichte für Jahrhunderte prägen. Auch vollzogen sich in jener Zeit grundlegende Verschiebungen in der musikalischen Geografie: Mit der italienischen und der französischen Musik stiegen zwei Stile zu Vorbildern auf, an denen man sich europaweit orientierte und die später wiederholt in Wettstreit miteinander treten sollten.

Große Emotionen – Monteverdis »L'Orfeo« und der Beginn der Oper



Claudio Monteverdi, Gemälde von Bernardo Strozzi, um 1630

Im Karneval des Jahres 1607 wurde dem adligen Publikum im Palast des Fürstenhauses Gonzaga in Mantua ein außergewöhnliches musikalisches Ereignis geboten: die Aufführung der mit Gesang und Instrumentalmusik vorgetragenen Geschichte von Orfeo und Euridice (Orpheus und Eurydice). Das Werk hinterließ einen überwältigenden Eindruck. Seine besondere Faszination ging davon aus, dass in ihm alle auftretenden Personen »singend sprachen«. Sie äußerten also die Empfindungen, in die sie der Text hineinführte, nicht »normal« sprechend, sondern vielmehr indem sie die Emotionen musikalisch gestalteten.

Komponiert hatte das aufsehenerregende Werk der Hofkapellmeister der Gonzaga, Claudio Monteverdi (1567–1643), und er gab damit so etwas wie den Startschuss zur neuen Gattung der **Oper**. Dass nämlich eine Bühnenhandlung komplett vertont und mit verteilten Rollen gesungen wurde, war für das Publikum in Mantua

gänzlich neu. In Florenz, am Hof der Medici – einem der mit den Gonzaga konkurrierenden Fürstengeschlechter – hatte es zwar bereits einige Jahre zuvor ähnliche Experimente mit der singend vorgetragenen Liebesgeschichte von Orfeo und Euridice gegeben. Doch war Monteverdis Stück anders als die Kompositionen der Vorgänger. Was hat ihn für die aus der Antike stammende Erzählung eingenommen? Kurz gesagt, waren es **Affekte** wie die Freude der Hochzeitsgesellschaft oder die Klage Orfeos um seine Frau, die in dieser Geschichte eine Schlüsselrolle spielen. Sie eignen sich besonders gut für die Übertragung in Musik.

Denn in ihr können solche Affekte, so die Überzeugung der Monteverdi-Zeit, besonders wirkungsvoll ihre bewegende und zu Herzen gehende Kraft entfalten. In Monteverdis Oper feiern Orfeo und Euridice gerade

Die Emotionalität der neuen Musik um 1600 offenbart sich insbesondere in der Lehre von den **Affekten** (»affetti«, italienisch: »Leidenschaften, Gemütsbewegungen«), die auf die griechische Antike zurückgeht. Damals nutzte man die Musik gezielt zur Beeinflussung von Menschen und ihren Handlungen. Als Mittel zur Besänftigung erregter Gemüter etwa bediente man sich einer Musik, der man eine beruhigende Wirkung zusprach.

ein fröhliches Hochzeitsfest, als die Braut von einer Schlange gebissen wird und stirbt. In seinem Schmerz greift Orfeo zur Leier und singt einen herzerweichenden Klagegesang. Durch dessen Ausdruckskraft gelingt es ihm, den Unterweltsfährmann Caronte (Charon) zu »bezähmen« und in einen tiefen Schlaf zu versetzen. So kann Orfeo ungehindert in die Unterwelt gelangen und das dort ansässige Herrscherpaar flehentlich bitten, ihm seine Braut zurückzugeben.

In der Zeit um 1600 spielten Affekte und Fragen ihrer Übertragung in Musik eine herausragende Rolle. Komponisten und Musiktheoretiker wurden nicht

müde, darüber nachzudenken, mit welchen musikalischen Mitteln sich bestimmte Leidenschaften am wirkungsvollsten ausdrücken ließen. Durch den Einfluss, den man solchen in Musik nachgeahmten Affekten zumaß, sollten einerseits die Personen des Stücks gelenkt und – wie Caronte – zu den entsprechenden Reaktionen bewegt werden. Andererseits sollte auch das Saalpublikum zum Mitleiden und zur Anteilnahme animiert werden, um sich sowohl mit der Hochzeitsgesellschaft zu freuen als auch mit dem um Euridice trauernden Orfeo zu klagen. Solche Reaktionen waren für Monteverdi die Grundbedingung für seine Opern: Seine Bühnenmusik musste »bewegend« sein. Und noch eine Besonderheit zeichnet seinen *Orfeo* aus: Monteverdi knüpfte die Darstellung von Leidenschaften unmittelbar an Menschen und deren Schicksale. Naturlaute wie heulender Wind oder blökende Schafe hatten in dieser Konzeption keinen Platz. So ist Monteverdis erste Oper gerade in den entscheidenden Szenen ein Ein-Personen-Stück, das vorrangig die Leiden Orfeos darstellt, mit denen sich auch die Zuschauer identifizieren sollen. Musikalisch werden diese Affektdarstellungen realisiert durch die neue kompositorische Technik des **Sologesangs** mit Generalbass, mit dem individuelle Klagen ausgedrückt werden können. Getragen wird die neue Opernkonzeption freilich auch von der Zusammenstellung kontrastierender Abschnitte, sodass die gemeinsame Freude der Hochzeitsgesellschaft, anders als Orfeos einsame Klage, von Gesangensemblen vorgestellt wird.

Allerdings hat Orfeo mit seinem Gang in die Unterwelt nicht wirklich Erfolg. Zwar geben ihm die dortigen Herrscher seine Braut zurück, doch sie knüpfen eine Bedingung daran: Orfeo darf sich auf dem Weg zurück ans Licht nicht nach Euridice umschauen. Da er es dennoch tut, verschwindet sie für immer. Die Macht der Musik, die Allmacht von Orfeos Leier – hier scheint die Zauberkraft der Musik doch zu versagen. Da kommt Orfeos Vater, der Gott Apollo, zu Hilfe und wendet alles zum Guten, indem er die beiden Liebenden an den Sternenhimmel versetzt. Die Schlussszene wird also zum Happy ending, zum **Lieto fine**. Denn schließlich wollte das Hofpublikum unterhalten werden und frohgemut das Theater verlassen. Eine bedrückte Stimmung angesichts eines in der Katastrophe endenden Stücks wäre unerwünscht gewesen. Auch Monteverdis spätere Opern, die er in seiner Zeit als Kapellmeister der Markus Kirche in Venedig komponierte, haben einen glücklichen Ausgang.

Arbeiten bis zum Umfallen

Monteverdi war im Dienste der Gonzaga größten Belastungen ausgesetzt. Oftmals hatte er bis zur völligen Erschöpfung zu arbeiten, wobei ihm auch das sumpfige Klima Mantuas sehr zusetzte. Gleichwohl musste er stets um die Auszahlung seines Gehaltes kämpfen – selbst zu den Zeiten, als er längst in Venedig tätig war, denn auch jetzt traf die ihm von den Gonzaga bereits in Mantua zugesprochene Pension nicht pünktlich ein.

Die **Oper**, die um 1600 in Italien »erfunden« wurde, nannte man in dieser Zeit noch nicht so. So ist Monteverdis *L'Orfeo* als »favola in musica« (wörtlich: »in Musik gesetzte Handlung / Fabel«) betitelt. Damit wird die Bedeutung der Handlung und des ihr zugehörigen Textes betont. Die in den frühen Opern vorgestellten Geschichten spielen oftmals in antiken Hirtenlandschaften.

Die für die frühe Oper typische Art, »singend zu sprechen«, wurde als **Sologesang** mit einer instrumentalen Bassstimme ausgeführt, die auch Generalbass genannt wird. Beim Solo-gesang orientierte man sich an antiken Vorbildern, bei denen ein Sänger sich selbst auf einem Instrument begleitete.

Das **Lieto fine** (italienisch: »glücklicher Ausgang«) ist ein unverrückbares Gebot der Operndramaturgie des 17. Jahrhunderts. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann diese Grundregel ihre Gültigkeit zu verlieren, sodass auch Opern mit tragischem Ausgang akzeptiert wurden.

Die Oper – Pures Vergnügen für die Eliten

Der Besuch einer Opernaufführung bot der italienischen Oberschicht im frühen 17. Jahrhundert vielfältige Freuden: Partyspaß, Unterhaltung, Musikgenuss, Kontaktbörse und vieles mehr. Nach den Anfängen der Gattung an den Fürstenhöfen von Florenz und Mantua entwickelte sich auch bei einem größeren Publikum sehr schnell das Bedürfnis, mehr von diesen musikalischen Dramen zu hören, in denen kein Kollektiv, sondern einzelne Personen ihre Leidenschaften in virtuoser und »bewegender« Weise dem Publikum mitteilten.

In Venedig eröffnete bereits 1637 das erste öffentliche und von einem Unternehmer geleitete Opernhaus. Der Karneval war die Hauptspielzeit des Jahres.

In den um das Parkett gruppierten Rängen barocker Theater befinden sich viele durch Wände unterteilte und zum Zuschauerraum hin geöffnete kleine Räume mit jeweils separaten Zugängen, die sogenannten **Logen**. Die Abstufung der Ränge im Theater spiegelte die gesellschaftliche Ordnung. In den Logen selbst genossen die Besucherinnen und Besucher eine gewisse Anonymität.

Karneval bedeutete für sie Vergnügen pur. Bei solchen Gelegenheiten waren selbstverständlich auch Agenten und Berichterstatter aktiv, die den Opernmarkt genau beobachteten und dann nach Hause vermeldeten, was es in Venedig Neues zu hören gab, welche vortrefflichen Sänger dort gerade auftraten und welche Opern aktuell aufgeführt wurden. Auf diese Weise wurden oftmals Opern-

In der Saison wurde ein zahlungskräftiges Publikum in die bald zahlreichen Opernhäuser Venedigs gelockt, darunter auch auswärtige Regenten und Scharen von Diplomaten. Sie alle genossen das Leben in der Lagunenstadt, betrieben dort fern der Heimat Politik und begaben sich ins Spielcasino und in die Oper, wo sie ihre **Loge** gemietet oder gepachtet hatten. Venedig im Kar-

Mit **Libretto** (Mehrzahl: **Libretti**) wird ein »Büchlein« bezeichnet, das den Text einer Oper enthält. Bereits der Textdruck unterscheidet zwischen den beiden Grundformen Rezitativ und Arie. Vorangestellt ist ein Verzeichnis der handelnden Personen, häufig auch eine kurze Zusammenfassung des Inhalts und eine Widmung an eine hochgestellte Persönlichkeit, die auch deshalb genannt wird, weil sie an der Finanzierung der Veranstaltung teilhat.

und Sagenwelt und aus der Geschichte, vielfach wurden sie mit aktuellen Anspielungen gespickt. Sehr beliebt waren auch spektakuläre Effekte der Bühnentechnik, die dem Publikum etwas fürs Auge boten: beispielsweise Flugvorrichtungen oder Wolkenmaschinen, die auf der Bühne für die entsprechenden Aktionen sorgten.

Zwischen den Opernhäusern der beiden rivalisierenden Städte Venedig und Rom herrschte ein lebhafter Austausch, obwohl die Situation im päpstlichen Rom gänzlich anders war als im liberalen Venedig. In der Papststadt sollte erst 34 Jahre nach Venedig ein Opernhaus für die Öffentlichkeit entstehen. Zuvor gab man in Rom Opernaufführungen ausschließlich in Privattheatern, Residenzen von Adligen und in kirchlichen Schulen und Seminaren. Einen festen

Ort bekam die Oper in Rom durch die päpstliche Familie der **Barberini**, in deren Palasttheater sich Stücke mit geistlichen Stoffen großer Beliebtheit erfreuten. Sponsoren waren gerade im römischen Opernbetrieb von erheblicher Bedeutung, da die Opernaufführungen lange nicht als finanziell einträgliches Geschäft betrieben wurden. Bezeichnenderweise haben sich hier insbesondere auch Frauen für die Oper eingesetzt. Dazu gehört die seit 1655 in Rom ansässige Königin **Christina von Schweden**, die 1671 auch an der Einrichtung des ersten öffentlichen Opernhauses beteiligt war.

Anders als in Venedig hatte die Oper in Rom im 17. und frühen 18. Jahrhundert einen schweren Stand. War in der Lagunenstadt das Verhältnis der Kirche zur Oper relativ entspannt, so brachte man am Tiber Bühnenwerke immer wieder moralische Bedenken vor. Mancher Papst verbot die Oper gar: Das erste öffentliche römische Opernhaus wurde nach kurzer Zeit vom damaligen Papst selbst wieder geschlossen. Das herrschende »Opernverbot« verminderte die Begeisterung der Adligen für die Oper jedoch in keiner Weise, im Gegenteil. Wenn schon Opern nicht öffentlich gegeben werden konnten, dann holte man sie sich eben nach Hause und führte sie im eigenen Palazzo auf. Hierfür gibt es zahllose Beispiele bei Festveranstaltungen vornehmer römischer Adelsfamilien. Sollte dann in Rom tatsächlich nichts mehr gehen, dann gab es immer noch die Möglichkeit, sich für eine Weile nach Venedig abzusetzen, wie das Maria Mancini und Lorenzo Onofrio Colonna taten, das römische Glamour-Paar der 1660er-Jahre. Ihr großzügiges Opernsponsoring setzten sie in Venedig fort. In Rom dagegen suchte man auch nach anderen Möglichkeiten, die es erlaubten, trotz der ausgesprochenen Verbote weiterhin musikdramatische Werke aufzuführen. Man fand einen »Opernersatz« in Oratorien, die bisweilen ähnlich auf der Bühne inszeniert wurden wie Opern. Das alles zeigt, wie beliebt die Oper auch hier war. Die Verbote ließen sich immer wieder geschickt umgehen, außerdem war die Haltung der Päpste zur Oper keineswegs eindeutig ablehnend. Es gab auch Päpste, die eine Karnevalszeit ohne Oper als allzu trist empfanden.

Die wohlhabende Adelsfamilie der **Barberini** war in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr einflussreich. Mit Urban VIII. stellte sie sogar einen Papst. Die Familie förderte Kunst und Musik und ließ an ihren Familienpalast 1639 ein Operntheater anbauen. Bis zum Tode des Papstes (1644) waren dort nicht-kommerzielle, zumeist männlichen Besuchern vorbehaltene Aufführungen zu sehen.

Nach Abdankung und Übertritt zum katholischen Glauben traf Königin **Christina von Schweden** zum Jahresende 1655 in Rom ein. Wie bereits zuvor in Schweden scharte sie schon bald einen Kreis hervorragender Kunstschafter und Musiker um sich und begann sich der Kunst- und Musikförderung zu widmen. In Rom veranstaltete sie zahlreiche hochkarätige musikalische Aufführungen (Opern, Oratorien, Kantaten usw.).

gegen

Vorsicht, Wurfgeschosse!

Dass die Adligen, die im Opernhaus von ihren Logen aus dem Opernspektakel zuschauten, nicht besonders zimperlich waren, wird immer wieder berichtet. So wurden von oben aus den Logen beispielsweise Früchtegeschosse ins Parkett geworfen oder Limonade ausgegossen. Wer unten saß, war froh, wenn er seine Karnevalsmaske aufhatte, die einiges abhielt. Es war ratsam, nicht zu viel nach oben zu schauen, sonst hätte man wohl noch einiges mehr abbekommen.

Unvollkommene moderne Musik? Monteverdi und Artusi



Giovanni Maria Artusi, Gemälde aus dem 18. Jahrhundert

Gioseffo Zarlino, Komponist, Musiktheoretiker und Kapellmeister an San Marco in Venedig, publizierte 1558 den Traktat *Le istitutioni harmoniche*, der einer der einflussreichsten Musiktraktate des 16. und frühen 17. Jahrhunderts werden sollte. Im dritten Teil behandelt er ausführlich den Kontrapunkt und seine Regeln.

Sind die Kontrapunktregeln unantastbar oder darf der Komponist sie bei Vokalmusik aus Gründen des Textausdrucks auch verletzen? Um diese Frage entspann sich in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts ein öffentlich ausgetragener Streit zwischen dem aus Bologna stammenden Geistlichen und Autor mehrerer Bücher über den Kontrapunkt Giovanni Maria Artusi und dem damals am Hof von Mantua tätigen Komponisten Claudio Monteverdi. Artusi war Schüler von **Gioseffo Zarlino** gewesen, Kapellmeister an San Marco in Venedig und als Theoretiker eine Autorität in Sachen Kontrapunkt, und hatte 1600 ein in Dialogform verfasstes Buch unter dem Titel *Der Artusi oder Von den Unvollkommenheiten der modernen Musik (L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica)* veröffentlicht. Ohne dessen Namen zu nennen, griff er darin Monteverdi an, aus dessen Feder die meisten der diskutierten Beispiele stammen. Seine Kritik an den »Unvollkommenheiten« und »Fehlern« der modernen Musik legte Artusi der

Figur des Musikkenners Vario in den Mund: Dieser ereifert sich, der Komponist – gemeint ist Monteverdi – erlaube sich Freiheiten, die keinesfalls entschuldbar seien. Gegenstand der Kritik ist insbesondere das Madrigal *Cruda Amarilli*: die Liebesklage des Hirten Mirtillo, der die Schäferin Amarilli liebt, die aber einem anderen versprochen ist. Die erste beanstandete Stelle findet sich einige Takte nach Beginn bei dem verzweifel-

ten Ausruf des Hirten »Weh mir Armem« (»Ahilasso«), wo gleich zwei »Satzfehler« direkt aufeinanderfolgen: Zur Bassnote g setzt nach einer Pause der Sopran mit einem dissonierenden a^2 ein, um dann in ein ebenfalls dissonierendes f^2

abzuspringen. Den Regeln zufolge dürfen Dissonanzen aber niemals unvorbereitet eintreten. Sie müssen entweder stufenweise von oben oder unten eingeführt und ebenso wieder verlassen werden oder durch Überbindung eines Tons aus dem

vorhergehenden Zusammenklang entstehen. Die Dissonanzbehandlung bei diesem Beispiel entspräche, so Vario, in keiner Weise der seit Zarlino für alle Komponisten verbindlichen Kontrapunktlehre. Artusi verschweigt allerdings seinen Lesern, dass es für diese Verletzung der Regeln einen Grund gibt: den schmerzlichen Ausruf des Hirten – das Beispiel ist, wie alle anderen auch, ohne Text wiedergegeben.

Erst nach wiederholten Angriffen entschloss sich Monteverdi zu reagieren. Im Vorwort zu seinem *Fünften Madrigalbuch* wies er 1605 Artusis Kritik zurück und kündigte seinerseits einen (allerdings letztlich nie geschriebenen) Traktat mit dem Titel *Zweite Praxis oder Vollkommenheit der modernen Musik (Seconda pratica overo perfettione della moderna musica)* an. Darin wolle er klarstellen, dass er »seine Sachen nicht aufs Geratewohl« mache; die Leser sollten »versichert sein, dass es zu den Konsonanzen und Dissonanzen auch andere Überlegungen gibt als jene festgelegten, solche, die unter Berücksichtigung der Vernunft und des Gefühls die moderne Schreibart verteidigen«.

Die zentrale Frage war also, was »Vollkommenheit« heißt: Für Artusi stand fest, dass nur, was den althergebrachten und für unumstößlich gehaltenen Regeln entspricht, vollkommen sein kann. Und der Text hatte sich dem unterzuordnen. Für Monteverdi dagegen als Vertreter der »modernen« Auffassung kann auch eine Musik, die sich vorrangig nach dem Textinhalt richtet, vollkommen genannt werden. Er rückte den Text in den Mittelpunkt und ließ im Namen seiner Ausdeutung Ausnahmen von den Regeln zu. Und diese entsprachen übrigens sowieso dem, was die Sänger in einer Aufführung möglicherweise gemacht hätten. Der Text ist in Monteverdis Madrigal nicht mehr der »Diener« des Tonsatzes, sondern sein »Herrscher«. Für Artusi gab es nur allgemeingültige, durch Natur und Erfahrung bestätigte Regeln, an die man sich einfach zu halten hatte, ganz gleich, ob es sich um Instrumental- oder um Vokalmusik handelte. Monteverdi dagegen bestritt schon dadurch, dass er im Hinblick auf seine eigene Kompositionsweise von einer »Zweiten Praxis« (»Seconda pratica«) sprach, den allgemeinen Geltungsanspruch dieser Regeln und schränkte ihn auf eine »Erste Praxis« (»Prima pratica«) ein.

Für Artusi bedeutete Kunst »regel(ge)rechtes« Handwerk auf höchstem Niveau, für Monteverdi war Kunst aber mehr: Die wahre Kunst lag für ihn in der bewussten individuellen Gestaltung, die wenn nötig auch das Überschreiten der Regeln einschloss. Seine Musik sollte nicht den Kenner (der Regeln) erfreuen, sie sollte die Hörer im tiefsten Inneren bewegen. In den hier aufeinander-prallenden Positionen zeichnet sich ein grundlegender Wandel des Kunstbegriffs ab, der für die weitere Entwicklung der Musik prägend werden sollte.

Der Komponist als Alchimist

Mit Ercole Marigliani, Sekretär am Hof von Mantua und Textdichter des gemeinsamen Bühnenwerks *Andromeda*, teilte Monteverdi auch ganz andere Interessen. Brieflich tauschte er sich mit ihm über Alchemie aus. Am 24. Februar 1626 schreibt er: »Ich habe die Aufgabe zur Kenntnis genommen, die sie mir gaben, die darin besteht, mit einem gewissen Herrn Doktor derart zu arbeiten, dass ich zur von ihm angewandten Methode komme, eine gewisse Art gefrorenen Quecksilbers herzustellen.«



Heinrich Schütz im Jahr 1627 als Hofkapellmeister des Kurfürsten von Sachsen

Von Italien geprägt – Heinrich Schütz

Auch der junge Heinrich Schütz machte sich auf die Reise nach Italien. Das taten in seiner Zeit viele Musiker, indem sie zur Aus- oder Weiterbildung die Alpen überquerten, um »im Land der Musik« zu lernen. Rom und Venedig galten als klassische Anlaufstationen. Schütz war so talentiert, dass er 1609 mit einem Stipendium des Landgrafen von Hessen nach Venedig zum berühmten Komponisten und Organisten Giovanni Gabrieli reisen konnte. In der Lagunenstadt hielt er sich über drei Jahre auf und lernte all die Kompositionarten kennen, die dort angesagt waren. Sein Studium schloss er mit Kompositionen in einer damals überaus beliebten Gattung ab, dem italienischen **Madrigal**. Als er 1613 nach Norden zurückkehrte, nahm Schütz unzählige Anregungen mit, und bald nach seiner Rückkehr begann der berufliche Aufstieg des umworbenen Musikers, der im Alter von 30 Jahren in den Dresdner Hofdienst eintrat. Dort hatte er vielfältige Aufgaben.

Als Kapellmeister am wichtigsten protestantischen

Kurfürstenhof in Deutschland war er für die gesamte Musik bei Hofe verantwortlich. Dazu gehörten die Leitung der Hofkapelle mit Sängern und Instrumentalisten und das Musizieren bei Hofgottesdiensten. Repräsentative Musiken

Als **Madrigal** werden in Italien seit dem 16. Jahrhundert vorrangig weltliche Vokalkompositionen bezeichnet, die auf volkssprachlichen Dichtungen in freier poetischer Form basieren. Die Textgrundlage ist häufig Liebeslyrik, die dazugehörige Musik mehrstimmig, nach 1600 auch solistisch. Das Madrigal ist eng mit der Darstellung von Leidenschaften verknüpft.

Italien gewaltige Fortschritte gemacht hatte, fuhr Schütz 1628/29 ein weiteres Mal nach Venedig, um auch die neuesten Trends kennenzulernen. So kam ein lebendiger Austausch zwischen den oberitalienischen Musikregionen und seinem Dienstort zustande: Schütz brachte nicht nur italienische Musik nach Dresden, sondern »importierte« auch Musiker und Instrumente aus dem Süden.

Rhetorik ist die Kunst der Rede, die den Zuhörer in bestimmter Weise zu beeinflussen sucht. Musik gilt seit der Antike als eine zusätzliche Verstärkung rhetorischer Techniken. Seit dem 15. Jahrhundert intensiviert sich die enge Verbindung von Text und Musik, die musikalische Darstellung der Textinhalte wird zu einem Grundprinzip der Vokalkomposition.

gestaltet. Wie sein Lehrer Gabrieli schrieb er geistliche Werke für mehrere Chöre, in denen vokale und instrumentale Klanggruppen miteinander musizieren. Beispielsweise die *Psalmen Davids* (1619) lassen deutlich die veneziani-

wurden auch für die zahlreichen Feste, Hochzeiten und Begräbniszeremonien benötigt – all dies waren immer auch politische Anlässe. Da in den Jahren nach seinem Studium die Entwicklung der Oper und des Sologesangs in

Welche italienischen Tendenzen sind in seinen Kompositionen erkennbar? Seine Musik orientiert sich am gesprochenen Text und an den Prinzipien der **Rhetorik**: Die im Text vorkommenden Emotionen werden musikalisch

schen Vorbilder erkennen. Hier wirken kleinere besetzte Ensembles, die den vollständigen Text vortragen, mit groß besetzten Chören zusammen, die vokal-instrumental oder auch nur instrumental auszuführen sind und an bestimmten Stellen zur Klangverstärkung hinzutreten. Das Fundament der Komposition ist der **Generalbass**, über dem die Chöre gemeinsam deklamieren, sodass der Text gut verständlich ist. Die so entstehende Musik entfaltet eine außergewöhnliche Klangpracht, insbesondere wenn durch die Positionierung der Ensembles an unterschiedlichen Orten (etwa verschiedenen Emporen einer Kirche) die Architektur des Raumes einbezogen wird. In solchen Stücken waren, ähnlich wie zuvor bei Gabrieli, auch am Dresdner Hof Gotteslob und Herrscherlob in untrennbarer Weise verbunden.

Bei seiner zweiten Italienreise lernte Schütz eine weitere italienische Spezialität näher kennen, das sogenannte »**Concerto**«. Im Zentrum dieser Musik stand, nach dem Vorbild der Oper, der hoch emotionale solistische Gesang. Hier gibt es weniger großflächige Klangpracht als vielmehr eine virtuose Gestaltung von Singstimmen und Instrumenten. Bisweilen übernehmen Instrumente sogar die »Führung« der Singstimme(n) oder es werden kleine Instrumentalsätze in die Stücke eingefügt. An den Beginn seiner *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636) hat Schütz mit »Eile, mich, Gott, zu erretten« ein Stück gestellt, das sich mit seiner inständig flehenden Ausdrucksweise unmittelbar auf die italienischen Vorbilder des Operngesangs bezieht. Einmal verbeugte er sich sogar vor dem »Erfinder« der neuen Schreibart, vor Claudio Monteverdi, indem er dessen Notentext zitierte. Ein weiteres Beispiel für die Bandbreite seiner kompositorischen Fähigkeiten ist die *Geistliche Chormusik* (1648), eine im Gegensatz zu dieser modernen italienischen Musik eher traditionell ausgerichtete Sammlung von fünf- bis siebenstimmigen geistlichen Stücken. Die Hauptschaffenszeit des Komponisten fällt in die grausame und bedrückende Periode des Dreißigjährigen Krieges. Die eindringliche Bitte aus der *Geistlichen Chormusik*, »Verleih uns Frieden genädiglich«, ist Ausdruck der Friedenssehnsucht dieser unter den religiösen Konflikten leidenden Zeit. In Italien kam Schütz außerdem in enge Berührung mit der katholischen Kirchenmusik. Schon daher waren für ihn die konfessionellen Grenzen durchlässig. Auch zwischen »geistlich« und »weltlich« machte er keine Unterschiede. Wie sonst hätte Schütz ein weltliches Stück des Katholiken Monteverdi in ein deutsches geistliches Konzert verwandeln können?

Die italienische Bezeichnung »basso continuo« macht verständlich, was mit **Generalbass** gemeint ist: ein fortlaufender, ununterbrochener Bass. Dabei handelt es sich um die instrumentale Bassstimme, die das Harmoniegerüst bildet. Um 1600 entwickelte sich der Generalbass als instrumentales Fundament in Sologesang und Oper.

Mit **Concerto** wird das Zusammenwirken von vokalen und instrumentalen Ensembles bezeichnet, oft wird dabei auch der Aspekt des Wettstreits hervorgehoben. In der Zeit nach 1600 versteht man unter konzertierendem Stil das solistische Singen mit Generalbass – auch unter Einbeziehung von weiteren Instrumenten.

Weltlich oder geistlich?

Für den Kurfürstentag in Mühlhausen 1627 schrieb Schütz ein Konzert auf den Text »Dona nobis pacem« (»Gib uns Frieden«). Dem geistlichen Text folgen Vivat-Rufe, die dem Kaiser und den Kurfürsten als Beschützern des Friedens gelten. Die Neue Schütz-Ausgabe präsentiert das Stück unter der Rubrik »Weltliche Konzerte«. Aber eigentlich sind hier – wie oft in dieser Zeit – geistliche und politische Aussagen eng miteinander verwoben.

Der »eitle Irrtum der Männer« – Frauen im Musikleben

Musikerinnen in den »Gelben Seiten«

Die Nachwelt hat vor allem Komponistinnen und Sängerinnen des 17. Jahrhunderts in Erinnerung behalten bzw. wiederentdeckt. Doch es gab auch Instrumentenbauerinnen, Verlegerinnen und Musikpädagoginnen. So finden sich im *Livre commode des adresses de Paris pour 1692* (eine Art »Gelbe Seiten«) in der Rubrik »Cembalolehrer« auch einige Namen von »Lehrerinnen für dasselbe Instrument«.

wünschte: Dass sie nämlich nicht nur meine Ehrerbietung bezeugen, sondern der Welt auch den eitlen Irrtum der Männer aufzeigen, die so sehr davon überzeugt sind, sie seien die Meister der höchsten intellektuellen Fähigkeiten, dass sie denken, die Frauen könnten diese nicht in gleichem Maße besitzen.« Fast ein Jahrhundert später scheint die Venezianerin Barbara Strozzi im Vorwort zu ihrem

Vier der venezianischen **Ospedali**, die sich zum Teil seit Jahrhunderten um Kranke und Waisen kümmerten, entwickelten sich seit dem 16. Jahrhundert zu Zentren des Musiklebens mit internationaler Strahlkraft.

einem erhabenen Herrscher würdig sind.« Doch die Identität des Widmungsträgers zeigt, dass man diese Worte nicht für bare Münze nehmen darf, sondern eher als Unterwürfigkeitsgeste verstehen muss. Zugeignet sind diese Kantaten, Arietten und Duette nämlich keinem Geringeren als Kaiser Ferdinand III.

Tatsächlich gibt es im 17. Jahrhundert zahlreiche Musikerinnen und – vielleicht noch erstaunlicher – Komponistinnen. Eine ihrer Wirkungsstätten ist das norditalienische Kloster. So veröffentlicht die Nonne Isabella Leonarda aus Novara in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts über 200 Kompositionen in 20 Sammlungen.

In Venedig erwecken die musikalischen Darbietungen von Mädchen und Frauen in den kirchlichen Waisenhäusern die Aufmerksamkeit der Reisenden. 1604 nimmt das **Ospedale** San Lazzaro dei Mendicanti, gegründet im 13. Jahrhundert als Hospiz für Leprakranke, zum ersten Mal zwölf Waisenmädchen auf, die eine Gesangsausbildung erhalten. Ein Jahrhundert später verfügt die Institution über einen herausragenden »Coro« von 60 Sängerinnen und Instrumentalistinnen. Einige von ihnen bleiben ein Leben lang dort – als Musikerinnen und / oder Lehrerinnen: die »maestrae«.

Aber auch in den Musikerdynastien, die damals in Europa das Musikleben prägten, erhielten viele Mädchen eine den Jungen gleichwertige musikalische Erziehung. So wurde die 1587 in eine Musikerfamilie

Francesca Caccini, Gemälde von Orazio Gentileschi, um 1620



hineingeborene Francesca Caccini seit frühster Kindheit von ihrem Vater im Gesang, im Cembalo- und Lautenspiel sowie in Komposition ausgebildet. Bereits als 13-Jährige gab sie ihr Bühnendebüt in der Aufführung von Jacopo Peris *L'Euridice* anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici mit dem französischen König Heinrich IV. In den folgenden Jahrzehnten machte Caccini in Italien und Frankreich als Interpretin und Komponistin Karriere. Höhepunkt war die Uraufführung ihrer komischen Oper *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, in der alle hohen Rollen entgegen der damaligen Praxis nicht für Kastraten, sondern für Frauen bestimmt waren.

Der einflussreiche venezianische Dichter Giulio Strozzi ließ seine Tochter Barbara von dem berühmten Opernkomponisten Francesco Cavalli ausbilden. Zudem nahm er sie bereits im Kindesalter in die **Accademie** mit, wo ihr wacher Geist und ihre Talente als Sängerin außerordentlich geschätzt wurden. Erstaunlich ist, dass es Strozzi gelang, eine lebenslange öffentliche Karriere als Komponistin zu verfolgen und nicht zwischen der **Hochzeit** – nach der die meisten Frauen aus der musikalischen Öffentlichkeit verschwanden – und dem Kloster wählen zu müssen.

Élisabeth Jacquet de la Guerre entstammte ebenfalls einer bekannten Musikerfamilie. Im Alter von fünf Jahren präsentierte sie ihr Vater in Versailles Ludwig XIV. Beeindruckt von der außergewöhnlichen Begabung unterstützte der König ihre Ausbildung und Karriere. Gelobt wurde besonders ihr »wunderbares Talent, aus dem Stegreif zu präcludieren und zu fantasieren«. Auch nach der Hochzeit mit dem Musiker Marin de la Guerre konnte Jacquet ihre Karriere weiterverfolgen. So veröffentlichte sie 1687 als erste Frau vier Suiten für ihr Lieblingsinstrument Cembalo. 1694 wurde dann ihre Tragédie lyrique *Céphale et Procris* an der Académie royale de musique uraufgeführt. Um Jacquet den Weg zu dieser prestigeträchtigen Institution des französischen Musiklebens zu ebnen, war drei Jahre zuvor in einer einflussreichen Zeitschrift ein fiktiver Brief des großen Lully erschienen. »Wahrlich gab es bis jetzt kein vergleichbares Unternehmen«, erklärt der »Schatten« des zum damaligen Zeitpunkt bereits verstorbenen Komponisten dort: »denn kein Jahrhundert hat eine solche Leistung ihres Geschlechts gesehen.« Trotz dieser Fürsprache fiel Jacquets Bühnenwerk nach nur fünf Aufführungen in einen 300-jährigen Dornrösenschlaf. Lullys Opern hingegen überlebten den Tod ihres männlichen Schöpfers und wurden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weiter gespielt.



Barbara Strozzi,
Gemälde von
Bernardo Strozzi,
1640

Francesca Caccini hörte nach ihrer zweiten **Hochzeit** mit einem Aristokraten zwar nicht auf zu singen und zu komponieren, allerdings tat sie dies – ihrem neuen sozialen Status entsprechend – nur noch im privaten Raum. Später verbot sie dann ihrer Tochter, in der Öffentlichkeit als Musikerin in Erscheinung zu treten, um nicht deren Hochzeit sowie die Karriere ihres Sohnes zu gefährden.

In den **Accademie** (»Akademien«) trafen sich Intellektuelle und Künstler, um sich mit Fragen der Philosophie und der Kunst zu beschäftigen.

Genie auf geordneter Bahn – Johann Sebastian Bach

Bachs Amt als Leipziger **Director musices** lässt sich am besten als »Generalmusikdirektor« beschreiben. Bach war städtischer Angestellter, als solcher aber Kantor der Thomasschule und für die Musik der vier Stadtkirchen verantwortlich. Für Leipzig komponierte er die meisten seiner geistlichen Kantaten und die *Johannes-* und *Matthäuspassion*.

»es wäre ja allemahl so gehalten worden, er fragte nichts darnach, denn er hätte ohnedem nichts darvon, und wäre nur ein onus« – also eine Last oder Bürde. Wir wissen nicht, warum der Magistrat sich hier in Angelegenheiten der Kirchenmusik einmischte. Wir wissen auch nicht, welche der Bach'schen Passionen – die nach Johannes oder die nach Matthäus – hätte aufgeführt werden sollen. Aber zweierlei beweist die Anekdote: dass dem Leipziger Rat der mu-

Das **Collegium musicum** war eine Einrichtung der bürgerlichen Musikpflege vor dem Aufkommen des eigentlichen Konzertlebens in Deutschland, den Niederlanden und England vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Es handelte sich um öffentlich auftretende Laienensembles. Bach konzertierte 1729 bis 1741 mit seinem Collegium wöchentlich im Kaffeehaus von Gottfried Zimmermann. Seine Cembalokonzerte und manche weltlichen Kantaten entstanden dafür.

Die neue Form der **Kantate** hat ihr Erfinder, der Dichter Erdmann Neumeister, selbst als »ein Stück aus einer Opera« bezeichnet: Frei gedichtete Texte ergänzen das Bibelwort und den protestantischen Choral, das Schema von Rezitativ und (Da-capo-)Arie entstammt in der Tat der Oper. Chöre und Choralmelodien verbürgen den geistlichen Gehalt.

seit zwei Jahrhunderten im thüringisch-sächsischen Raum ansässigen, weitverzweigten Musikerfamilie. Und sein Leben folgte in vieler Hinsicht den üblichen Mustern und Berufswegen im protestantischen Deutschland: in Kirche, Stadt und Hof. Als Organist in Arnstadt (ab 1703) und Mühlhausen (1707) komponierte er in erster Linie Orgelmusik für den Gottesdienst, als Hofmusiker in Sachsen-Weimar (1708) und fürstlicher Kapellmeister in Köthen (1717) Kantaten und konzertante Instrumentalmusik, als Director musices in Leipzig (1723) schließlich vokale Kirchenmusik. Dazu kamen Huldigungsmusiken für den sächsischen König und andere Aristokraten, gelegentliche Auftragswerke wie etwa die *Goldberg-Variationen* und wieder Instrumentalwerke für den Unterricht und für sein **Collegium musicum**. All das blieb im Rahmen seiner Zeit – was diesen Rahmen sprengte, waren die Werke selbst.

Bachs außergewöhnlicher musikhistorischer Rang lässt ihn vielen Hörern als größter Komponist aller Zeiten erscheinen. Dieser Rang ist begründet in einem

Am 17. März 1739 besuchte ein Angestellter des Leipziger Stadtrats den **Director musices** Johann Sebastian Bach, um ihm eine denkbar unerfreuliche Nachricht zu überbringen: Der Rat hatte entschieden, die Aufführung der Passionsmusik am Karfreitag zu untersagen. Worauf Bach zur Antwort gegeben haben soll,

musikalische Rang dieser Werke entweder nicht bewusst oder gleichgültig war und dass Bach selbst zwar verärgert, aber offenbar auch nicht ganz unfroh war über diese Wendung der Dinge – wäre ihm die Aufführung doch »eine Last« gewesen. Mit anderen Worten: Es herrschte Frustration auf beiden Seiten. Warum?

Bachs Leben ist geradezu unspektakulär zu nennen. Äußerlich betrachtet unterscheidet es sich kaum von dem vieler seiner Zeitgenossen. Im Gegensatz zu Vivaldi, Händel oder Telemann nutzte er die sich anbietenden Chancen (und Risiken) einer Virtuosenkarriere, eines freischaffenden Komponisten oder der Einkünfte durch den Musikdruck nicht oder kaum. Traditionell war seine Berufswahl, denn Bach entstammte einer

konservativen, also bewahrenden musikalischen Denken: Bach hält an kontrapunktischen Formen wie Fuge und Kanon fest, als diese den Zeitgenossen schon veraltet scheinen, er schreibt komplizierte Mehrstimmigkeit, wo ein gewandelter Musikgeschmack berührend-schlichte Melodik fordert. Auch die Wahl seiner Gattungen und erst recht seiner Texte ist konservativ. Etwa ab 1730 klinkt sich Bach aus der Musikgeschichte aus, insofern er neuere Strömungen und Moden kaum noch in sein Werk einlässt. Die Konzertform Vivaldis und die aus Arie und Rezitativ bestehende neue Form der **Kantate**, beide spätestens um 1720 etabliert, zählen zu den letzten Neuerungen, die er aufnimmt. Nichtsdestoweniger gewinnt Bach gerade den alten Formen »moderne« Ausdruckskraft ab, versieht sie mit empfindsam-differenzierter Melodik, ausdrucksstarker Harmonik und unternimmt Ausflüge in die chromatische »Avantgarde«. Dadurch ist seine Musik zugleich streng »geordnet« und doch von ungeheurer Spannweite im Charakter – sogar und gerade noch in seinen Spätwerken, dem *Musikalischen Opfer* und der *Kunst der Fuge*, wo alle Vielfalt je aus einem einzigen Thema entspringt, das kontrapunktisch gedreht und gewendet, vergrößert und verkleinert und mit sich selbst kombiniert wird.

Das alles war für die Leipziger Stadträte (und vermutlich auch für die meisten Leipziger Hörer) zu viel. Auch Bach selbst müssen die Aufführungen seiner hochkomplizierten Musik alles andere als zufriedengestellt haben: mit oft nur mittelmäßig begabten Schülern der Thomasschule im Chor und mit Mitgliedern des Stadtmusik-Kollegiums, die zwar professionelle Musiker, aber keine Hochleistungsvirtuosen waren. Das führte zu ständigen Auseinandersetzungen mit dem Magistrat. Und zuletzt zog sich Bach weitgehend auf »Dienst nach Vorschrift« zurück – offenkundig enttäuscht und resignierend.

Für seine Zeitgenossen und für das spätere 18. Jahrhundert blieb Bach ein hochgeschätzter Orgel- und Klaviervirtuose, aber ein bei allem Können höchst konservativer Komponist, dessen Musik (genauer gesagt: nur die Musik für Tasteninstrumente) nach seinem Tod praktisch nur noch von Musikern zum Selbststudium gespielt wurde. Erst die Romantiker (Schumann, Mendelssohn, Liszt) haben den öffentlichen Bach-Kult begründet.



Johann Sebastian
Bach, Gemälde
von Elias Gott-
lob Haussmann,
1746

Ein Streit um Bach

1737 griff der Musikpublizist Johann Adolf Scheibe Bach an, ohne ihn zu nennen: Bach würde die Schönheit seiner Werke »durch allzu große Kunst« verdunkeln. Scheibes Kritik folgte den aufklärerischen Idealen von »Natürlichkeit« und »Einfachheit«, wo Bach auf kunstvolle Komplexität setzte. Insofern konnte es in dieser Kontroverse zu keiner Verständigung kommen.

Wie ein großer Garten Das »Wohltemperierte Klavier«

Viele Meisterwerke Johann Sebastian Bachs hätten einen Anspruch darauf, hier vorgestellt zu werden. Aber vielleicht zeigt keines Bachs Vielfalt so deutlich wie das *Wohltemperierte Klavier* (WK), obwohl es sich auf eine einzige Doppelform beschränkt: **Präludium** und **Fuge**. Jeder der beiden im Abstand von rund zwei Jahrzehnten entstandenen Bände (WK I: 1722, WK II: um 1740) bietet je ein solches Paar in allen Tonarten für das »**Clavier**«, und zwar in Halbtorschritten aufsteigend angeordnet: C-Dur, c-Moll, Cis-Dur, cis-Moll, D-Dur, d-Moll usw. bis h-Moll. Ein solcher Durchgang durch alle Tonarten war erst durch Andreas Werckmeisters »**temperierte Stimmung**« möglich geworden. Diese strenge

Ein **Präludium** ist, wörtlich, ein »Vorspiel« zu etwas anderem, in Bachs Zeit meist zu der strengeren Fuge. Oft improvisatorisch wirkend oder tatsächlich eine aufgeschriebene Improvisation, hat es keine feste Form. So können Präludien sich an verschiedene andere Formen und Gattungen anlehnen.

Eine **Fuge** ist ein mehrstimmiges Stück, in der ein Thema (oder auch mehrere) zunächst von jeder Stimme nacheinander vorgestellt, dann in freier Abwechslung weiter durchgeführt wird; Zwischenspiele und Begleitstimmen werden gerade bei Bach gerne aus dem Fugenthema abgeleitet. Das Wort kommt von lateinisch »fuga« (»Flucht«), weil die Stimmen voreinander zu »fliehen« scheinen.

Ordnung füllt Bach nun mit den erstaunlichsten und wunderbarsten Stücken. Das WK ist wie ein großer Garten, in dem die unterschiedlichsten Blumen blühen. Sehen wir uns einige daraus näher an.

Das Eröffnungspräludium C-Dur (WK I/1) besteht nur aus schlichten Dreiklangsbrechungen in völlig regelmäßigm Rhythmus, als wollte Bach zu Beginn musikalisches Rohmaterial vorführen. Vor dem Hintergrund dieser Einförmigkeit aber konzipiert Bach einen geradezu dramatischen Verlauf der harmonischen Verdichtung und anschließenden Entspannung. Ebenso wirkt das Thema der Fuge mit seinen Tonleiterschritten und Quartsprüngen ausdrucksmäßig recht neutral. Zu Be-

ginn wird es, wie in jeder Fuge, durch jede der vier Stimmen nacheinander eingeführt. Doch gleich danach setzt, während die Oberstimme das Thema vorstellt, nach zwei Tönen eine mittlere Stimme ebenfalls mit dem Thema ein, sodass es sich selbst als Kontrapunkt überlagert. Solche »eng« aufeinanderfolgenden, verzahnten Einsätze nennt man eine Engführung. Fast genau in der Mitte des Stücks gibt es einen deutlichen, wenn auch kurzen Einschnitt, der wie ein

Doppelpunkt die Spannung erhöht – und dann führt Bach erst so richtig vor, was in dem Thema steckt: Alle vier Stimmen werden enggeführt, sodass das Thema (beim Einsatz der dritten, tiefsten) einen Moment lang sogar dreifach präsent ist. Keine andere Fuge lässt ihr Thema so oft auftreten – insgesamt 24-mal. Eine Anspielung auf die 24 Tonarten des Werks?

In der seltenen Tonart es-Moll steht eines der schönsten Präludien (WK I/8): Man kann es hören wie ein romantisches Nachtstück, zögernd anhebend in der Oberstimme über glockenartig schwingenden, unvorhergesehene harmonische Pfade einschlagenden Akkorden, mit ruhigen Antworten im Bass. In einem

»Das wohl temperierte Clavier« ist der Zyklus von 1722 in Bachs eigenhändigem Manuscript übergeschrieben. Mit »Temperatur« ist die Stimmung gemeint. Als »Clavier« bezeichnete man zu Bachs Zeit allgemein jedes Tasteninstrument: Cembalo, Clavichord oder Orgel. Das Hammerklavier, der Vorläufer des modernen Klaviers, war damals noch in der Experimentierphase.

großen Anlauf intensiviert sich die rhythmische Bewegung und Ausdruckskraft immer mehr, und nachdem die Akkorde für ein paar Takte ausgesetzt haben, steigert sich die Bewegung ins Schmerzliche und verklingt resignativ. Die Fuge zu drei Stimmen setzt dagegen ein fast feierlich ruhiges, doch auch wehmütiges Thema. Auch dieses hat Bach so angelegt, dass es eng geführt werden kann. Aber das ist noch nicht alles. Bach kehrt das Thema um, sodass alle Aufwärts- zu Abwärtsbewegungen werden – etwa der markante Quintsprung zu Beginn – und umgekehrt. Und auch damit hat er noch nicht alle Karten ausgespielt. Wiederum nach einer Kadenz wird das Thema in der tiefsten Stimme in doppelten Notenwerten, also scheinbar verlangsamt, gespielt. Das nennt man eine Vergrößerung. *Gleichzeitig* erklingt das Thema in den oberen Stimmen, zuerst in seiner ursprünglichen Gestalt, dann in deren Umkehrung. All diese Kombinationsmöglichkeiten waren im Thema von Anfang an angelegt, das Stück entfaltet sie nur, in einer fast durchweg ruhig fließenden Achtelbewegung. Es ist nicht zuletzt diese Gelassenheit einer souverän sich zeigenden vielschichtigen Ordnung, die so viele Musiker und Hörer an Bach fasziniert.

Das *Wohltemperierte Klavier* zeigt nicht nur solche »altmeisterlichen« kompositorischen Verfahren, die an die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts erinnern. Es hat auch ganz »moderne« Seiten, etwa im Händel'schen Schwung der D-Dur-Fuge (WK I/5) oder in der »empfindsamen« Seufzermelodik des f-Moll-Präludiums (WK II/12). Doch werfen wir abschließend einen Blick auf Präludium und Fuge in fis-Moll (WK II/14): Beide Stücke bezeugen die »cantabile Art« im Spiel, die die Zeitgenossen an Bach so rührmten. In dem streng dreistimmigen, melancholischen Präludium ist jede Stimme gleichermaßen ausdrucksvoll geführt. Ebenso in der ebenfalls dreistimmigen Fuge, die dazu noch eine Tripelfuge ist, das heißt, aus drei Themen besteht: Das erste ist ein resigniert klagendes, das zweite vollzieht eine energisch-betonte Abwärtsgeste, das dritte bewegt sich in perlenden Sechzehntel-Sequenzen. Drei verschiedene Ausdruckscharaktere, auch drei rhythmisch-melodisch sehr verschiedene Gestalten werden einzeln vorgestellt und dann zusammengefügt; im letzten Abschnitt überlagern sie sich und verschmelzen zu einem Ganzen.

Bach und die Wiener Klassik

Außerhalb des mitteldeutschen Raums war Bachs Musik im späteren 18. Jahrhundert vor allem in Wien bekannt. Mozart hat Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* für Streicher bearbeitet. Auch der junge Beethoven hat in Bonn das WK studiert, das erst um 1800 gedruckt wurde. Dafür verwendete er selbstverständlich das Hammerklavier, das zu Bachs Zeiten noch nicht gebräuchlich war.

Der Musiktheoretiker Andreas Werckmeister hat verschiedene **wohltemperierte Stimmungen** berechnet, um ein Problem zu lösen: Wird ein Klavier in einer Tonart vollkommen rein gestimmt, läuft dies auf harsche, falsche Klänge bei entfernteren Tonarten hinaus. Werckmeister veränderte die Stimmung aller Töne minimal, nahm also kleine »Unreinheiten« in Kauf, um große zu vermeiden. So lassen sich alle Tonarten gleich gut spielen.

Musik mit Tasten – Das »Clavier«

Als Johann Sebastian Bach im Mai 1747 seinen Sohn Carl Philipp Emanuel am preußischen Hof in Potsdam besucht, wird er sogleich zur abendlichen Kammermusik eingeladen. Der König selbst führt ihn stolz an ein erst vor Kurzem erworbenes Tasteninstrument, das sogenannte »Forte und Piano« aus der Werkstatt von Gottfried Silbermann in Dresden. Hier spielt er dem berühmten Musiker ein Thema vor, das Bach dann als Fuge vorträgt und später als

»Das Wohltemperierte Klavier«

In seiner berühmten Sammlung von Präludien und Fugen verwendet Bach alle Tonarten. »Wohltemperiert« meint dabei, dass fast alle Töne mehr oder weniger verstimmt werden müssen, damit jede Tonart gleichmäßig »gut« klingt. Dieses Ausgleichen wird als »Temperatur« (von lateinisch »temperare«: »gehörig einrichten«) bezeichnet. Die von Bach hier beabsichtigte »Abmischung« ist allerdings bis heute umstritten.

meist einfach »Clavier« genannt wurden; die entsprechende Musik hieß »fürs Clavier« oder »Clavier-Stücke«. Der Name leitet sich von lateinisch »claves« für **Schlüssel** oder Riegel ab und bezeichnete ursprünglich sowohl einen Ton beziehungsweise eine Tonhöhe als auch konkret die Taste beziehungsweise eben die »Klaviatur«. Über die mittels der Tasten ausgelöste Klangerzeugung wird damit aber nichts gesagt, was sich auch am modernen »Schlüssel-Brett«, dem »Keyboard« zeigt.

Grob lassen sich, neben der Orgel, drei verschiedene »Clavier«-Typen unterscheiden. An erster Stelle zu nennen ist das Clavichord, bei dem am Ende der Taste ein metallener Stift (Tangente) sitzt, der beim Spiel gegen die Saite gedrückt wird.

Der Klang ist sehr leise, ähnlich dem bloßen Niederdrücken einer Gitarren- oder Violinsaite auf dem Griffbrett. Der Vorteil liegt aber in der Möglichkeit von Lautstärkeabstufungen je nach Stärke des Tastendrucks, sozusagen »mit Gefühl«. Damit war ein An-

einanderbinden von Tönen wie beim Singen und ein Vibrato möglich, also eine geringfügige Veränderung der Tonhöhe, seinerzeit als »Bebung« bezeichnet.

Auch waren Clavichorde wegen der einfachen Mechanik vergleichsweise leicht zu bauen und wegen ihrer geringen Größe auch gut zu transportieren. Sie gal-

ten als ideale Anfänger- und Übe-Instrumente, wurden wegen ihrer besonderen Ausdrucksmöglichkeiten aber auch als Solo-Instrumente geschätzt.

Der zweite im 18. Jahrhundert übliche »Clavier«-Typ war mit einer Zupfmechanik ausgestattet: das **Cembalo** – die vom preußischen König erworbenen

Der musikalische **Notenschlüssel** am Beginn einer jeden Notenzeile ordnet die Notenzeichen im Liniensystem den Tonnamen und damit den Tonhöhen zu – ähnlich wie die »claves«, also die Tasten am »Clavier«. Die heute abstrakt wirkenden Schlüsselformen entstanden aus den Tonbuchstaben F, C und G, den Anfangstönen der drei Hexachorde (»molle«, »naturale« und »durum«).

Das **Cembalo** kennt wie die Orgel Register. Gemeint sind damit Saitenbezüge unterschiedlicher Tonhöhen (zum Beispiel tiefere oder höhere Oktaven), aber auch spezielle Abdämpfungen der Saiten mit besonderen Klangeffekten (zum Beispiel Lautenzug).

»Flügel« und das »Clavecin« werden dieses Instrument meinen. Hier wird mit einem Federkiel die Saite angezupft; der genaue Mechanismus ist im Detail einigermaßen ausgeklugelt: Der Kiel steckt in einer beweglichen Zunge, die in einem hölzernen Stab gelagert ist, dem sogenannten Springer. Dieser Springer wird beim Drücken der Taste nach oben geschleudert, wobei die Saite von dem seitlich herausragenden Kiel angerissen wird. Beim Zurückfallen des Springers gleitet der Kiel mit der beweglichen Zunge an der Saite geschmeidig vorbei, ein Filzstreifen oben am Springer dämpft die Saite ab. Nuancen beim Spiel sind nur mittels minimaler rhythmischer Veränderungen im Anschlag zu erzielen; die Tonerzeugung selbst hingegen lässt sich nicht wirklich beeinflussen. Das Cembalo war zu Beginn des 18. Jahrhunderts wohl das wichtigste »Clavier«, und es existierte auch in verschiedenen Größen (etwa als kleineres Spinett) und Ausführungen (etwa mit verschiedenen Registern).

Schließlich gab es im 18. Jahrhundert noch ein neuartiges Tasteninstrument, das wegen seiner hervorragenden Eigenschaft, sowohl »laut« (italienisch: »forte«) als auch »leise« (»piano«) spielen zu können, eben Fortepiano oder Pianoforte genannt wurde. Dabei handelt es sich eigentlich um ein mechanisiertes Hackbrett, da die Saiten mit Hämmchen anschlagen – oder genauer: diese mit einer teils hochkomplexen Hebel- und Auslösemechanik gegen die Saiten geschleudert werden. Wegen der anfänglich noch beträchtlichen technischen Schwierigkeiten, die erst allmählich gelöst werden konnten, setzte sich das Fortepiano erst gegen Ende des Jahrhunderts durch – so ist ein guter Teil etwa der »Clavier«-Werke Mozarts noch für das Cembalo gedacht. Auch wurden verschiedene Mechaniktypen entwickelt, wie die **Englische** oder die **Wiener Mechanik**, die einen gewichtigen Einfluss auf das Klangbild haben. Es gab große Instrumente in Flügelform, aber auch kleine in rechteckiger Form (Tafelklaviere), deren Nachfolge im 19. Jahrhundert das Pianino mit aufrecht stehenden Saiten antrat. Die Geschichte des Fortepiano ist noch bis weit ins 19. Jahrhundert von zahlreichen technischen Veränderungen und Verbesserungen gekennzeichnet, und es verdrängte weitgehend alle anderen »Clavier«-Typen.



Die Tangentenmechanik des Clavichords von Johann Jacob Brosy, Musikmuseum Basel

Bei der **Englischen Mechanik** (oder Stoßmechanik) ist der Hammer teil am Instrument fixiert und wird durch einen sogenannten Stößer, einen auf dem Tastenende sitzenden Stift, ausgelöst. Dieser Mechaniktyp hat sich historisch durchgesetzt und findet sich im Prinzip auch beim modernen Flügel. Die Mechanik wurde im Laufe der Zeit immer komplexer und kann heute aus über 5000 Einzelteilen bestehen.

Die **Wiener Mechanik** (oder Prellmechanik) ist von Bedeutung, weil Komponisten wie Mozart, Beethoven oder Schubert für Instrumente mit dieser Mechanik komponierten. Hier sitzt der entsprechend leicht gebaute Hammer direkt auf dem Tastenhebel und wird beim Drücken der Tasten aktiviert. Das Spielgefühl ist sehr unmittelbar.

Clavichord von Johann Jacob Brosy, 1790, Musikmuseum Basel



Barocker Self-Made-Man – Georg Friedrich Händel

Im Leben von Georg Friedrich Händel lässt sich ein klares Muster erkennen: Es ist das Streben nach Unabhängigkeit. Händel verzichtet auf Sicherheiten, wenn sie einengen. Er geht Risiken ein, scheitert auch, und kämpft sich doch weiter durch.

So sträubt sich schon der junge Händel (geboren 1685 in Halle) gegen den Wunsch seines Vaters, ihn zum Juristen auszubilden, und übt, gegen das väterliche Musikverbot, heimlich am Clavichord auf dem Dachboden des Elternhauses. Der Herzog von Sachsen-Weißenfels gibt ihn beim Kantor Friedrich

Die Hamburger **Gänsemarkt-Oper** (so benannt nach ihrem Standort) wurde nicht von einem Fürstenhof finanziert, sondern 1678 durch einen Zusammenschluss wohlhabender Bürger gegründet. Gesungen wurde auf Italienisch oder Französisch, gesprochen auf Deutsch, manchmal auch auf Plattdeutsch. Zu den wichtigsten Komponisten zählten neben Händel Johann Theile, Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann. 1738 machte das Unternehmen Pleite.

Zachow in die Lehre, der Händel zum Orgelvirtuosen ausbildet. Eine Karriere als protestantischer Kantor läge nahe. Stattdessen geht Händel nach Hamburg an die **Gänsemarkt-Oper** und schreibt 1704, noch keine 19 Jahre alt, seine erste Oper: *Almira*. Das schlägt ihn in den Bann: Händel bleibt zeitlebens Musikdramatiker.

Nun ist das Land der Oper Italien, und dorthin zieht es Händel. Als völlig unbekannter deutscher Musiker

überquert er auf eigene Kosten die Alpen – und macht zwischen 1706 und 1708 in Rom, Venedig und Neapel Furore als Orgelvirtuose und als Komponist, wird gefördert von Aristokraten und Kardinälen. Er lernt vom italienischen **Belcanto**-Stil, entdeckt neue Gattungen und Musikarten – die Solokantate, das Oratorium, die Formen katholischer Kirchenmusik – und füllt sie mit exquisiten Einfällen. Natürlich komponiert er auch Opern. Eine Karriere scheint

gesichert – und wieder wendet sich Händel ab. (Angeblich hatte man ihm nahegelegt, zum katholischen Glauben überzutreten.)

Stattdessen tritt er in den Dienst des Kurfürsten von Hannover – und das erweist sich als Glücksfall, denn dieser besteigt alsbald als George I den Thron des Vereinigten Königreichs. Schon zuvor gibt Händel mit



Das Feuerwerk
auf der Themse
am 15. Mai 1749,
bei dem Händels
berühmte Music
*for the Royal Fire-
works* erklang

seinem *Rinaldo* (1711) sein höchst erfolgreiches Operndebüt in London, das gerade die italienische Oper für sich entdeckt. England wird und bleibt Händels neue Heimat – sodass er mit mehr Recht als englischer denn als deutscher Komponist angesehen werden kann. Aber noch eher ist er als europäischer Komponist zu sehen, dessen Musik italienische und französische, deutsche und englische Stile und Gattungen verschmilzt.

Obwohl Händel immer wieder auf die finanzielle Unterstützung seines ehemaligen Dienstherrn und anderer Aristokraten zurückgreifen wird, bleibt er doch von nun an bis zu seinem Tod im Jahre 1759 ein unabhängiger, auf eigene Rechnung arbeitender Unternehmer. Das Londoner Musikleben mit seiner schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts starken Professionalisierung und Kommerzialisierung – es ist ähnlichen Tendenzen auf dem Kontinent um Jahrzehnte voraus – bietet hierfür die besten Rahmenbedingungen und erlaubt Händel das, wonach er offenbar gesucht hat: Unabhängigkeit in seiner Lebensführung.

Das bedeutet freilich auch Unsicherheit: Händel gründet mehrere Opernunternehmen, das heißt, er stellt eigene Opernensembles zusammen und organisiert Aufführungsserien, die er über Abonnements finanziert. Damit erleidet er immer wieder ökonomischen Schiffbruch; 1741 gibt er das Opernkomponieren auf. Auch als Instrumentalkomponist tritt er hervor, etwa mit seiner *Feuerwerks-* und seiner *Wassermusik* und den *Concerti grossi op. 3* und *op. 6*. Vor allem aber entdeckt er – durch Kirchenmusik und politisch-religiöse Huldigungskompositionen – die englische Chortradition für sich und legt damit die Grundlage für seinen Weltruhm. Händel ist nämlich der erste Komponist, dessen Werke bis heute ununterbrochen aufgeführt werden (vergleichbar sind nur Palestrina und – aber nur in England – Purcell). Und diese Kanonisierung verdankt er seinen englischen Oratorien, obwohl er sich erst vergleichsweise spät in seiner Karriere, ab 1732, dieser von ihm selbst geschaffenen Gattung mit all seiner Energie zuwandte.

Auch in anderer Hinsicht steht Händel am Beginn des modernen Komponisten-Kults: 1738 – noch zu seinen Lebzeiten also – wird ihm eine Porträts-Statue im Londoner Vergnügungsgarten Vauxhall errichtet und nach seinem Tod ein Denkmal in Westminster Abbey. Händel war auch der erste Komponist, dessen Biografie (von seinem Freund John Mainwaring) geschrieben wurde, und der erste, dem man noch im 18. Jahrhundert eine »Gesamtausgabe« seiner Werke widmete. Vor allem aber wurden seine Oratorien immer weiter aufgeführt und hielten Händel im Bewusstsein der Musikwelt. 1784 beging man seinen 25. Todestag mit einer riesig besetzten Aufführung geistlicher und weltlicher Werke in Westminster Abbey, ähnliche Monumentalaufführungen folgten später auch auf dem Kontinent. Händel war ein Komponist geworden, der, ganz wörtlich, die Massen bewegte.

Händel, der Bürger

1727 wurde »George Frederick Handel« Untertan der britischen Krone. Und spürbar wird von da an auch sein Bemühen, sich als Angehöriger der oberen Mittelklasse zu etablieren: durch seine Ansiedlung in Mayfair, dem aufblühenden bürgerlichen Bezirk Londons, und durch den Erwerb einer stattlichen Kunstsammlung. Nur in einem verhielt er sich unbürgerlich: Händel blieb zeitlebens unverheiratet.



Wolfgang
Amadé Mozart,
Gemälde von
Barbara Krafft,
1819

Das erwachsene Wunderkind Wolfgang Amadé Mozart

Carl Ditters von Dittersdorf, selbst ein durchaus erfolgreicher Komponist, hat 1786 in einem Gespräch mit Kaiser Joseph II. auf den Punkt gebracht, was die Zeitgenossen an Mozarts Musik faszinierte, aber auch befremdete: »Ich habe bisher noch keinen Komponisten gefunden, der so einen erstaunlichen Reichtum an neuen Gedanken besäße. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Atem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer da, der den erstern verdrängt, und das geht immer in einem fort, so daß man am Ende keine dieser wahren Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann.«

Ein erstaunliches Urteil! Genau die Fülle und Komplexität von Mozarts Musik, die den zeitgenössischen Hörern zu schaffen machte, ist uns heute doch wie selbstverständlich vertraut. Aber man muss nur in die Werke von Dittersdorf oder anderen hineinhören, um

zu erkennen, wieviel reicher und raffinierter Mozarts scheinbar so einfache Musik in Wahrheit ist. Nicht umsonst gilt Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) als das musikalische Genie schlechthin. Und das wusste er auch: »Ein Mensch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reisen oder nicht«, schrieb er 1778 an seinen Vater, »aber ein Mensch von superieurem Talent

(welches ich mir selbst, ohne gottlos zu sein, nicht absprechen kann) wird schlecht, wenn er immer in dem nemlichen Ort bleibt.« Das Dasein als Wunderkind und das ihm geschenkte »superiore Talent«: Das ist der Stoff, aus dem der populäre Mythos »Mozart« bzw. »Ama-deus« gemacht ist; und es ist zugleich das Problem, mit dem Mozart sein Leben lang zu kämpfen hatte, vermutlich ohne dass es ihm bewusst war. Mozart bietet das Beispiel eines gealterten Wunderkinds, das nie mehr so ganz an den selbstverständlichen Ruhm seiner Kindheit anschließen kann. Als Komponist ließen

Der gebürtige Augsburger **Leopold Mozart** erkannte früh das Talent seines Sohns und seiner Tochter Maria Anna, genannt »Nannerl«, und begleitete beide auf Konzertreisen durch Europa. Er unterrichtete Wolfgang (nicht aber Nannerl) im Komponieren. Selbst ein talentierter Komponist, brachte er es in Salzburg nur zum Vize-Kapellmeister. Leopold ist auch der Verfasser einer für die Aufführungspraxis wichtigen *Violinschule* (1756).

Im 18. Jahrhundert gab es eine **Wunderkind**-Mode. So schlug dem Knaben Mozart auf seinen europäischen Tourneen auch gelegentlich Skepsis entgegen. Man testete seine Begabung: Er musste vom Blatt spielen, die Tasten wurde zugedeckt oder Improvisationsvorgaben gemacht. Alles bestand er bravurös. »Ein wahres Wunder!«, staunte sogar ein gar nicht wundergläubiger Pariser Aufklärer, der Baron Melchior Grimm.

seine Auffassungsgabe, kombinatorische Phantasie und Fülle an Einfällen die meisten seiner Zeitgenossen weit hinter sich – doch diese Zeitgenossen waren eben zugleich seine Hörer.

Geboren in Salzburg als Sohn des fürstbischoflichen Kammermusikus **Leopold Mozart**, wuchs Wolfgang unter den denkbar besten Voraussetzungen auf, um seine Veranlagung früh entdeckt und gefördert zu sehen. Schon vor seinem 15. Geburtstag wurde er in ganz Europa als Klavier spielendes und komponierendes **Wunderkind** gefeiert. Die Begegnung mit den Musikkulturen Deutschlands, Frankreichs, Englands, Belgiens und der Niederlande, der Schweiz und vor allem Italiens zwischen 1763 und 1771 verschaffte dem Knaben nicht nur eine ungeheuer breite Kenntnis der musikalischen Landschaft, sondern auch Sicherheit und Gewandtheit im Umgang mit höchsten Kreisen. In Wien, wo er von 1781 bis zu seinem Tod lebte, war er als Klaviervirtuose und -lehrer zumindest anfangs außerordentlich erfolgreich, während er gegen Ende seines Lebens (bedingt wohl auch durch den Russisch-Österreichischen Türkenkrieg und die daraus resultierende Wirtschaftsflaute) zeitweise in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten geriet. Als Komponist aber scheint er selten über den Kreis der »**Kenner**« hinaus die »**Liebhaber**« erreicht zu haben. Mozart galt eben zu seinen Lebzeiten als Komponist, der schwierige, anstrengende, »gelehrte« Musik schrieb. Die Stimmen seines *Dissonanzenquartetts KV 465* (aus der Reihe der Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette) wurden sogar aus Italien zurückgeschickt, weil die harmonischen Kühnheiten der Einleitung für Druckfehler gehalten wurden. Seine Opern waren, verglichen mit denen mancher Zeitgenossen, nur mäßig erfolgreich. Erst kurz vor seinem allzu frühen Tod begann sich – dann aber geradezu explosionsartig – sein Ruhm in Europa zu verbreiten. Nun bewunderten alle jenen »erstaunlichen Reichtum an neuen Gedanken«, die dicht aufeinanderfolgten. Mozarts Musik ist in gewisser Weise immer musikdramatisch: Man kann seine Sinfonien, seine großartigen Klavierkonzerte, aber auch seine Kammermusik (etwa die sechs »Haydn«-Quartette) wie eine Folge von Szenen und Auftritten unterschiedlicher Bühnenfiguren auffassen. Und umgekehrt ist in seinen Opern neben den Gesangsstimmen immer das Orchester ein Mit-Akteur, der das Geschehen kommentiert und beleuchtet – vor allem in den drei Meisterwerken, die in Zusammenarbeit mit dem Dichter Lorenzo Da Ponte entstanden sind: *Die Hochzeit des Figaro*, *Don Giovanni* und *Cosi fan tutte*. Die Macht, die Mozarts Musik bis heute über Hörer in aller Welt ausübt, beruht darauf, dass diese Fülle an Melodien, Farben, Stimmungen in ein Ganzes gefasst ist, das in sich harmonisch wirkt – denn auch bei heftigster Leidenschaft, so schreibt Mozart einmal an seinen Vater, dürfe die Musik »das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen«.

Mit dem Ausdruck **Kenner und Liebhaber** unterschied man im 18. Jahrhundert zwischen musikalischen Profis und »einfachen« Hörern. (»Liebhaber« heißt auf Französisch »Amateur« und italienisiert »Dilettant«!) Leopold Mozart schrieb 1780 an Wolfgang: »Du weißt, es sind 100 Unwissende gegen 10 wahre Kenner, – vergiß also das so genannte Populäre nicht, das auch die langen Ohren kitzelt.« »Populäre« Musik war also auch für sprichwörtliche »Esel« gedacht!

Mozart, immer bei der Arbeit

»Sie wissen daß ich so zu sagen in der Musique stecke – daß ich den ganzen Tag damit umgehe – daß ich gern speculire – studiere – überlege«, schrieb Mozart 1780 an seinen Vater. Und seine Schwägerin berichtete, dass Mozart immer, selbst wenn er mit jemand sprach, »tief nachdenkend« an etwas zu arbeiten schien. »Auch war er immer in Bewegung mit Händen und Füssen« und spielte auf Tisch und Stuhl »gleichsam Clavier«.

Kunterbuntes Welttheater – »Die Zauberflöte«



Emanuel
Schikaneder als
Papageno

sächlich ist die Geschichte um den Prinzen Tamino, der in einem orientalischen Märchenland die schöne Pamina für sich zu gewinnen versucht und dabei allerlei Prüfungen und Herausforderungen bestehen muss, ein typisches Beispiel für die Zauberkomödie des Wiener Vorstadttheaters, die mit überraschenden Bühneneffekten (etwa dem Auftritt der durch die Zauberflöte herbeigelockten wilden Tiere) und komischen Szenen (vor allem von Papageno / Schikaneder) ihr Publikum unterhielt. Im Libretto der *Zauberflöte* finden sich jedoch auch kaum versteckte Symbole der Aufklärung und Rituale der **Freimaurerei** (Mozart und Schikaneder waren Freimaurer), die mit der damals allgegenwärtigen Ägyptenmode eng verbunden war. Das hat zu Versuchen Anlass gegeben, hinter der turbulenten Bühnenhandlung tieferen Sinn zu erkennen: Dass Tamino zunächst den Erzählungen der Königin der Nacht – die also für die Dunkelheit steht – glaubt, dann sich dem Sonnen-, also Lichtkult rund um den weisen Sarastro ergibt, lässt sich als Weg der Erkennt-

»**Deutsche Oper**« nennen Mozart und Schikaneder die *Zauberflöte* und machen damit den Anspruch ihres Werks deutlich. In einem Zeitalter, in dem die Idee des Nationalen gerade im politisch zersplitterten Deutschland immer wichtiger wurde, waren die Bemühungen um eine Oper in deutscher Sprache auch politischer Natur. Ebenso sollten sich im 19. Jahrhundert dann die slawischen Völker und die Ungarn um eine »Nationaloper« bemühen.

Noch nie sei ein Stück in Deutschland so erfolgreich gewesen wie *Die Zauberflöte*, bemerkte ein anonymer Autor 1794. Das Stück sei »nun schon seit einem Paar Jahren daher auf allen Bühnen und Buden, wo es nur noch anderthalb Kehlen, ein Paar Geigen, einen Vorhang und sechs Coulissen gab, unaufhörlich gegeben worden«. Es werde »bearbeitet, parodiert, nachgeahmt und verhunzt« und erklinge »auf allen Messen, in Bädern, Gärten, Caffeehäusern, Gasthöfen« und natürlich auch auf den »Klavieren unsrer lernenden und klimpernden Jugend«. Keine drei Jahre war es her, dass *Die Zauberflöte* am 30. September 1791 in einem Wiener Vorstadttheater, dem Freihaustheater, ihre überaus erfolgreiche Uraufführung erlebt hatte. Kaum zwei Monate später war Mozart gestorben. Von dem ungeheuren Erfolg des Stücks profitierten nur noch die Verleger – und die Theatermacher, allen voran Emanuel Schikaneder, der das Stück am eigenen Haus uraufgeführt und die Rolle des Papageno übernommen hatte.

Schikaneder hatte – angeblich in enger Zusammenarbeit mit Mozart – auch das Textbuch dieser **deutschen Oper** verfasst. Als »wunderbares Gemisch von Unsinn, egyptischen Geheimnissen, und Stellen[,] in welchen Verstand ist«, bezeichnete es ein Kritiker. Tat-

nis – freimaurerisch gesprochen – vom »Lehrling« über den »Gesellen« zum »Meister« interpretieren. Eine vollständig in sich schlüssige Deutung der kunterbunten Geschehnisse hat aber bis heute noch niemand zustande gebracht.

So tief- oder flachsinnig das Textbuch auch sein mag, es ist Mozarts Musik, der diese Oper ihren Welterfolg verdankt. So, wie die Handlung zwischen Tiefsinn und Komödie manövriert, so tut das auch die Musik: Da finden sich die empfindsamen »Herzenstöne« des »hohen Paars« Tamino und Pamina – er beobachtet in der Arie vom schönen Bildnis an sich selbst, wie in ihm die Liebe ausbricht, sie bereitet sich in »Ach, ich fühl's«, tief enttäuscht durch Taminos unerbittliches Schweigen, zum Tode. Da finden sich die »Weisheitsgesänge« Saristros und seiner Priester, deren religiöser Ton im Duett der Geharnischten »Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden« gipfelt, einer kunstvollen Bearbeitung der protestantischen Choralmelodie »Ach Gott, vom Himmel sieh darein«. Ähnlich »erhaben« ist die erst kurz vor der Uraufführung komponierte Ouvertüre mit ihrer feierlichen Einleitung und dem fugierten schnellen Satz. Erhabenheit ganz anderer Art strebt die Königin der Nacht an. Ihre beiden Arien mit höchst anspruchsvollen Koloraturpassagen erinnern an die Opera seria und zeichnen zugleich das Porträt einer noch in ihrer Wut majestätischen und furchteinflößenden dunklen Herrscherin. Und schließlich ist die volkstümliche und humorvolle musikalische Sphäre der Kasperl-Figur des Papageno zu nennen, jener Versinnbildlichung der allzu menschlichen Freude am Genuss – eine Figur, der, ganz im Gegensatz zur »Botschaft« des Stücks, Mozarts besondere Zuneigung galt.

Man kann auch sagen, dass die Figuren gewissermaßen aus den unterschiedlichen Operntraditionen stammen: Tamino, Pamina und Königin aus der Opera seria, Papagno und Papagena mit ihren schlichten Liedern aus dem **Singspiel**; Sarastro, die Priester und die Geharnischten sind auch der Kirchenmusik verpflichtet. Aber die Figuren und ihre musikalischen Stilebenen stehen nicht einfach beziehungslos nebeneinander – immer wieder tauschen sie sich in den zahlreichen Ensembles im Stil der Opera buffa miteinander aus. Gerade diese Mischung aus allen Sphären menschlichen Seins, vom Erhabenen bis zum Albernen, lässt die Musik der *Zauberflöte*, weit mehr als die moralisierende Fabel des Textbuchs, zum Inbegriff jener Humanität werden, die man immer wieder mit der Wiener Klassik in Verbindung gebracht hat.

Freimaurerei nennt sich ein seit dem 18. Jahrhundert existierender Geheimbund. Er ist in »Logen« unterteilt, seine Mitglieder nennen sich »Brüder«. Die Freimaurer fühlen sich den Idealen der Aufklärung und Humanität verpflichtet. Mozart und auch Haydn waren Angehörige Wiener Logen, wobei sich Mozart deutlich mehr engagierte: Neben der *Zauberflöte* komponierte er auch Kantaten, Lieder und die *Maurerische Trauermusik* auf den Tod von zwei Logenbrüdern.

Deutungen der »Zauberflöte«

Schon die Zeitgenossen sahen sich zu Deutungen herausgefordert. So interpretierte man etwa die Königin der Nacht als Aberglauben, Sarastro als die wahre Erkenntnis, Pamina als die Aufklärung und Tamino als die Machthaber. Andere verstanden das Stück als eine Allegorie der Französischen Revolution: die Königin als das alte Regime, Sarastro als Weisheit und neue Gesetzgebung, Pamina als Freiheit und Tamino als das Volk.

Als **Singspiel** bezeichnet man ab etwa 1765 eine Gattung des Musiktheaters, in der einfache, meist heitere Handlungen im bürgerlichen Milieu dargestellt wurden. Musikeinlagen waren oft schlichte Lieder, dazwischen gab es (wie in der Opéra comique) gesprochene Dialoge. Der bedeutendste Komponist war der in Leipzig tätige Johann Adam Hiller. Mozart erweiterte die Gattung in der *Entführung aus dem Serail* durch Einbeziehung von opernhaften Elementen.

Musik als Utopie – Beethovens 9. Sinfonie

Die Szene muss verstörend gewesen sein – so viel geht aus den Augenzeugenberichten hervor. Bei der Uraufführung seiner 9. Sinfonie am 7. Mai 1824 ist Beethoven auf dem Podium und versucht »irgendwie« sein neues Werk zu dirigieren, für ihn einer der Gipfel seines Schaffens. Doch seine Musik, die der Menschheit das Allerhöchste verspricht: das Glück – er selbst kann sie nicht hören und auch nicht den tosenden Applaus des Publikums. Seit einigen Jahren ist er vollständig ertaubt. (Der tatsächliche Orchesterleiter hatte die Musiker wohl

Aus dem Griechischen abgeleitet, bedeutet **Utopie** wörtlich »Nicht-Ort« und meint den Entwurf einer (noch) nicht existierenden idealen Gesellschaft, in der alle Menschen glücklich zusammenleben. Vor allem seit der Französischen Revolution wurde heftig darum gestritten, wie Freiheit und Frieden, Gerechtigkeit und Gemeinschaftlichkeit zu verwirklichen seien. Schiller und Beethoven waren ganz in diesem Sinn leidenschaftliche »Weltverbesserer«.

gebeten, Beethovens Gefuchtel möglichst zu ignorieren.) Für ihn bleibt seine Komposition auch jetzt eine bloße Vorstellung seiner Fantasie ohne klangliche Realität: eine in jeder Hinsicht **utopische** Musik.

Beinahe alles war außergewöhnlich an dieser Sinfonie, angefangen bei ihrer Länge von ca. 70 Minuten und ihrer Besetzung mit Chor und Gesangssolisten. Vor allem jedoch dies: Sie gleicht einem Drama, und sie verkündet unüberhörbar eine Botschaft. Was geschieht in den vier Sätzen? Im ersten spielt sich ein ungeheuerer Kampf ab. In zitternden, wabernden Klängen braut sich Unheil zusammen. Das Hauptthema stürzt brutal über zwei Oktaven herab. Immer

Bei Haydn und Mozart ist der schnelle Mittelsatz einer Sinfonie meist ein Menuett, das aus der höfischen Tanzmusik stammt. Seit Beethoven wird es durch das **Scherzo** abgelöst: Die ehemals vornehm gemäßigten Tanzschritte weichen einem oft wilden, ungebändigten Taumel, in Moll-Sätzen mit unheimlichem Charakter.

neue Steigerungswellen rollen an und münden in eine gewaltige Katastrophe – die angsthollende Musik, die bis dahin geschrieben wurde. Als zweiter Satz folgt nun nicht etwa ein deutlicher Kontrast, sondern ein bizarres **Scherzo**, das einen dämonischen Höllentanz zu vollführen scheint. Erst danach schließt sich der langsame

Satz an und schafft den notwendigen Ruhepol vor dem monumentalen Finale. Sein Charakter schwankt zwischen choralartigem Gebet und einer Art Wiegenlied. Gegen Ende allerdings rufen Fanfare zur Wachsamkeit.

Sie eröffnen auch den letzten Satz – in unerhört dissonanter Form: »Schreckensfanfare«. Der Kampf wird wieder aufgenommen, und zwar von den Celli und Kontrabässen in einem »Rezitativ«, das den Tonfall eines Opernsängers nachahmt. Die Instrumente versuchen zu reden, ohne Worte wild gestikulierend, doch ganz deutlich Widerspruch erhebend. Gemeinsam sucht man einen

Freiheit!

Am 9. November 1989 war die Berliner Mauer geöffnet worden. Als der amerikanische Dirigent Leonard Bernstein kurz darauf eine Aufführung der 9. Sinfonie im Ost-Berliner Schauspielhaus leitete, wurde dies zu einer bewegenden historischen Feierstunde. Er nahm eine Textänderung in der Ode An die Freude vor. Diesmal wurde gesungen: »Freiheit, schöner Götterfunken«.

Ausweg: Nacheinander erscheinen als Flashbacks die Themenanfänge der ersten drei Sätze, jedes Mal zurückgewiesen vom Instrumentalrezitativ. So geht es nicht! Endlich schlagen einige Holzbläser eine schlichte Liedmelodie vor, mit der das Orchester sich einverstanden erklärt und die es breit entfaltet. Doch es ist

immer noch nicht gelungen. Wieder melden sich die Schreckensfanfaren, grausamer als zuvor. Es hilft nur noch eins: Ein Bariton-Solist springt auf und gebietet Halt: »O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.« Dieser Moment, in dem die menschliche

Sprache geradezu mit Gewalt in die Musik hereineinbricht, ist einer der spektakulärsten der gesamten Musikgeschichte.

Nun folgt die Vertonung von Schillers berühmtem Gedicht **An die Freude**. Der Sieg ist errungen, das Leid überwunden. Text und Musik feiern ekstatisch Freundschaft und Liebe und den Glauben an einen gütigen Gott. Dabei wächst jene einfache Melodie ins Riesenartige. Instrumente und Singstimmen werden bis an ihre Grenzen gefordert. Höchste Kompositionskunst verbindet sich mit dem Wunsch, die Massen anzusprechen. Denn so, wie der Text von der Vereinigung der Menschheit handelt (»Alle Menschen werden Brüder«), versucht diese »Über-Sinfonie« alles gleichzeitig zu sein: eine umfassende Stil- und Formen-Mischung aus Sonaten-, Variations- und Rondoform, Kantate, Oratorium und Opernfinale, Volkslied, kirchlicher Hymne und Militärmusik. Am Ende verglüht die Musik in rasendem Tempo: Freude als Rausch.

In gewissem Sinn hat Beethoven sein Ziel einer menschheitsverbindenden Musik erreicht: Die 9. Sinfonie hat sich heute – nicht nur in Silvesterkonzerten – als das bevorzugte Feierstück etabliert, und die Freudenmelodie ist (allerdings ohne Text) die offizielle Hymne der europäischen Union. Doch das Werk wurde auch von wenig freiheitsliebenden Regimen (etwa unter Hitler oder Stalin) für politische Feierstunden eingesetzt. Ein Missbrauch jener utopischen Idee ist also keineswegs ausgeschlossen. Man wird auch für einen Moment hellhörig, wenn man mitten im Jubel plötzlich den Satz hört: »Und wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund!« Muss Beethoven bei dieser Stelle nicht auch an sich selbst gedacht haben: an den Außenseiter, der an Musik und an menschlicher Kommunikation keinen vollen Anteil nehmen kann? Das »Lied an die Freude« kündet davon, wie die Welt sein sollte – aber nicht ist. Daher vermag es seine traurigen Aspekte nicht ganz zu verbergen.

Beethovens »Griff zum Wort« – so ungeheuer bedeutungsschwer herauskomponiert – erregte die Gemüter. Warum muss in der Sinfonie gesungen werden? Ist das notwendig, weil sich nur durch **Sprache** die Botschaft klar und eindeutig vermitteln lässt? Oder künstlerisch fragwürdig, weil die Musik dadurch plakativ und banal zu werden droht? Beethoven selbst war sich noch zuletzt unsicher.

Schillers Freundschaft mit Christian Gottfried Körner war offensichtlich der Grund für die euphorische Stimmung, in der er 1785 seine Ode (Preislied) **An die Freude** schrieb. Bald wurde sie mit verschiedenen Melodien populär, besonders unter Studenten und Freimaurern. Auch der junge Beethoven hatte schon eine Vertonung zumindest geplant. Das Gedicht trug er also Jahrzehntelang in seinem Kopf.

An die Freude

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund! (...)

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.



»Durch Leiden zur Freude« Mythos Beethoven

»Ein Armer, noch mehr: ein Unglücklicher, noch mehr: ein Einsamer, ein Kranker, noch mehr – der ganz Schmerz Gewordene, dem die Welt ihre Freude versagt, wird selbst zum Schöpfer der Freude und schenkt sie der Welt! Aus seinem Elend schmiedet er sie, stolz bekennt er es in dem Wort, das sein Leben zusammenfasst, in dem Wort, das jeder heroischen Seele zum Ziele leuchtet: Durch Leiden zur Freude.«

Was für Worte! Welch ein Pathos! Und dennoch: Was der Schriftsteller Romain Rolland 1905 in seinem Beethoven-Buch formuliert hat, bringt das zum Ausdruck, was dessen Musik für Generationen von Hörern bedeutet hat und welches Bild wir uns zum Teil bis heute von ihm machen. Auch Beethovens Bild von sich selbst scheint es zu treffen; immerhin stammt die am Schluss zitierte Formel von ihm.

Was ist der Kern des »**Mythos** Beethoven«? Er steht für den Künstler, der in seinem Leiden den Antrieb für sein Schaffen findet. Ein tauber Komponist – das musste Stoff einer Legende werden. 1770 geboren, hatte Ludwig van Beethoven als 22-Jähriger seine Heimatstadt Bonn verlassen und feierte in Wien als Pianist glänzende Erfolge. Seine fünf Klavierkonzerte und seine 32 Sonaten lassen erkennen, was er diesem Instrument zu entlocken vermochte. Doch die öffentliche Karriere wurde bald massiv beeinträchtigt durch seine fortschreitende, am Ende vollständige Ertaubung. Sie ließ ihn vereinsamen (in den zehn Jahren vor seinem Tod 1827 konnte man sich ihm nur noch schriftlich mitteilen) und stürzte ihn zeitweise in tiefste Verzweiflung. Das **Heiligenstädter Testament** legt es offen. Daraus geht auch hervor, dass er sein Komponieren (finanziert von adeligen Förderern) als eine Art Trotzreaktion gegenüber der Krankheit empfand: Je weniger er die Sprache der Menschen verstand, umso nachdrücklicher wollte er sie durch seine Musik ansprechen. Wohl auch deshalb steht bei ihm erstmals in der Musikgeschichte nicht die Vokal-, sondern die Instrumentalmusik so klar im Zentrum – anknüpfend an das, was Haydn und Mozart auf diesem Feld vorgegeben hatten.

Zahlreiche Beethoven-Denkämler sind Zeugnisse einer Verehrung, die auch eine politische Bedeutung hatte: Beethoven galt zusammen mit Bach als »Nationalheiliger der deutschen Musik«. Dieses Monument in Bonn wurde 1845 vom preußischen König persönlich eingeweiht.

Während eines (erfolglosen) Kuraufenthalts in **Heiligenstadt** 1802 dokumentierte Beethoven in einer Art **Testament** seinen heillosen Gesundheitszustand, seine Depressionen und Selbstmordgedanken, aber auch seinen trotzigen Willen weiterzumachen – wegen seiner Kunst: »Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte.«

Seine **Sinfonien** wirken wie Reden an eine Volksmenge, ja geradezu an die ganze Menschheit. Sie wühlen auf, erschüttern, begeistern.

Viele ihrer Gesten beziehen sich auf Musik aus dem Umfeld der Französischen Revolution: Marschrhythmen, prägnante Motive, hymnische Melodien und mitreißende Steigerungen. Seine Oper *Fidelio* behandelt zudem einen Revolutionsstoff: Widerstand gegen Tyrannie. Man hat Beethoven mit Napoleon verglichen, den musikalischen Helden mit dem politischen, von dem nicht nur die 3. Sinfonie, die *Eroica*, geprägt ist.

Immer scheint Beethovens Musik sprechen zu wollen. Das Anfangsmotiv der 5. Sinfonie schreit es geradezu heraus. Doch was? Pocht hier wirklich »das Schicksal an die Pforte«, wie Beethoven laut **Anton Schindler** gesagt haben soll? Was bedeutet der Trauermarsch aus der Dritten oder das prozessionsartige Allegretto aus der Siebten? Die Sechste, die *Pastorale*, trägt immerhin Satzüberschriften, die die geschilderten »Erinnerungen an das Landleben« konkret werden lassen (»Szene am Bach«, »Gewitter«, »Hirtengesang«). Nur die Neunte lässt ihre Botschaft ausdrücklich von Sängern verkündet: »Freude«. Vor allem hier knüpft der Mythos von Beethoven als »Held der Überwindung« an. Denn zwei Sinfonien, die Fünfte und die Neunte, behandeln genau dieses Thema: Sie beginnen mit düsteren Moll-Sätzen, offensichtlich einen Kampf darstellend, und wenden sich für die Schlusssätze triumphal in strahlendes Dur. Der Sieg des Lichts über das Dunkel, des Glücks über das Unglück, der Freude über das Leid – dies hielt man für Beethovens Lebens-Thema.

Beethovens Komponieren hat seine Nachfolger tiefst geprägt: wie er aus simpelsten, aufs Äußerste zugespitzten Motiven und kontrastreichen Themen packende musikalische Verläufe gestaltet, wie er dramatische Konflikte austrägt, auf Höhepunkte zusteert und große Momente der Überwältigung herbeiführt, wie er jeden Takt, jede vermeintliche Floskel mit Bedeutung auflädt und seiner Musik den Charakter eines persönlichen Bekenntnisses verleiht, wie er radikal und kompromisslos »aufs Ganze geht« und (vor allem in den späten Streichquartetten) zukünftige Entwicklungen vorwegnimmt. Wer nach ihm Instrumentalmusik, insbesondere Sinfonien komponierte, musste sich mit ihm messen und hat am Mythos Beethoven weitergeschrieben.

Haydn hat über 100 **Sinfonien** geschrieben, Mozart etwa 60, Beethoven 9. Statt Serienproduktion und Experimentieren mit immer neuen Varianten ähnlicher Musik gestaltet er jedes Werk »definitiv« nach einer unwiederholbaren Idee, allerdings in langer, selbtkritischer Arbeit. Als einer der Ersten komponiert er mehr für die Nachwelt als für lediglich eine konkrete Aufführung.



Anton Schindler war Beethovens Sekretär und später sein erster Biograf. Als solcher hat er zahlreiche Legenden in die Welt gesetzt. Was er über den Komponisten berichtet, ist oft fragwürdig, manchmal ganz offensichtlich gefälscht, hat aber das Beethoven-Bild stark geprägt.

Ein **Mythos** ist nicht nur eine Sage, die von Göttern und Helden (Helden) der Vorzeit erzählt. Auch reale Personen, Ereignisse oder Dinge können zu Mythen werden, wenn ihnen eine symbolische Bedeutung beigemessen bzw. eine besondere Verehrung entgegengebracht wird. Beethoven hat man als »Leidenden und Überwinder« fast zu einer Christus-Figur verklärt.

Goethe über Beethoven

Die beiden »Helden der deutschen Kunst« sind sich 1812 persönlich begegnet. Trotz gegenseitiger Bewunderung traten dabei die Charakter-Unterschiede zutage. Goethe meinte, Beethoven sei »leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel [abscheulich] findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andre genussreicher macht.«

»In those cruel slavery days« – Kultur und Musik der Afroamerikaner

Vom 16. bis zum 19. Jahrhundert wurden schätzungsweise zehn Millionen Afroamerikaner nach Amerika verschleppt, ungefähr eine halbe Million in das Gebiet der heutigen USA. Dort setzte man sie vor allem als Sklaven auf den großen

Der **Ring Shout** ist ein religiöser Rundtanz der afroamerikanischen Sklaven, bei dem durch Klatschen und Stampfen **polyrhythmische** Strukturen, also Überlagerungen mehrerer verschiedener Rhythmen, erzeugt werden.

Plantagen im Südosten ein. Während nach der Unabhängigkeit der USA von England (1776) die Sklaverei in vielen nördlichen Bundesstaaten abgeschafft wurde, blieb Sklavenarbeit in den Südstaaten die Grundlage

der Landwirtschaft, vor allem der Baumwollproduktion. Mit deren Expansion im 19. Jahrhundert wuchs dort auch die afroamerikanische Bevölkerung auf vier Millionen (1860) an. Die Sklaven hatten keinerlei Rechte, es galt ein Versammlungs- und Waffenverbot. Allerdings war die christliche Religionsausübung ein relativ autonomer Bereich. Es gab afroamerikanische Prediger, und es entwickelten sich Formen eines afroamerikanischen Christentums, in denen Praktiken aus afrikanischen Religionen einflossen, zum Beispiel in den sogenannten **Ring Shouts**. Aber auch in den Arbeitsgesängen (Work Songs und Field Hollers) lebten afrikanische Musiktraditionen weiter. Gerade die Field Hollers (englisch: »Feldrufe«) mit ihren lang gezogenen abwärts gerichteten Melodien können als Vorformen des **Blues** angesehen werden.

Der Blues entstand vermutlich Ende des 19. Jahrhunderts, nach der Sklavenbefreiung (1863) im amerikanischen Bürgerkrieg. In den Bluessongs spiegelt sich das Lebensgefühl der nun freien, aber weiterhin armen und rechtlosen

Die alte Plantage,
Aquarell vermutlich von John
Rose, um 1790



Afroamerikaner, die als Saisonarbeiter auf Plantagen, beim Straßen- und Deichbau schufteten oder aber ihr Glück in den Städten des Südens suchten. Nach einer kurzen Phase der politisch gewollten Emanzipation, in der unter anderem Bürgerrechts- und Arbeitsschutzgesetze beschlossen wurden, erließen die Südstaaten neue Verordnungen, die sogenannten

Jim-Crow-Gesetze, die eine rassistisch motivierte Benachteiligung der Schwarzen festschrieben; 1896 wurde die gängige Praxis der Rassentrennung durch ein Urteil des Obersten Bundesgerichts – »separate but equal« (»getrennt, aber gleich«) – gebilligt. Auf dieser Grundlage verschärfte sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts übrigens auch die Rassentrennung im Norden der USA.

Gerade im Süden der USA vermischt sich in einem intensiven, wechselseitigen Prozess der **Akkulturation** euroamerikanische Musik mit afroamerikanischen Musiktraditionen, die wiederum auf afrikanische Wurzeln verweisen. Obwohl sich in der Musik der Schwarzen kaum »ursprüngliches« afrikanisches Repertoire erhalten hat (etwa bestimmte Lieder), so sind doch viele ihrer Gestaltungsprinzipien eindeutig afrikanischen Ursprungs. Dies zeigt sich vor allem im Rhythmus und in der Vorliebe für geräuschhafte Klänge. Der Rhythmus beruht auf einem gleichbleibenden Grundschatz (Beat) und auf kurzen Patterns (Mustern), die immer wieder neu miteinander kombiniert und dabei variiert werden können. Durch Schichtung von Patterns kommt es zu **polyrhythmischen** Überlagerungen, und durch Betonung der Offbeats, also der Zeitpunkte zwischen den Beats, entsteht oftmals ein besonderer rhythmischer Drive, der den körperlichen Charakter der Musik unterstreicht und verstärkt. Ein weiteres wichtiges Gestaltungsprinzip ist das Call-and-Response, wie es sich im Wechselspiel zwischen Vorsänger und Chor im afroamerikanischen Gottesdienst oder zwischen der Melodie des Bluessängers und der Antwort der Gitarrenbegleitung, aber auch zwischen den Linien des Jazzsolisten und den Instrumentalriffs der Begleitband äußert. Diese Gestaltungsmittel führen zu einer emotionalen und körperlichen Einbindung aller bei einer musikalischen Darbietung anwesenden Menschen – durch Tanz, Händeklatschen und Mitsingen.

Der **Blues** ist eine im späten 19. Jahrhundert entstandene afroamerikanische Liedgattung mit zumeist dreizeiligem Textaufbau, wobei die erste Zeile in der Regel wiederholt wird. Daraus entwickelte sich das 12-taktige Bluesschema (mit drei mal vier Takten: I I I I – IV IV I I – V V I I), das in vielen Abwandlungen auch im Jazz gebräuchlich ist. In Bluessongs klagen die Sängerinnen und Sänger aus dem ländlichen Süden der USA vor allem ihr Liebesleid; es gibt allerdings auch humorvolle und fröhliche Bluestexte, vor allem im städtischen City Blues, Chicago Blues und Jump Blues.

Jim Crow (wörtlich: Jim Krähe) ist eine Figur aus den Minstrel Shows, in denen weiße Darsteller zur Belustigung des Publikums mit geschminkten Gesichtern (Blackface) als Schwarze auftraten. Er verkörpert das Klischee des einfältigen Schwarzen, der aufgrund seiner angeblichen Lüsternheit zugleich eine Bedrohung für die weißen Frauen darstellt. Jim Crow wurde zum Inbegriff des Rassismus gegenüber Afroamerikanern.

Mit dem Begriff der **Akkulturation** werden Prozesse des Kontakts zwischen verschiedenen Völkern und Ethnien beschrieben. Bei Akkulturationsprozessen vermischen sich unterschiedliche Kulturformen, wobei sich bisweilen deren Bedeutung und Funktion verändern.

Auf den Spuren der afroamerikanischen Musiktradition

Der amerikanische Kulturforscher und Volksliedsammler Alan Lomax hat die afroamerikanische Musiktradition für die Nachwelt dokumentiert. Dazu reiste er, anfangs zusammen mit seinem Vater John Lomax, durch den Süden der USA, wo er entlegene Farmen, Gefängnisse und Kirchen besuchte und dort die traditionellen Gesänge aufnahm. 1935 brachten die beiden den wegen Mordes verurteilten Sänger Hudson William Ledbetter aus einem Gefängnis in Louisiana nach New York und machten ihn dort unter dem Künstlernamen Leadbelly bekannt.

Gustav Mahler – Emotionale Abgründe an der Schwelle zur Moderne

Wenn zu Beginn der berühmten Verfilmung von Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig* des italienischen Regisseurs Luchino Visconti ein Schiff im morgendlichen Nebel zu den Klängen des *Adagietto* aus Gustav Mahlers 5. Sinfonie durch die Lagune gleitet, markiert dieser Soundtrack den Höhepunkt der so genannten »Mahler-Renaissance«. Bis in die 1960er-Jahre hinein war der österreichische Komponist nur einem Fachpublikum bekannt, während heute

Leonard Bernstein war einer der wichtigsten Dirigenten des 20. Jahrhunderts. Er hat in den 1960er-Jahren eine legendäre Gesamtaufnahme der Sinfonien von Gustav Mahler vorgelegt, die einen regelrechten »Mahler-Boom« in den USA ausgelöst hat. Bernstein dirigiert auf den Aufnahmen das New York Philharmonic Orchestra, das Mahler selber von 1909 bis 1911 geleitet hatte.

insbesondere seine Sinfonien zu den wichtigsten Werken des Orchesterrepertoires zählen. Einen großen Anteil an dieser Renaissance hatte der Dirigent **Leonard Bernstein**. Der Erfolg und die flächendeckende Präsenz von Mahlers Musik heutzutage lassen gelegentlich vergessen,

dass dies nicht immer so war. Zunächst hatten es seine anspruchsvollen Klangwelten schwer, sich bei Orchestern und Hörern durchzusetzen.

Nach seinem Musikstudium durchlief Gustav Mahler (1860–1911) eine Reihe von Stationen als Dirigent, zunächst in kleineren und dann in immer größeren Theatern: 1880 begann er in Bad Hall, darauf folgten Laibach (heute Ljubljana), Olmütz, Kassel, Prag, Leipzig und Budapest. Sein erstes längeres Engagement hatte Mahler in Hamburg, wo er von 1891 bis 1897 erster Kapellmeister am Stadttheater war. Während dieser Jahre ging er vielfältige Verpflichtungen als Gastdirigent ein, die ihn auch international zu einem der bekanntesten Dirigenten

machten. Dies brachte ihn im Jahr 1897 ans Ziel seiner Wünsche: Er wurde Direktor der Hofoper in Wien, eine Position, die er bis 1907 behalten sollte. In Wien war er maßgeblich verantwortlich für eine Opernreform. Sie hatte in erster Linie das Ziel, dass die Sänger nicht nur austauschbare Gesten auf der Bühne machten, sondern sich stärker schauspielerisch betätigten. Bühnenbild, Handlung und Musik konnten so zu einer dramatischen Einheit verschmelzen. Seine unerbittliche Arbeit mit dem Orchester und die Möglichkeit, die besten Sängerinnen und Sänger engagieren zu können, machten die Wiener Hofoper während Mahlers Amtszeit zum bedeutendsten Theater in Europa und markieren einen entscheidenden Schritt in Richtung moderner Operninszenierung. Nach Streitigkeiten in Wien wurde sein Vertrag im Jahr 1907 nicht verlängert. In diese Zeit fällt mit dem Tod seiner vierjährigen Tochter auch eine tiefe persönliche Krise, die er unter anderem damit

Mahler als
Dirigent, Schat-
tenbilder von
Otto Döhler,
1914



überwand, dass er im Jahr 1908 ein Engagement an der Metropolitan Opera in New York antrat und ab 1909 die Konzerte der New Yorker Philharmoniker leitete. Mahler feierte in New York triumphale Erfolge, aber auch in Europa erntete er, insbesondere mit der Uraufführung seiner 8. Sinfonie 1910 in München, sehr großen Zuspruch. Am 18. Mai 1911 starb er, nachdem bei ihm eine Herzkrankheit diagnostiziert worden war.

Mahlers Werk steht mit seinem unkonventionellen Umgang mit der zentralen Gattung der Sinfonie an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Trotz einer überwiegend spätromantischen Tonsprache wurde er so zu einem Wegbereiter der Neuen Musik. Gerade den Komponisten des Schönberg-Kreises ging es aber weniger darum, Mahlers Musik zu imitieren. Interessant war für sie die Vielschichtigkeit der Klangfarben und die Tatsache, dass Mahler die Tonalität, also den Bezug auf ein harmonisches Zentrum, so weit dehnt, dass der nächste Schritt nur deren Auflösung sein konnte. Es gibt nur wenige Komponisten, die sich wie Mahler lediglich auf zwei Gattungen, die Sinfonie und das Lied, konzentriert haben.

Da er wegen seiner Dirigierverpflichtungen dem Komponieren nur wenig Zeit widmen konnte, ist sein Gesamtwerk entsprechend schmal. Neben Orchesterliedern, beispielsweise den **Kindertotenliedern**, komponierte Mahler zehn Sinfonien, wobei die letzte unvollendet blieb. Ähnlich wie Beethoven in seiner 9. Sinfonie integriert Mahler vielfach Gesangs- und Chorpartien in die eigentlich rein instrumentale Gattung. Seine 8. Sinfonie – wegen der gewaltigen Zahl der Mitwirkenden »Sinfonie der Tausend« genannt – hat beispielsweise den Charakter eines Oratoriums. Aber nicht nur in dieser Hinsicht überschritt Mahler Grenzen. Die Orchesterbesetzung wird auf bis dahin nie gekannte Größe erweitert, und die Ausdrucksmöglichkeiten werden in die Extreme getrieben. Dabei integriert Mahler auch so ungewöhnliche Instrumente wie Kuhglocken, Hammer oder Schellen. Erschütternde Klangmassen stehen neben kaum hörbaren Passagen. Emotionale Abgründe wechseln sich mit grotesken Tanzsätzen ab, und einfachen, volksliedhaften Melodien stehen Abschnitte gegenüber, die an polyphoner Komplexität alles bis dahin Komponierte übertreffen. Auf diese Weise entsteht eine große Bandbreite an Emotionen, die wahrscheinlich der Grund dafür ist, dass Mahlers Musik auch heute noch eine so große Faszination ausübt.



Gustav Mahler,
Foto, 1907

Ein rastloser Arbeiter

Gustav Mahler absolvierte ein aus heutiger Perspektive kaum vorstellbares Arbeitspensum. So leitete er beispielsweise in der Saison 1894/95 in Hamburg 138 Opernvorstellungen und dazu noch philharmonische Konzerte. Das Komponieren verlagerte er in der Regel auf die Sommermonate. Dazu zog er sich etwa in sein Haus in Maiernigg am Wörthersee zurück und schrieb dort viele seiner Sinfonien.

Die **Kindertotenlieder** mit Texten von Friedrich Rückert komponierte Gustav Mahler zwischen 1901 und 1904. Die Gedichte thematisieren den Tod von Rückerts beiden Kindern. Als hätte er es bei der Komposition bereits geahnt, starb Mahlers eigene Tochter Maria-Anna im Jahr 1907, sodass die Stücke für Mahler eine erschütternde Aktualität bekamen.



20. und 21. Jahrhundert



Zwischen Herausforderung und Gebrauchsgegenstand – Musik im 20. und 21. Jahrhundert

Der Zeitraum von 1900 bis heute zeichnet sich, was Musik betrifft, durch zwei tiefgreifende Entwicklungen aus. Die eine vollzog sich auf innermusikalischer Ebene und trat um 1910 zutage – in Arnold Schönbergs Ausbruch aus der tonalen Ordnung, die jahrhundertelang nicht nur die Harmonik, sondern auch

Als **Neue Musik** bezeichnet man seit den 1920er-Jahren eine Musik, die bewusst mit den Regeln der Vergangenheit gebrochen hat und damit das Hören in besonderer Weise herausfordert. Die Bezeichnung wird oft gleichbedeutend mit dem Begriff »moderne Musik« gebraucht.

die musikalische Form getragen hatte, und in der Preisgabe einer regelmäßigen Rhythmisierung bei Komponisten wie Igor Strawinsky oder Béla Bartók. Wie nie zuvor forderte seither die sogenannte »**Neue Musik**« das

musikalische Hören heraus und warf immer wieder

neu die Frage auf: Was ist Musik? Die andere Entwicklung war technologischer Natur. Zunächst Schallplatte und Radio und später dann zunehmend leistungsfähigere Formen der Speicherung und der Fernübertragung von Klängen veränderten das Verhältnis des Menschen zur Musik grundlegend. Musik war nun nicht mehr gebunden an die Gegenwart von Musikern und wurde für jeden zu jeder Zeit verfügbar. Mit der Technik entstanden aber auch neue Möglichkeiten der elektronischen Klangerzeugung und Klangbearbeitung. Will man die Musikgeschichte der jüngsten Zeit verstehen, müssen beide Entwicklungen zusammengesehen werden.

Die Preisgabe der Tonalität und der regelmäßigen Rhythmisierung entfesselte in der Musik eine Entwicklung mit ungeheurer Dynamik, die nach und nach alle Aspekte des Komponierens erfasste – ähnlich wie in der bildenden Kunst der

Die **abstrakte Malerei** (von lateinisch »abstrahere«: »abziehen, trennen«) brach mit dem seit Jahrhunderten geltenden Prinzip, Gegenstände oder Lebewesen wiederzugeben. An dessen Stelle trat die Arbeit allein mit Linien, Farben, Formen oder Kontrasten ohne direkten Bezug zur uns umgebenden Wirklichkeit.

von Künstlern wie Picasso oder Kandinsky fast zeitgleich vollzogene Verzicht auf das Gegenständliche in der sogenannten **abstrakten Malerei**. Alles, was man einmal in musikalischen Dingen für selbstverständlich gehalten hatte, wurde nach und nach infrage gestellt.

Zwar gab es immer wieder Versuche, einen Weg als

den einzig möglichen auszugeben. Bis heute ist aber die Frage, ob die musikgeschichtlichen Entwicklungen einer »historischen Logik« folgen und welche diese sei, nicht eindeutig zu beantworten. Fest steht allein: In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fächerte sich die Musik in eine Vielfalt von Strömungen auf, von denen keine mehr den Anspruch erheben kann, sie allein repräsentiere »die« Musik der jüngsten Zeit.

Was den technologischen Umbruch betrifft, hatte Thomas Edison zwar schon 1877 mit seinem Phonographen das erste funktionierende System der Klangspeicherung vorgestellt. Erst mit der Schallplatte, die sich um 1900 durchsetzte, stand aber ein Medium zur Verfügung, das in großen Stückzahlen hergestellt werden konnte und dazu noch relativ unempfindlich und leicht transportierbar war. Sie gestattete, Musik in klingender Form unter die Leute zu bringen. Bis

dahin war dies allein über reisende Musiker oder den Austausch von Partituren möglich gewesen. Die Einführung des Radios mit seinen weltumspannenden Empfangsmöglichkeiten war dann wenige Jahre später ein weiterer großer technologischer Schritt. Auch wenn es auf den ersten Blick vielleicht nicht so ausgesehen haben möchte, stellte sich diese technologische Entwicklung als die folgenreichste der jüngeren Musikgeschichte und als eine wahrhafte Revolution heraus.

Die wichtigste Auswirkung von Schallplatte und Radio war zunächst, dass sie den Zugang zu Musik entscheidend vereinfachten, ihn sozusagen »demokratisierten«: Wer ein Radio besitzt, kann damit Musik hören, und wer das Geld hat, kann eine Schallplatte kaufen. Und da diese Medien erstmals die Verbreitung über große Distanzen erlaubten, lösten sie einen **Globalisierungsschub** in musikalischen Dingen aus.

Die Klangspeicherung entpuppte sich zudem als eine Form des »kulturellen Gedächtnisses«. Wie eine Fotografie hält die Tonaufnahme Musik in einer Art Schnappschuss fest, der mit wachsendem historischem Abstand zu einem Zeugnis seiner Entstehungszeit wird: Historische Aufnahmen erlauben uns, noch heute Sängerinnen, Orchester, Jazz-Bands oder singende Bauern längst vergangener Tage zu hören. Und: Besitzt man mehrere Einspielungen von Beethovens »Eroica« oder eines Jazz-Standards aus unterschiedlicher Zeit, lässt sich die Interpretationsgeschichte dieser Musik hörend nachvollziehen.

Auch verhalf die Klangspeicherung Musikformen wie Volksmusik, Jazz, Schlager und Popmusik, die vorwiegend mündlich überliefert wurden, zu einem »Gedächtnis«. Die Geschichte des Jazz oder der Rockmusik zu schreiben ist nur deshalb möglich, weil wir über Tondokumente verfügen.

Die Verbesserung der Klangqualität zusammen mit der leichten Zugänglichkeit und der heute fast grenzenlosen Verfügbarkeit von gespeicherter Musik schuf aber eine enorme Konkurrenz zur live gespielten, ganz gleich welcher Art. Diese verlor entsprechend an Bedeutung und bildet heute nur noch einen kleinen Anteil an der insgesamt in der Gesellschaft konsumierten Musik.

Live dabei – Das Theatrophon

Marcel Proust war 1911 von einer Direktübertragung von Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* aus der Pariser Opéra über Telefonleitungen dermaßen begeistert, dass er sie wärmstens weiterempfahl. Die Übertragung mittels des »Theatrophons« wurde schon seit den 1890er-Jahren auch in anderen Metropolen wie Brüssel oder London angeboten. Sie war ein Vorläufer der Live-Übertragung im Radio genauso wie in jüngster Zeit der sogenannten Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker.

Mit **Globalisierung** ist die zunehmende weltweite Verflechtung von Wirtschaft, Politik, Kultur und Umwelt aufgrund des Austauschs von Waren, Rohstoffen, Technologie und Kapital gemeint. Wirtschaftliche und gesellschaftliche Vorgänge sind dabei unauflöslich miteinander verbunden.



Vom Hörensagen – Mündliche Überlieferung von Musik

Alle Kulturen überliefern ihre unterschiedlichen Erinnerungen auf verschiedene Weise. Musik wird in den meisten Gesellschaften mündlich weitergegeben und in lebendiger Hörerfahrung gelernt und gelehrt. Westliche Kunstmusik dagegen war und ist über die schriftliche Fixierung des musikalischen Werkes für die

Als **Alliteration** und **Silbenreim** (Assonanz) bezeichnet man Reimformen mit besonderen Eigenschaften. Bei der Alliteration entsprechen zwei Wörter einander durch den gleichen Anlaut wie etwa »frank und frei«; beim Silbenreim sind zwei Wörter durch denselben Vokal an gleicher Stelle im Wort aufeinander bezogen, zum Beispiel »schlafen / Atem« oder »Auen / Augen«.

Wiedergabe zunächst an einen musikalischen Text gebunden. Notenschriftliche Hilfsmittel gibt es zwar auch in anderen Kulturen: in Indien, China, Korea, Japan, Indonesien und in den alten Hochkulturen. Sie dienen jedoch dort in erster Linie als Gedächtnis- und Erinnerungs-

stütze und nicht etwa als Vorschrift, auf deren Grundlage die Musik (über den Umweg des Ablesen von einem Notenblatt) zum Erklingen gebracht würde.

Mündliche Überlieferungen zeichnen sich besonders durch das Umsingen beziehungsweise Umspielen von melodischen Grundgerüsten aus. Jede aktuelle Realisierung einer Melodie variiert mehr oder weniger stark die formelhaften Muster, die im Gedächtnis von Einzelnen oder Musikergruppen gespeichert sind. Spielerisches Umsingen oder Umspielen einer Volksliedmelodie, **Allitterationen** und **Silbenreime**, rhythmische und melodische Ausgestaltung oder ganz einfach die individuelle Lust am melodischen und textlichen Verändern und Erneuern führen zu einer Vielzahl von Varianten von ein- und demselben Melodiemodell. Das zeigt sich zum Beispiel in Zeilensprüngen und Umstellungen

von Melodiephrasen. Auch können verschiedene Melodieteile unterschiedlicher Liedtypen oder Spielstücke zu neuen Melodie-Konfigurationen zusammenge schmolzen werden. Die gleiche Melodie kann so selbst auf engstem geografischem Raum oder auch zu unterschiedlicher Zeit in verschiedenen Textvarianten oder auf wechselnden Tonskalen gesungen werden.

Zum Phänomen der mündlichen Überlieferung gehört die ständige Veränderung der Musikrepertoires. Solche Repertoires sind geprägt vom gesellschaftlichen Umfeld und von sozialen Normen von Gruppen. Sie fördern und festigen die Integration einzelner Gruppen und Individuen in der Gesellschaft und tragen zu deren Kontinuität und Stabilität bei. Im Unterschied zur klassischen Kunstmusik des Abendlandes kennen die mündlich überlieferten Stücke eines Repertoires keine abgeschlossene Partitur: Sie werden mehr oder weniger frei von den Aufführenden ausgestaltet.

Die Repertoires teilt man etwa nach sozialen Gruppen ein (zum Beispiel Kinder- oder Soldatenlieder), nach Anlässen des Singens (etwa Morgen- oder Weihnachtslieder), nach der Funktion des Singens (Wiegen-, Wander-, Hochzeits-, Trink- oder Protestlieder) oder nach den textlichen Inhalten (erzählendes Lied, Legendenlied, Heimatlied, Ballade oder Schlager).

Die Grenzen zwischen schriftlicher und mündlicher Überlieferung sind veränderlich. Schon im 16. Jahrhundert zeichnete man Volkslieder auf und verbreitete sie mittels fliegender Blätter und Drucken. Nicht selten wurden diese Lieder dann aber wieder weitgehend mündlich überliefert. Ähnliches geschieht heutzutage, wenn Lieder oder ganze Musikstücke nach Gehör – über Radio, Schallplatten, CDs oder YouTube – imitiert, angeeignet und kreativ umgeformt werden. Dabei handelt es sich um ein Phänomen der sogenannten »sekundären Oralität« (zweiten Mündlichkeit): eine bereits fixierte Tonaufzeichnung wird der »Willkür« der »mündlichen Überlieferung« ausgesetzt. Mit Begriffen wie »Volkslied« oder »Volksmusik« wird man diesen sekundär-mündlichen Überlieferungsprozessen in Erscheinungen wie dem Schlager und dem Popsong nicht gerecht. Dies ist einer der Gründe, warum sich die »Volksliedforschung« zur »Singforschung« gewandelt und der Fokus sich vom »Text« des Gesungenen zum »Kontext des Singens« verschoben hat.

Im Zuge der Globalisierung sind mündliche Überlieferungsvorgänge komplexer geworden. Der musikalische Anteil der Lokalstile steht hier immer in kreativer Auseinandersetzung mit dem Überregionalen. Die zunehmend globalisierte Lied- und Musikkultur ist weiterhin auch auf mündliche Überlieferung ausgerichtet. Ihr Wandel beruht auf einem Widerspiel von Offenheit und Abgrenzung, von der Bereitschaft beziehungsweise der Weigerung, anderes zu akzeptieren, von Anpassungsfähigkeit und Starrheit.

Vom Varieté zum Kinopalast – Musik im Stummfilm

Am 1. November 1895 hatte das Berliner Varieté Wintergarten eine besondere Attraktion zu bieten: Eingeschoben zwischen die Nummern von Akrobaten und Magiern zeigte man kurze, stumme Filmaufnahmen von Wasserfällen oder

Unter **Stummfilm** versteht man einen Film ohne integrierte Tonspur. Das Ende der Stummfilm-Ära wurde 1927 mit dem Tonfilm *The Jazz Singer* eingeläutet.

Doch schon wenig später verlor das Publikum das Interesse an diesen Bewegungsbildern. Vor allem in den USA verkauften viele Varietébesitzer ihre Projektoren und Filme an Spielhallen und Automatensalons, die Penny Arcades. In der neuen Umgebung lief das Geschäft mit den **Stummfilmen** nicht schlecht. Ab 1905 wurden immer mehr ehemalige Ladengeschäfte in sogenannte Nickelodeons umgewandelt, die für nur einen Nickel (fünf Cents) Filme zeigten. Begleitet wurden sie häufig von einem Pianisten. Die Besucher kamen hier zumeist aus den ärmeren Schichten. Um den Markt weiter auszubauen, wollte die Filmindustrie aber ein neues, bürgerliches Publikum gewinnen. Der Stummfilm sollte

Milieu bezeichnet einen Schauplatz oder Handlungsort, aber auch die sozialen Bedingungen, denen eine Person ausgesetzt ist, zum Beispiel das Arbeitmilieu.

dem Theater und der Oper Konkurrenz machen. Es entstanden immer längere Spielfilme häufig nach literarischen Vorlagen, und die ad hoc improvisierte Klavierbegleitung wich einer durchgeplanten musikalischen Untermalung, nun oft durch ein mehr oder weniger großes Orchester. Statt Schlagern und Modetänzen wurden zunehmend Stücke der Salonmusik oder des klassischen Repertoires verwendet oder eigens komponierte Musik, die sich zumeist an der Musiksprache des

19. Jahrhunderts orientierte.

1909 publizierte die Firma Edison erstmals sogenannte Cue Sheets. Dabei handelte es sich um Handzettel, die eine detaillierte Übersicht über den Verlauf des Films gaben und zu jeder Szene bestimmte Musikstücke vorschlugen. Schon bald wurde dies gängige Praxis, und es erschienen immer mehr Sammlungen, die Stücke für Standardszenen empfahlen. Musik diente in der Regel dazu, bestimmte **Milieus**, eine Situation oder einen Charakter zu schildern. Hierzu wurde einen Vorrat an Schauplätzen, Ereignissen und Gefühlen definiert, wie sie in vielen Filmen vorkamen, und diesen Rubriken – zum Beispiel »Nacht / Grauen, Spannung« oder »Zauber / Vision« – dann einzelne Musikstücke zugeordnet. Der Kapell-



Innenansicht eines Lichtspielhauses, USA um 1920

meister eines Kinoorchesters oder der Pianist konnte sich damit seinen eigenen »Fahrplan« zusammenstellen. Mit einem begrenzten Repertoire ließen sich so fast alle Filme begleiten.

Diese Praxis hielt sich bis in die 1930er-Jahre, also selbst noch nach Einführung des Tonfilms. Daneben jedoch wurden Originalkompositionen für Film immer wichtiger. Bereits 1908 hatte der französische Komponist Camille Saint-Saëns ein zehnminütiges Orchesterwerk zu dem Film *L'Assassinat du duc de Guise* (»Die Ermordung des Herzogs von Guise«) geschrieben. Viele der jüngeren Komponisten, etwa Darius Milhaud oder Paul Hindemith, waren begeistert von den Möglichkeiten des Films und von der Herausforderung, für einen konkreten Zweck und ein großes Publikum zu komponieren. Einer der profilertesten Filmmusik-Komponisten war **Edmund Meisel**. In seiner Musik für Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) über die Meuterei der Besatzung eines russischen Kriegsschiffs gegen die zaristischen Offiziere im Jahre 1905 inszeniert er auf höchst wirkungsvolle Weise musikalisch die Dramatik des Films. Einerseits »übersetzt« er lautmalerisch akustische Phänomene wie die aufbrausenden Wellen des Meeres in Klang, andererseits unterstreicht er die Wirkung der Bilder, indem er verschiedene Motive unterschiedlichen Akteuren zuordnet und im Moment höchster Spannung die Musik völlig verstummen lässt. Besonders eindrucksvoll ist ihm dies bei der berühmten Szene am Hafen von Odessa gelungen: Ein Trupp Soldaten schreitet unablässig eine Treppe hinab und feuert in die panisch auseinanderstiebende Menge. Unerbittlich tönt ein Marsch, nur unterbrochen von kurzen, hektischen Einwürfen aufwärtsgerichteter Skalen. Plötzlich stellt sich eine junge Mutter mit ihrem getöteten Sohn den Soldaten entgegen und versucht, sie todesmutig aufzuhalten. Die Musik verstummt, und in einem Moment atemloser Stille scheint der Ausgang offen, bevor die Soldaten die Mutter erschießen und das Morden seinen Lauf nimmt. Meisel wirkte mit dieser Komposition – nicht zuletzt mit dem Einsatz von Stille – maßstabsetzend.



In den 1910er- und 1920er-Jahren entwickelte man in den USA riesige Kinoorgeln (wie diese in Fresno, Kalifornien), die den Klang der Orchesterinstrumente eindrucksvoll imitieren konnten. Außerdem konnte man auf ihnen auch Telefonklingeln, Hundegebell, Polizeisirenen und andere Geräusche erzeugen.

Edmund Meisel schrieb unter anderem die Musik zu Stummfilmklassikern wie Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927).

Ein Trupp Soldaten schreitet unablässig eine Treppe hinab und feuert in die panisch auseinanderstiebende Menge. Unerbittlich tönt ein Marsch, nur unterbrochen von kurzen, hektischen Einwürfen aufwärtsgerichteter Skalen. Plötzlich stellt sich eine junge Mutter mit ihrem getöteten Sohn den Soldaten entgegen und versucht, sie todesmutig aufzuhalten. Die Musik verstummt, und in einem Moment atemloser Stille scheint der Ausgang offen, bevor die Soldaten die Mutter erschießen und das Morden seinen Lauf nimmt. Meisel wirkte mit dieser Komposition – nicht zuletzt mit dem Einsatz von Stille – maßstabsetzend.

Kinopaläste

Die prunkvolle Ausstattung einiger Kinopaläste mit Vorhang und Orchestergraben erinnert an das Innere von Opernhäusern. 1914 eröffnete das erste Großkino in New York, das bereits ein 30-köpfiges Orchester beschäftigte. Den Höhepunkt bildete 1927 das New Yorker Roxy mit 6200 Sitzplätzen, Raum für weitere 2000 Besucher, einem Orchester von 110 Mann, drei Orgeln, einem gemischten Chor und hochqualifizierten Vokalsolisten.



Arnold Schönberg um 1930

Die Suche nach dem »Ungesagten« Schönbergs »Kammersymphonie« op. 9

»Was ist *Neue Musik*? Offenbar doch eine solche, die es vor ihr noch nicht gegeben hat? So neu muß aber Musik immer sein, sofern es sich um *Kunst* handelt! Denn *nur das Neue, Ungesagte* ist in der Kunst sagenswert. So neu war tatsächlich Kunst zu jeder Zeit, und wir hätten danach die Wahl, Werke von Josquin des Prés, oder von Bach oder von Haydn oder von welchem großen Meister immer, als neue Musik zu verstehen; denn Kunst heißt: *Neue Kunst.*«

In Arnold Schönbergs ungewöhnlicher Bestimmung des Begriffs »**Neue Musik**« aus dem Jahr 1930 spiegeln sich zwei Grundmotive seines Denkens. Zum einen die Überzeugung, dass Kunst nur dann zeitgemäß ist und auf bleibende Bedeutung hoffen darf, wenn sie nach einer Erneuerung ihrer Ausdrucksmittel strebt. Zum anderen das Anliegen, das eigene künstlerische Handeln aus der musikalischen Vergangenheit

heraus zu erklären und zu rechtfertigen. Das Werk, mit dem Schönberg die unerbittliche Suche nach dem »Ungesagten in der Kunst« begann, ist die *Kammersymphonie* op. 9. Im Sommer 1906 vollendet, führt sie eindrucksvoll vor Augen, wie Neues nicht durch den Bruch mit der Tradition, sondern durch ihr

radikales Weiterdenken entstehen kann. Das Grundprinzip, das den Komponisten leitete, lautet **Maximalisierung** der Wirkung durch Komprimierung der eingesetzten Mittel.

Was mit dieser – zugegebenermaßen recht abstrakten – Formulierung gemeint ist, zeigt sich bereits beim Blick auf die Besetzung der *Kammersymphonie*. Während Gustav Mahler in seiner zeitgleich entstandenen

8. Sinfonie alle Besetzungsgranzen sprengte – mehr als 1 000 Instrumentalisten und Sänger waren an der Uraufführung beteiligt –, beschränkt sich Schönberg auf ein Ensemble von 15 Solo-Instrumenten. Acht Holzbläser, die das gesamte Klangspektrum von der Piccoloflöte bis zum Kontrabass abdecken,

und zwei Hörner sind einem einfach besetzten Streichquintett (zwei Geigen, Bratsche, Cello, Kontrabass) gegenübergestellt. Mit diesem eingedampften sinfonischen Klangapparat, der die herkömmlichen Grenzen zwischen Orchester- und Kammermusik verschwimmen lässt, erschließt Schönberg neue Klang- und Ausdrucksbereiche.

Auf Schönbergs Fersen

Für die Komponisten des Schönberg-Kreises wurde die *Kammersymphonie* rasch zu einem bewunderten Vorbild. Schönberg jedoch erlebte diesen Nachahmungswillen als Gefährdung: »Die Hartnäckigkeit, mit der mir meine Schüler auf den Fersen sind, indem sie zu überbieten trachten, was ich biete, bringt mich in Gefahr, ihr Nachahmer zu werden, und hindert mich, dort ruhig auszubauen, wo ich eben stehe.«

Die Tendenz zur Verdichtung findet sich auch auf der Ebene der musikalischen Form. Die »gepresste Symphonie« besteht aus einem einzigen Satz von rund 20 Minuten Spieldauer, in dem Schönberg die viersätzige sinfonische Form und Prinzipien des Sonatensatzes auf kunstvolle Weise ineinanderblendet. So repräsentieren die einzelnen Formabschnitte, die unmittelbar ineinander übergehen, die verschiedenen Satzcharaktere einer Sinfonie (rascher Kopfsatz, der mit einer kurzen Einleitung beginnt, Scherzo, langsamer Satz und Finale). Zugleich stehen sie, analog zu den Bauprinzipien eines Sonatensatzes, in einem engen thematischen Wechselverhältnis.

Dass das Prinzip der **Maximalisierung** angewendet wurde, sondern ca. 1890 bis 1914 ein zentraler Motivation war, hat der amerikanische Musikkritiker Richard Taruskin in einem der einflussreichsten Bücher zur Musikgeschichte herausgegeben.

Unterstützt wird dieser Verdichtungsprozess durch eine gesteigerte motivisch-thematische Arbeit. Zum einen unterwirft Schönberg die ausdrucksgeladenen Themen einem Prozess der ständigen Variation. Zum anderen werden sie auf äußerst kunstvolle Weise miteinander verwoben, überlagert und übereinandergeschichtet. Das Resultat dieser Kompositionsweise, d. rung der von Brahms entwickelten Verfahren Gefüge von äußerster Dichte und Komplexität

Zukunftsweisend ist schließlich auch die »maximalisierte« Harmonik und Melodik der *Kammersymphonie*. Obwohl Schönberg den Bezug auf einen Grundton noch nicht endgültig aufgegeben hat – das Werk steht in E-Dur –, erscheinen die Grenzen des tonalen Komponierens hier bereits aufs Äußerste geweitet. **Quartenakkorde** und andere neuartige Klangverbindungen durchziehen die Komposition und stellen die Vorherrschaft der Tonalität nachdrücklich infrage. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass das Intervall der Quarte nicht nur die harmonische, sondern auch die melodische Konstruktion bestimmt. So besteht das berühmte Hauptthema aus einer Folge aufsteigender Quarten, die nach den Einleitungstakten zunächst in »stürmischem Jubel« vom Horn vorgetragen wird.

Die *Kammersymphonie* führt also beispielhaft vor, wie aus **ff** Maximalisierungsvorgängen qualitativ Neues erwachsen kann. Dass diese Verdichtungs- und Intensivierungsprozesse die Spieler und Hörer vor ganz neuen Herausforderungen stell(t)en, hat Alban Berg in einem berühmten Essay mit dem programmatischen Titel *Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?* dargelegt. Dort macht er deutlich, dass die Ereignisdichte dieser Musik des wiederholten Hörens, Spielens und Studierens bedarf. Denn das Ohr braucht Zeit, um sich die thematischen, rhythmischen, harmonischen und kontrapunktischen »Schönheiten« in ihrem »Reichtum« und ihrer »Überfülle« zu erschließen.

Dass das Prinzip der **Maximalisierung** nicht nur von Schönberg angewendet wurde, sondern in der Epoche von ca. 1890 bis 1914 ein zentraler Motor schöpferischer Innovation war, hat der amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin in einem der einflussreichsten neueren Bücher zur Musikgeschichte herausgearbeitet (*The Oxford History of Western Music*. Bd. 4. 2005).

Die tonale Harmonik basiert auf dem Prinzip der Terzschichtung (so besteht der C-Dur-Dreiklang $c-e-g$ aus einer großen und einer kleinen Terz). **Quartenakkorde** hingegen setzen sich aus mehreren übereinandergeschichteten Quarten zusammen (zum Beispiel $d-g-c-f$). Schönberg faszinierte die ambivalente Natur dieser Akkorde, denn je nachdem, wie sie eingesetzt werden, können sie die Grenzen der tonalen Harmonik erweitern oder auch sprengen.



Meilenstein der Moderne – Strawinskys »Sacre du printemps«

Paris, 29. Mai 1913: Das Spektakel, das sich den Augen und Ohren bot, als im ausverkauften Théâtre des Champs-Élysées gegen 21.30 Uhr zum zweiten Mal der Vorhang aufging, war für die meisten der 2000 Zuschauer zweifellos ein Schock. Vor

Die **Ballets Russes** waren nicht nur die einflussreichste Tanzkompanie des 20. Jahrhunderts, sondern zugleich auch ein Laboratorium der Moderne. Auf Einladung des legendären russischen Impresario Sergei Diaghilew versammelten sich zwischen 1909 und 1929 bedeutende Choreographen, Tänzer, Komponisten und Maler, um die Tanzkunst zu revolutionieren und in kunstformübergreifenden Produktionen neue Wege zu erproben.

Die ungewöhnliche Gattungsbezeichnung **Choreodram** bringt zum Ausdruck, dass es sich beim *Sacre* nicht mehr um ein klassisches Ballett handelt. Die Neuartigkeit des Gemeinschaftswerks zeigt sich sowohl in der Musik und Choreographie als auch im zugrunde liegenden Konzept. Strawinsky entwickelte es gemeinsam mit dem Maler und Schriftsteller Nicholas Roerich – einem Kenner der altslawischen Kultur.

wenigen Minuten noch hatten sie die Startänzer der **Ballets Russes** in ihrem Paradestück *Les Sylphides* erlebt: den berühmten Vaslav Nijinsky als romantischen Poeten, der inmitten einer weiß gekleideten Schar anmutiger Elfen seine atemberaubenden Sprünge ausführte und mit der Primaballerina Tamara Karsavina zur Musik von Chopin einen graziösen Walzer tanzte. Doch nun führte sie das »**Choreodram**« *Le Sacre du printemps* (»Die Frühlingsweih« bzw. »Das Frühlingsopfer«), das an diesem Abend nach zahllosen Proben seine Uraufführung erlebte, in eine völlig andere Welt: Die Füße der Tänzer nicht mehr in filigranen Spitzenschuhen, sondern nackt. Statt aufstrebender Bewegungen ein erdenschweres Trampeln. Statt beschwingter Walzerfolgen unerbittlich hämmernnde Klänge, die jegliche Taktordnung außer Kraft zu setzen schienen: »Stellen Sie sich Menschen vor, gekleidet in schreienden Farben«, schreibt ein Kritiker entrüstet, »die wie Besessene gestikulieren und dieselben Bewegungen hundertmal wiederholen: Sie stampfen auf der Stelle, sie stampfen, sie stampfen, sie stampfen und sie stampfen.« Die Reaktionen auf diesen Tabubruch ließen nicht auf sich warten. Fast während der gesamten Aufführung kam es im Publikum zu tumultartigen Szenen. Während die einen kicherten, zischten, pfiffen und lautstark den Abbruch der Vorstellung forderten, klatschten die anderen demonstrativ, verbaten

Le Sacre du printemps ist nicht nur eines der berühmtesten, sondern auch eines der wirkungsmächtigsten Werke des 20. Jahrhunderts. Zu den zahllosen Komponisten, die sich mit der Partitur intensiv beschäftigten, zählt der Franzose **Olivier Messiaen**. In seinen Analyseklassen diskutierte er Strawinskys Neuerungen und begeisterte unter anderem den jungen Pierre Boulez für das Jahrhundertwerk.

sich jegliche Missfallensbekundung und forderten lautstark den sofortigen Ausschluss der Störenfriede.

War es in erster Linie Nijinskys gewagte Choreographie, die viele Zuschauer irritierte? Oder wurde Igor Strawinskys Musik als ebenso provozierend empfunden? Wie viel war aus dem Orchestergraben tatsächlich noch zu hören, nachdem die lautstarken Auseinandersetzungen im Publikum begonnen hatten? Und kam es während der Vorstellung – wie nachträglich mehrfach berichtet – wirklich zu einem Polizeieinsatz? Die zahllosen Berichte von

Tempo giusto

tatsächlichen und vorgeblichen Augenzeugen sind so widersprüchlich, dass sich diese Fragen bis heute nicht zweifelsfrei beantworten lassen. Und so wurde die Uraufführung des *Sacre* nicht nur zum berühmtesten, sondern zugleich auch zum mythenumwobensten Skandal der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Obwohl die heftigen Reaktionen des Premierenpublikums Strawinsky überraschten, war ihm das revolutionäre Potenzial seines neuen Werks durchaus bewusst: »Es ist, als wären zwanzig und nicht zwei Jahre seit der Komposition des *Feuervogel* vergangen«, schreibt er noch vor Vollendung der Musik an einen russischen Freund. Und tatsächlich liegen zwischen der klang sinnlichen *Feuervogel*-Partitur, mit der der russische Komponist im Frühsommer 1910 das Pariser Publikum im Sturm eroberte, und der schockierenden Klang gewalt des *Sacre* Welten.

Im Zentrum der »Bilder aus dem heidnischen Russland« – so der Untertitel des Werkes – stehen altslawische Frühlingsspiele, die in einer rituellen Opferhandlung münden. Beschworen wird diese dunkle Vorzeit, in der der Mensch der Natur noch schutzlos ausgeliefert war, mit einer Musik, deren elementare Kraft in wesentlichem Maße aus einem neuartigen Umgang mit dem Rhythmus und der Taktordnung resultiert. Ein eindrückliches Beispiel dafür ist jene Szene zu Werkbeginn, die viele Premierenbesucher so sehr erregte. So scheint Nijinsky das »primitive«, nicht enden wollende Stampfen, mit der eine Gruppe junger Frauen den anbrechenden Frühling begrüßt, direkt von der Musik diktiert worden zu sein. Über 200 Mal erklingt in abgerissenen Staccato-Achteln ein achttöniger Akkord. Gespielt wird dieser äußerst dissonante Klang von den Streichern, die der Komponist kurzerhand zu virtuellen Schlaginstrumenten zweckentfremdet. Doch trotz der unerbittlichen Wiederholung stellt sich kein Gefühl von Regelmäßigkeit ein. Denn in unregelmäßigen Abständen wird der kontinuierliche Puls durch die Hervorhebung einzelner Achtel mittels scharfer Akzente durchbrochen. Mit diesem Verfahren setzt Strawinsky nicht nur die Taktordnung außer Kraft. Er schafft – wie **Olivier Messiaen** später bewundernd erklärte – »vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte der westlichen Kunstmusik ein *Thema, das rein rhythmischer Natur* ist«. Durch den Verzicht auf jegliche Melodik oder harmonische Entwicklung tritt der Rhythmus ins Zentrum der Aufmerksamkeit und wird zum eigentlichen Motor des musikalischen Geschehens.

Der »stampfende« Akkord im »Tanz der jungen Mädchen«

Rhythm is it!

In der Nachfolge Nijinskys haben sich unzählige Choreographen am *Sacre* abgearbeitet. Zu den einflussreichsten Umsetzungen zählt die packende Choreographie von Pina Bausch. 2003 beschäftigten sich 230 Berliner Schüler unter der Leitung von Royston Maldoom mit Strawinskys Musik. Den spannenden Probenprozess und die Aufführung mit den Berliner Philharmonikern und Sir Simon Rattle dokumentiert der Film *Rhythm is it!*



Der »Herzog« des Jazz – Duke Ellington

Den Ausdruck »Jazz« lehnte Duke Ellington zeit seines Lebens ab. Er betonte vielmehr, »Negro Music« zu spielen – die Musik seines Volkes. In vielen seiner Kompositionen thematisiert Ellington die Geschichte und Kultur der Afroamerikaner in den USA, so etwa in der 1943 in der New Yorker Carnegie Hall uraufgeführten **Suite Black, Brown, and Beige**, die den Untertitel »a tone parallel to the history of the Negro in America« (»eine klangliche Parallel zur Geschichte der Schwarzen in Amerika«) trägt. Anders als Louis Armstrong, der auf der Bühne gerne den Entertainer – und manchmal auch den Komödianten – spielte,

verstand sich Ellington als ernst zu nehmender Künstler und Komponist. Sein selbstbewusstes, elegantes, ja »fürstliches« Auftreten hatte ihm schon früh den Spitznamen »Duke« (»Herzog«) eingebracht.

Edward Kennedy Ellington (1899–1974) wuchs in der Bundeshauptstadt Washington als Sohn eines Butlers auf. Er erhielt Klavierunterricht, und seine Eltern unterstützten seinen Entschluss, Musiker zu werden. 1923 ging er nach New York, leitete dort ab 1924 eine Jazzband und machte erste Plattenaufnahmen. In Harlem, einem Stadtteil im Norden von Manhattan, erlebte die afroamerikanische Kultur damals eine Blütephase. Zahlreiche Dichter, Maler und Musiker prägten die so genannte **Harlem Renaissance**, zu der sich Ellington hingezogen fühlte. Seinen musikalischen Durchbruch erlebte er 1927 durch ein Engagement im renommierten Harlemer Cotton Club, für dessen Tanzaufführungen

Jungle Music war eine Bezeichnung für die Musik der Ellington-Band im legendären Cotton Club in Harlem (1927–1931). Zu den Tanzaufführungen und Dschungel-Sketchen der zum Teil spärlich bekleideten Tänzerinnen spielten vor allem die beiden Trompeter James »Bubber« Miley und Joe »Tricky Sam« Nanton mit ihren beweglichen Dämpfern Klänge, die die Klubgäste an Dschungeltiere erinnerten.

Eine **Suite** bezeichnet im Jazz eine Komposition, die aus mehreren eigenständigen Sätzen oder Teilen besteht.

Die **Harlem Renaissance** war eine Bewegung von afroamerikanischen Intellektuellen, Künstlern, Literaten und Komponisten zwischen 1918 und den frühen 1930er-Jahren, vor allem im New Yorker Stadtteil Harlem, die sich die Wiedergeburt (Renaissance) der afroamerikanischen Künste zum Ziel gesetzt hatten. Ein Schlüsselwerk der Harlem Renaissance ist die Essay-Sammlung *The New Negro* (1925), herausgegeben von Alain Locke.

er bis 1931 die Musik schrieb und mit seiner Band aufführte. Viele Arrangements Ellingtons unterschieden sich klanglich von den Stücken anderer Big Bands – durch das Dämpferspiel der Blechbläser, aber auch aufgrund der Kombination von Instrumenten aus verschiedenen Bläser-Sections (zum Beispiel einer Klarinette mit einer Posaune) oder durch eine quasi instrumentale Gesangsweise, bei der keine Texte, sondern nur Vokale gesungen werden.

Unterstützt durch landesweite Rundfunkübertragungen aus dem Cotton Club und mehrere Filmauftritte wurde Ellington in den 1930er-Jahren zu einem der bekanntesten afroamerikanischen Big-Band-Leiter. Er komponierte stimmungsvolle Hits wie *Mood Indigo* oder *Sophisticated Lady*, sprengte jedoch wiederholt das damalige Song-Format von ungefähr drei Minuten Dauer, das der Speicherkapazität einer Schallplattenseite entsprach. Längere Kompositionen und Suiten – wie das 1935 erschienene *Reminiscing in Tempo* – mussten daher auf mehreren Schellackplatten aufgenommen werden. »Mit Foxtrots will ich mich nicht begnügen«, erklärte er 1931. »Mit einer Leinwand [also einem Schema] von 32 Takten und dem Zwang, ein striktes Tempo einzuhalten, ist man sehr eingeschränkt. Es ist meine feste Überzeugung, dass das, was man noch immer ›Jazz‹ nennt, einen beträchtlichen Anteil an der ernsten Musik der Zukunft haben wird.« Aufgrund dieser Überzeugung komponierte Ellington in den kommenden Jahrzehnten zahlreiche Suiten, die seine Big Band ab 1943 in jährlichen Konzerten in der New Yorker Carnegie Hall spielte, und schließlich die drei *Sacred Concerts*, religiöse Konzerte für Big Band, Chor und Gesangssolisten, die er in Kathedralen in San Francisco (1965) und New York (1968) sowie schließlich in der Londoner Westminster Abbey (1973) uraufführte. Ab den 1950er-Jahren unternahm Ellington zudem zahlreiche Tourneen, die ihn, teilweise im Auftrag der US-amerikanischen Regierung, nach Europa, Südamerika, in den Nahen und Fernen Osten sowie nach Afrika führten.

Der Schlüssel zu Ellingtons unverwechselbarer Musik liegt nicht nur in seiner außergewöhnlichen kompositorischen Begabung, sondern darüber hinaus in der jahrelangen Zusammenarbeit mit einem festen Stamm von Jazzmusikern sowie mit dem Komponisten und Arrangeur Billy Strayhorn, der von 1939 bis zu seinem Tod im Jahre 1967 zu einer Art Alter Ego Ellingtons wurde.

Musik ohne Noten

Von vielen Arrangements der Ellington-Big-Band sind keine Partituren erhalten, sondern nur Einzelstimmen – und oft nicht mal das. Ellington pflegte den Musikern seine Arrangements vorzusingen. Die Musiker machten sich dann Notizen – oder spielten auswendig. Voraussetzung für diese »mündliche« Überlieferung war, dass viele Musiker über lange Zeit hinweg mit Ellington zusammenarbeiteten. Der Baritonsaxophonist Harry Carney spielte bei ihm ganze 47 Jahre.

Die Duke Ellington Big Band bei einem Auftritt in München 1963



Third Stream – Jazz erobert den Konzertaal



Das Modern Jazz Quartet bei den Donaueschinger Musiktagen 1957, vorne der Pianist John Lewis, im Hintergrund der Vibraphonist Milt Jackson

Ein Schlüsseldatum in der Geschichte des Jazz ist der 16. Januar 1938. An diesem Tag trat der »King of Swing«, Benny Goodman, mit seiner Big Band und weiteren Solisten zum ersten Mal in der ehrwürdigen New Yorker Carnegie Hall auf – und eroberte diesen Tempel der Hochkultur im Sturm. Zuvor war Jazz in seinen Anfangsjahren fast ausschließlich in Tanzhallen, Unterhaltungslokalen und Klubs gespielt worden. Zwar gab es bereits in den 1920er-Jahren vereinzelt Jazzkonzerte, so etwa 1924 eines mit dem Titel *Experiments in Modern Music* des Paul Whiteman Orchestra in der New Yorker Aeolian Hall, bei dem unter anderem George Gershwin's *Rhapsody in Blue* uraufgeführt wurde. Aber es sollte noch einige Jahre dauern, bis Jazz regelmäßig in Konzertsälen gespielt und dadurch als ernstzunehmende Kunstform anerkannt wurde.

Nach dem Erfolg seines ersten Konzertes konzipierte Goodman zusammen mit dem Produzenten John Hammond für die Carnegie Hall zwei weitere unter dem Titel *From Spirituals to Swing* (23. Dezember 1938 und 24. Dezember 1939), in denen mit einem bunt zusammen-

gestellten Programm die Geschichte afroamerikanischer Musik von Blues und Spiritual über New Orleans Jazz und Boogie-Woogie bis zum Swing der Gegenwart nachgezeichnet wurde. Jazz ist keine geschichtslose Tagesmode, so die Botschaft dieser Konzerte, sondern hat bereits eine lange (Vor-)Geschichte. Dabei verlieh der Umstand, dass Goodman zugleich als Interpret klassischer Musik anerkannt war (1938 nahm er Mozarts Klarinettenquintett auf), der Bot-

schaft vom künstlerischen und historischen Wert des Jazz zusätzliches Gewicht.

In der Folgezeit spielte Goodman zahlreiche Kompositionen, die zeitgenössische Komponisten wie Béla Bartók, Aaron Copland oder Leonard Bernstein für ihn komponiert hatten. Doch Goodman blieb nicht der einzige Grenzgänger zwischen E- und U-Musik.

Duke Ellington führte 1943 im ersten seiner von nun an jährlich stattfindenden Carnegie-Hall-Konzerte die Suite *Black, Brown and Beige* auf, und der Big-Band-

West Coast Jazz ist eine Stilrichtung ähnlich dem Cool Jazz, die vorwiegend von euroamerikanischen Musikern in Kalifornien gespielt wurde. Viele von ihnen waren musikalisch gut ausgebildet, verdienten ihren Lebensunterhalt in den Orchestern der Hollywood-Filmstudios und experimentieren in ihrer eigenen Musik unter anderem mit Formen (früh-)klassischer Musik.

Leiter und Klarinettist Woody Herman brachte 1945 Igor Strawinskys *Ebony Concerto* zur Uraufführung. Am 2. Juli 1944 veranstaltete Norman Granz im Philharmonic Auditorium in Los Angeles das erste Konzert mit dem Titel *Jazz at the Philharmonic*. Bis in die 1980er-Jahre hinein schickte Granz unter diesem Motto bedeutende Jazzmusiker durch die Philharmonien und Konzertsäle der Welt. Stan Kenton propagierte mit seiner Big Band, der zahlreiche einflussreiche Musiker des **West Coast Jazz** angehörten, ab den 1940er-Jahren einen »Progressive Jazz«. Er animierte zahlreiche Komponisten und Arrangeure zu Stücken, in denen mit Gestaltungsmitteln der zeitgenössischen Konzertmusik, zum Beispiel Zwölftonreihen oder Klangflächen, experimentiert wurde. Bemerkenswert ist die avantgardistische Komposition *City of Glass* des jungen Komponisten Bob Graettinger; sie wurde 1948 von Kenton uraufgeführt und 1951 mit seinem Innovations in Modern Music Orchestra, einer Kombination von Jazz-Big-Band und klassischem Kammerensemble, im Plattenstudio aufgenommen.

Eine zentrale Gestalt bei der Verknüpfung von zeitgenössischer Konzertmusik und Jazz wurde der Komponist, Dirigent und Jazzforscher Gunther Schuller. Schuller, der als junger Waldhornspieler an den berühmten *Birth-of-the-Cool*-Aufnahmen von Miles Davis mitgewirkt hatte, formulierte 1957 bei Vorlesungen an der Brandeis University in der Nähe von Boston das Konzept des **»Third Stream«**. Schuller regte zahlreiche zeitgenössische Kompositionen für Jazzensembles an, die unter anderem beim Brandeis Jazz Festival im Juni 1957 von Jazzmusikern wie John Lewis, Bill Evans oder Jimmy Giuffre und einem klassischen Ensemble unter Einbezug improvisatorischer Elemente aufgeführt wurden. Später arbeitete Schuller mit Avantgarde-Jazz-Musikern wie Ornette Coleman und Eric Dolphy zusammen. In einem 1960 in Stuttgart gehaltenen Vortrag beklagt Schuller, »dass das spontane Element und die beinahe unzählbare Ausdruckskraft des Jazz gerade das Element ist, das ja so häufig in der modernen, nicht jazzartigen Komposition fehlt, und dass dadurch [die Neue Musik] den Kontakt mit dem Publikum (...) verloren hat«. Dass sich, wie Schuller schon damals beobachtete, immer mehr Musiker sowohl im klassischen Bereich als auch im Jazz zu Hause fühlen, trägt auch heute noch große künstlerische Potenziale in sich.



Benny Goodman
in Stockholm 1958

Jazz und die zeitgenössische Konzertmusik in Deutschland

In den Jahren 1954 und 1957 wurden im Rahmen der Donaueschinger Musiktage, eines renommierten Festivals für zeitgenössische Musik, erstmals Jazzkonzerte veranstaltet: 1954 wurde Rolf Liebermanns *Concerto für Jazzband und Sinfonieorchester* uraufgeführt. 1957 spielte das Modern Jazz Quartet mit John Lewis. Die Jazzkonzerte in Donaueschingen haben zur allmählichen Akzeptanz des Jazz in der deutschen Hochkultur beigetragen.

an der Brandeis University in der Nähe von Boston das Konzept des **»Third Stream«**. Schuller regte zahlreiche zeitgenössische Kompositionen für Jazzensembles an, die unter anderem beim Brandeis Jazz Festival im Juni 1957 von Jazzmusikern wie John Lewis, Bill Evans oder Jimmy Giuffre und einem klassischen Ensemble unter Einbezug improvisatorischer Elemente aufgeführt wurden. Später arbeitete Schuller mit Avantgarde-Jazz-Musikern wie Ornette Coleman und Eric Dolphy zusammen. In einem 1960 in Stuttgart gehaltenen Vortrag beklagt Schuller, »dass das spontane Element und die beinahe unzählbare Ausdruckskraft des Jazz gerade das Element ist, das ja so häufig in der modernen, nicht jazzartigen Komposition fehlt, und dass dadurch [die Neue Musik] den Kontakt mit dem Publikum (...) verloren hat«. Dass sich, wie Schuller schon damals beobachtete, immer mehr Musiker sowohl im klassischen Bereich als auch im Jazz zu Hause fühlen, trägt auch heute noch große künstlerische Potenziale in sich.

Third Stream ist eine von Gunther Schuller geprägte Bezeichnung für eine »dritte Strömung« der zeitgenössischen Musik, in der Formmodelle und Kompositionstechniken der Neuen Musik (unter anderem Serialität und Aleatorik) mit den improvisatorischen Fähigkeiten und der Vitalität der Jazzmusiker kombiniert werden.

Kultur in Bewegung – Tanz als Wissenssystem

Ethnozentrismus bedeutet, Überzeugungen und Verhaltensmuster der eigenen Kultur als Maßstab anzulegen und ausgehend von dieser Grundlage andere zu bewerten.

Die **Kulturreislehre** ging von der Annahme aus, dass menschliche Innovationen in kulturellen Zentren stattfinden und sich von dort verbreiten. Die Verbreitung von bestimmten kulturellen Artefakten (von Menschen hergestellten Gegenständen), aber auch von Praktiken wurde als Indiz für einen gemeinsamen Kulturreis gesehen. Die Kulturreislehre gilt heute aufgrund ihrer oft spekulativen Annahmen weitestgehend als überholt.

Curt Sachs, Musikwissenschaftler und Kunsthistoriker, veröffentlichte 1933 eine Studie mit dem Titel *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Ähnlich wie die Vergleichende Musikwissenschaft Musikformen weltweit analysierte und verglich, verfolgte er die Idee, auch Tanz in seinen vielfältigen Formen zu erforschen. Sachs konzentrierte sich dabei nicht nur auf die westliche Welt, sondern explizit auch auf »exotische« Kulturen. Sein Wissen über nicht-westliche Tanzformen bezog er allerdings nicht aus eigener Feldforschung, sondern aus Quellen wie Reiseberichten oder ethnologischer Literatur sei-

ner Zeit. Demzufolge sind eine **ethnozentrische Perspektive** und das Konzept der **Kulturreislehre**, die die Ethnologie in Deutschland in der ersten Hälfte

des 20. Jahrhunderts prägten, in seiner lange als Grundlagenarbeit angesehenen Studie deutlich präsent.

Bei aller Kritik, die zu Recht an der Arbeit von Sachs geäußert wurde, bleibt doch die Frage relevant, wie tänzerische Bewegungen mit anderen Aspekten innerhalb einer Kultur zusammenhängen. Die von Sachs und auch von anderen vorgenommene Abgrenzung von westlichen und nicht-westlichen Tanzformen ist aus heutiger Perspektive allerdings problematisch und wird

den vielfältigen Perspektiven von Tanzethnologie nicht gerecht.

Tanz und seine Bedeutungen sind nicht universal, ebenso wie Musik muss auch Tanz in seinen jeweiligen kulturellen Zusammenhängen verstanden werden. In diesem Sinne spricht die Ethnologin Adrienne Lois Kaeppler von **Tanz** als »Systemen strukturierter Bewegung«. Innerhalb einer Kultur werden nur bestimmte Bewegungen als Tanz bezeichnet. Neben den sichtbaren und hör-

Eine Hula-
Performance auf
Hawaii, um 1970



baren Aspekten von Tanz ist folglich das hinter diesen ganz konkreten Ausprägungen stehende »Wissenssystem« von zentraler Bedeutung. Damit ist gemeint, dass die Beschäftigung mit Tanzformen einer spezifischen Kultur weit über den Bereich des Tanzes hinausgehende Zusammenhänge verdeutlicht, die für die jeweilige Kultur als Ganzes Bedeutung haben. Die Betrachtung von Hula in Hawaii aus einer tanzethnologischen Perspektive zeigt, dass Bewegungen, Klang und das zugrunde liegende Wissenssystem eng verzahnt sind mit Fragen kultureller Identität, aber auch mit der Kolonialgeschichte Hawaiis sowie mit ökonomischen Aspekten im Kontext touristischer Vermarktung.

Hula ist eine visuelle Darstellung eines gesungenen Textes in hawaiischer Sprache, in dem zentrale Aspekte hawaiischer Geschichte überliefert werden. Heute wird meist zwischen »hula kahiko« (»traditioneller« Hula) und »hula auana« (»moderner« Hula) unterschieden, wobei es weitere Differenzierungen gibt. Unterschiede zwischen diesen beiden Stilen liegen im Musikalischen wie auch im Inhaltlichen. Beim Hula sind die sprachliche, die musikalische und die tänzerische Ebene untrennbar miteinander verwoben. Während die Bewegungen der unteren Körperhälfte die Strukturen der Musik spiegeln, greifen Bewegungen der oberen Körperhälfte, vor allem der Arme, der Hände und des Kopfes bzw. der Mimik Inhalte des gesungenen Textes auf. Eine Interpretation dieser Zusammenhänge setzt Kenntnisse der Sprache, der Musik und des spezifischen Bewegungsrepertoires voraus, die in der Regel in einem »hālau« (Schule) von einem oder einer »kumu hula« (Lehrer / Lehrerin) erlernt werden.

Hula wurde und wird auch zur Unterhaltung getanzt, früher als Ehrerbietung für wichtige Persönlichkeiten, heute im touristischen Kontext oder im Rahmen von Hula-Festivals und Wettbewerben wie dem seit 1963 jährlich stattfindenden Merrie Monarch Festival. Besonders seit der sogenannten **Hawaiian Renaissance** wird Hula in sowie außerhalb Hawaiis als ein Ausdruck hawaiischer Identität angesehen.

Um solche komplexen Zusammenhänge verstehen zu lernen, ist Feldforschung eine zentrale Methode tanzethnologischer Forschung, ebenso wie eine genaue Analyse des Bewegungsrepertoires. In diesem Zusammenhang spielt Tanzschrift oder Tanznotation eine wichtige Rolle, wie beispielsweise die von Rudolf von Laban entwickelte »Labanotation«, mit der sich prinzipiell jede Form menschlicher Bewegung aufzeichnen und analysieren lässt.

Die »indische Tempeltänzerin« Mata Hari

Die Niederländerin Margaretha Geertruida Zelle (1876–1917), besser bekannt unter ihrem Künstlernamen Mata Hari, erfand für sich die Biografie einer indischen Tempeltänzerin. Ohne jemals in Indien gewesen zu sein oder eine tänzerische Ausbildung genossen zu haben, entwickelte sie Fantasietaenze und Kostüme und trat zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit großem Erfolg in ganz Europa auf. Es gelang ihr hervorragend, die in Europa gängigen Stereotypen eines »exotischen« indischen Tanzes zu bedienen.

Hawaiian Renaissance beschreibt eine Besinnung auf die hawaiische Kultur und Identität in Hawaii seit den 1970er-Jahren. Seit 1959 ist Hawaii als 50. Bundesstaat Teil der USA, obwohl es geografisch zu Polynesien gehört.





Lemmy »Special« Mabaso und Spokes Mashiane, zwei südafrikanische Kwela-Musiker, spielen auf billigen Blechflöten, 1963

Jazz global – Die weltweite Ausbreitung des Jazz

Obwohl der Jazz in den USA entstand, ist doch seine Geschichte von Beginn an die Geschichte der weltweiten Ausbreitung einer Musikform und somit ein Paradebeispiel für den Prozess der kulturellen Globalisierung im 20. Jahrhundert. Jazz wurde durch Schallplatten und reisende Musiker schon früh nach Europa gebracht und dort begeistert gehört und nachgeahmt. Und nicht nur dort: Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er auch in den Metropolen Australiens, Asiens, Afrikas und Lateinamerikas enthusiastisch gefeiert. Dabei ging es zugleich

um die Auf- und Übernahme eines US-amerikanischen Lebensstils und -gefühls. Denn die USA, Hollywoodfilme und Jazz standen damals weltweit für technischen und sozialen Fortschritt, für Demokratie und Freiheit, für den Wohlstand und die kulturelle Teilhabe breiter Bevölkerungsschichten – kurz: für den Aufbruch in bessere, moderne Zeiten.

In der Weimarer Republik kam es insbesondere in der Metropole Berlin zu einer Blüte des deutschen Jazz mit zahlreichen

Bands und Orchestern. Und selbst die Nationalsozialisten, die ja nicht nur jüdische, sondern auch afroamerikanische Musik generell als minderwertig ablehnten, konnten die große Popularität des Swing bei deutschen Jugendlichen nicht unterdrücken. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Jazz als Musik der amerikanischen Befreier bejubelt – wenn auch weiterhin manche selbsternannten Verteidiger der

europeischen Hochkultur einen damit einhergehenden »Untergang des Abendlandes« beklagten. Es dauerte jedoch lange, bis europäische Jazzmusiker über eine bloße Imitation des US-amerikanischen Jazz hinausgingen und eigenständigen, innovativen Jazz zu spielen begannen. Entscheidend hierfür war die generelle künstlerische Öffnung im Avantgarde Jazz der 1960er-Jahre.

Doch nicht nur in Europa gab es neue, durch den Jazz beeinflusste Musikszene und -stile. In Südafrika entstand in den 1950er-Jahren aus Swing und regionalen Musiktraditionen die

Jazzförderung in Norwegen

Die Regierung in Oslo fördert seit Langem viele Musikgenres. Die staatliche Agentur Rikskonsertene organisiert jährlich unzählige Jazzkonzerte – nicht nur in Konzerthallen und Klubs, sondern auch in Gemeindezentren und Schulen. Zudem unterstützt sie Auslandstourneen norwegischer Musiker und fördert deren Vereinigungen. Dies hat dazu geführt, dass Norwegen inzwischen über eine der lebendigsten und spannendsten Jazzszene weltweit verfügt.

Latin Jazz ist ein Sammelbegriff für alle Jazzrichtungen, die durch Rhythmen aus Lateinamerika geprägt werden. Grob gesehen lassen sich afrokubanische Spielarten von brasilianisch gefärbtem Latin Jazz unterscheiden.

Kwela-Musik mit ihren in sich kreisenden und mit einer wiederkehrenden Akkordfolge unterlegten Flötenmelodien. In Kuba entwickelte sich zur selben Zeit der von Son und Salsa geprägte **Latin Jazz**, der auch von kubanischen Einwanderern in den USA gepflegt wurde. In Brasilien erfanden Musiker und Sänger wie Antônio Carlos Jobim um 1960 die Bossa nova, eine weltweit erfolgreiche Mischung aus Sambaliedern und Cool Jazz. Generell haben sich Jazzmusiker seit den 1960er- und 1970er-Jahren für musikalische Einflüsse aus aller Welt geöffnet. Sie spielen mit Musikern aus Indien, Marokko oder Südafrika zusammen, nehmen gemeinsam Platten auf und gehen zusammen auf Tournee. Grundlage dieser musikalischen Kooperationen ist die Fähigkeit vieler Musiker, sich in die Klangwelt, die Melodien, Rhythmen und Sounds der jeweils anderen Kulturen einzufühlen und einzuhören, sich dieses musikalische Material anzueignen und weiterzuentwickeln.

Der englische Jazzjournalist Stuart Nicholson vertritt in seinem Buch *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)* (»Ist Jazz tot? Oder ist er umgezogen«, erschienen 2005) sogar die Meinung, dass neue Entwicklungen im Jazz seit einiger Zeit nicht mehr in den USA, sondern vorwiegend in anderen Teilen der Welt stattfinden – etwa in Skandinavien oder in Japan. Da es in Europa eine weit größere Wertschätzung des Jazz als in den USA gebe, würden in vielen europäischen Ländern Jazzszenen und eine auf Kreativität zielende Jazzausbildung weit stärker gefördert als in den USA, wo Jazzmusiker (und ebenso die Jazzausbildung) mangels öffentlicher Unterstützung fast ausnahmslos den Gesetzen des Musikmarktes folgen müssten. Als Belege nennt Nicholson zahlreiche Beispiele, so etwa den neueren Jazz aus Schweden und Norwegen (»**Nordic Jazz**«). Zwar sind Nicholsons Thesen so pauschal nicht haltbar, denn auch in den USA wird nach wie vor spannender und innovativer Jazz gespielt. Dennoch kann inzwischen nicht mehr davon die Rede sein, dass die US-Amerikaner den Jazz für sich gepachtet hätten – zu vielgestaltig ist der Jazz, der auf der ganzen Welt gespielt wird.



Jan Garbarek, führender Vertreter des Nordic Jazz,
1990 in Hamburg

Nordic Jazz ist eine eher unscharfe Bezeichnung für Jazz aus Skandinavien (in Anlehnung an den Ausdruck »nordischer Ton« im Musikschrifttum um 1900 für Musik unter anderem von Grieg und Sibelius). Nordic Jazz nimmt etwa auf skandinavische Volksmusik Bezug oder aber klangmalerisch auf weite Fjordlandschaften und das dämmrige Licht des Nordens.

HipHop – Von der Straßenkultur zum globalen Jugendstil

DJ, weiblich **DJane**, Abkürzung für Discjockey, ist eine im kommerziellen Rundfunk der USA in den 1940er-Jahren geprägte Bezeichnung für das professionelle Plattenauflegen. Der Begriff etablierte sich mit den im Paris der Nachkriegszeit entstandenen Diskotheken. DJing wird die Kunst genannt, aus vorhandener Musik live mittels zweier oder mehrerer Plattenspieler neue Musik zu mixen.

den 1970er-Jahren entstanden war. Der Film sollte zum Auslöser der in den Achtzigerjahren als HipHop bekannt gewordenen Jugendkultur werden, die sich an der New Yorker Mischung aus Graffiti, **Breakdance**, DJing und dem dazugehörigen Outfit – Trainingskleidung und Sneakers – orientierte.

Breakdance ist ein Mitte der 1970er-Jahre von puerto-ricanischen und afroamerikanischen Jugendlichen entwickelter akrobatischer Stil des Straßentanzes.

Vorangegangen waren seit Mitte der 1970er-Jahre die erfolgreichen Versuche einiger DJs in der vorwiegend von Latinos und Afroamerikanern bewohnten South Bronx, die Auseinandersetzungen rivalisierender Straßengangs in friedliche Tanz- und Wortkämpfe (Battles) zu verwandeln. Zum Sound der von zwei Plattenspielern zusammengeinstrumentalen Überleitungspassagen (Breaks) gängiger Hits, zwischen per **Crossfader** bei laufender Platte hin und her gewechselt wurde, en die rivalisierenden Parteien Wortakrobaten ins Rennen, die sich mit

Crossfader ist ein am DJ-Mischpult angebrachtes Schiebe-reglerpaar zum gegeneinäufigen Ein- bzw. Ausblenden zweier Plattenspieler. **Track** (englisch: »Spur«) bezeichnete zunächst die Tonspur eines Films, später dann die Rille einer Vinyl-schallplatte, bevor sich der Begriff in den 1990er-Jahren für jedes produzierte und auf einem Speichermedium ver-breitete Musikstück etablierte.

Zu den Pionieren dieser Entwicklung gehörte Afrika Bambaataa (Kevin Donovan), der sich nicht nur mit dem Plattenaufliegen einen Namen machte. Er brachte mit *Planet Rock* (1982) eine maßstabsetzende Single heraus, die mit ihren elektronisch generierten **Breakbeats**, den grooveorientierten Basslines und loopartigen melodischen Floskeln optimal auf die Mixtechniken der DJs abgestellt war. Sein unter der Bezeichnung Electro Funk in die Geschichte eingegangenes Werk markierte einen Wendepunkt in der Entwicklung des Hip-Hop.

HipHop als Geschäft

Kein anderer Musikstil hat in vergleichbarer Weise ein übergreifendes Geschäftsmodell hervorgebracht. Die von den erfolgreichsten Rappern aufgebauten HipHop-Imperien vermarkten mit integrierten Modelinien wie Phat Farm oder Argyleculture von Russell Simmons die Jugendkultur des HipHop als Kleidungsstil. Zu den bekanntesten Firmen gehören Bad Boy Entertainment von Rapper Sean Combs und Lench Mob Records von Ice Cube.

1984 eroberte der Spielfilm *Beat Street* die Kinos der Welt. Mit seiner um eine jugendliche Straßengang im New Yorker Stadtteil South Bronx herum aufgebauten Story vermittelte er Einblick in eine aus **DJs**, Sprayern und Straßen-tänzern bestehende Jugendkultur, die dort in

Stegreifreimen in einem rhythmisierten Sprechgesang (Rap) überboten. Oder sie ließen Tänzer aufeinander los, die sich in akrobatischen Tanzfiguren (Breakdance) maßen. Angefeuert wurde das Geschehen von den sogenannten Masters of Ceremony.

gangener Musikstil war bis Mitte der 1980er-Jahre das Vorbild für eine ganze Welle ähnlich gearteter Produktionen. New Yorker DJs wie Larry Levan, David Mancuso, Walter Gibbons und Francis Grasso machten damit das Platten-auflegen zu einer eigenständigen Form des Musizierens mittels schon vorhandener Musik. Eine wichtige Voraussetzung dafür war das auf Grasso zurückgehende Slip-cueing (An-

halten der Platte bei laufendem Plattenteller, ermöglicht durch eine Filzscheibe unter der Platte). Weitere gängige Techniken sind: Cueing (An- und Ineinanderfahren von Tracks auf mehreren Plattenspielern), Crossfading (Hin-und-her-Bewegung) des Klangs zwischen den Kanälen der Wiedergabebeanlage, Rewinding (Rückwärtsdrehen der Platte), Dropping (punktgenaues Fallenlassen der Nadel genau auf dem Grundschlag sowohl der laufenden wie der zugespielten Aufnahme), Chopping (Vorwärtsdrücken der Platten), Scribbling (stotterndes Abstoppen der laufenden Platte), Scratching (Hin-und-her-Bewegung) der Platte unter der Nadel, sodass ein rhythmisches Geräusch entsteht), Layering (gleichzeitiges Abspielen unterschiedlicher Platten) und Pitching (Tonhöhenveränderung durch Beschleunigung oder Verlangsamung der Drehgeschwindigkeit des Plattentellers).

Als diese Entwicklung Ende der 1970er-Jahre die Diskotheken eroberte, begannen Plattenfirmen das Rappen ins Studio zu verlagern und den dazugehörigen Soundtrack von Studiomusikern einspielen zu lassen. *Rapper's Delight* der Sugarhill Gang gehört zu den ersten eigenständigen HipHop-Produktionen, die den kommenden Stars des neuen Musiktrends wie DJ Kool Herc, Grandmaster Flash and the Furious Five, Kurtis Blow oder The Fat Boys den Weg ebneten. Von diesem Old School HipHop mit seinen eher einfachen Rhythmen in moderatem Tempo setzt sich seit Mitte der 1980er-Jahre dann mit Run-D.M.C., Public Enemy oder den Beastie Boys der von **Drum Machines** geprägte wesentlich aggressivere New School HipHop ab, dem der Gangsta Rap als aggressivste Form des HipHop mit Musikern wie Ice-T, Ice Cube oder N.W.A. an der amerikanischen Westküste gegenüberstand. In der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre setzte dann eine weitere stilistische Auffächerung und die Entstehung lokaler und nationaler Varianten dieses sehr eng an die Sprache und den Sprechgesang gebundenen Musikstils ein. Ende der 1990er-Jahre war mit dem Album *The Slim Shady* (1999) des amerikanischen Musikers Eminem, auch als »King of HipHop« bezeichnet, endgültig ein popmusikalisches Mainstream-Phänomen daraus geworden. Es löste die Rockmusik als zentrales musikalisches Jugendmedium ab, freilich ohne deren Funktion als verbindendes Symbol einer ganzen Generation zu übernehmen.

Breakbeats heißen die aus einem erfolgreichen Musiktitel elektronisch ausgefilterten (gesampelten) Rhythmuspassagen, die als Endlosschleife (Loops) die Grundlage für eine neue Produktion bilden.

Die **Drum Machine** ist ein elektronisches Musikinstrument, mit dem analog oder digital Rhythmen erzeugt werden, die einmal eingegeben dann in beliebiger Wiederholung automatisch ausgegeben werden.



Breakdance-Performance in Russland 2013

House und Techno – Die elektronische Tanzmusik

Das Musizieren mit dem Plattenspieler, das in den 1970er-Jahren in den afroamerikanischen Diskotheken New Yorks und in den Neighbourhood Parties der South Bronx aufkam, entfaltete sich in den 1980er-Jahren zu einer Kunst

Der **Sequenzer** ist ein analog oder digital arbeitendes elektronisches Gerät, das eingegebene Tonfolgen automatisch in beliebiger Wiederholung reproduziert. Verbreitet waren Geräte zur Erzeugung von Basslines und Rhythmusmustern wie die legendär gewordenen Geräte TB-303 (Bassline) und TR-606 (Rhythmus) der japanischen Firma Roland Corporation.

eigener Art. Die DJ-Mixe erreichten nicht nur eine beachtliche Komplexität; sie wurden nun immer häufiger von Rhythmus- und Bassline-**Sequenzern** begleitet oder durch Material erweitert, das die DJs zu Hause auf Tonband vorproduzierten. Diese Praxis kam in den afroamerikanischen Schwulenclubs Chicagos auf und ging maßgeblich auf den auch als »Godfather of House«

apostrophierten DJ Frankie Knuckles zurück, der in einem Club namens Warehouse auflegte, was zu der Bezeichnung House Music für diese Form der DJ-Mixe führte. Die Klangwelt der Popmusik wurde dabei intensiv durchforscht, um aus ihr rhythmische Effekte und Energien herauszufiltern, die die Tänzer in den Diskotheken dann in frenetische Bewegung umsetzten.

Der herkömmliche Song verschwand gänzlich aus dieser Musik – und mit ihm eine Art des Musikhackens und Musikhörens, die bei allen Veränderungen die Entwicklung der Popmusik bis dahin unangefochten geprägt hatte. Entscheidend wurde nun die zum Erlebnisraum gewordene Tanzveranstaltung in ihrer Gesamtheit, das Event, mit dem möglichst ununterbrochenen DJ-Live-Mix und nicht mehr der isoliert genommene Musiktitel. In dem Maße, wie die Discjockeys ihre Dance-Mix-Versionen auf kleinen unabhängigen Labels zu veröffentlichen begannen, entstanden nach diesem Vorbild Studioproduktionen, die für die DJs zum Auflegen in der Diskothek gedacht waren. Zu den Klassikern derartiger House-Music-Produktionen gehörten *It's House* (1985) von Chip E. und Marshall Jeffersons *Move Your Body* (1986).

Neben dem durch abrupte Abrisse und **Scratching** geräuschintensiven Mix-Stil der HipHop-DJs und dem weichen, auf Überblendungseffekte angelegten

Scratching ist eine Technik der DJs zur Klang-erzeugung, bei der durch Hin- und Herbewegung der Platte unter der Nadel ein rhythmisches Geräusch entsteht.

Disco-Sound ist ein in den 1970er-Jahren entstandener aufnahmetechnischer Standardklang afroamerikanischer Popmusik. Insbesondere durch ausgeprägte Tiefenbetonung und halffreie Aufnahme von Bass und Schlagzeug war er auf eine optimale Wirkung in den Diskotheken ausgerichtet.

Blend Mixing des **Disco-Sound** hatte sich mit Chicagos House Music nun ein Mix-Stil etabliert, der die Musik von innen her umbaute. An die Stelle der Gliederung in jeweils in sich geschlossene Abschnitte, die wie Strophe und Refrain im Song zu einem zusammengesetzten Gebilde verknüpft werden, trat im Mix nun die Vorstellung eines ununterbrochenen Flusses mit übereinandergelegten und gegeneinander verschobenen Schichten: kettenartige Reihungen von Einzelementen,

die durch virtuose Handhabung zweier Plattenspieler aus vorhandener Musik herausdestilliert wurden. Der dabei entstehende Klangstrom wurde von mechanisch pulsierenden Rhythmusmustern vorangetrieben. Anstelle von Strophe



und Refrain spielten für die Organisation des klanglichen Ablaufs jetzt Vorstellungen wie Loop (Schleife), Level (Ebene), Layer (Schicht), Line (Linie) und Plateau die entscheidende Rolle.

Wichtige Anregungen hierfür kamen aus Detroit, wo etwa zur selben Zeit Juan Atkins und der sich 3070 nennende Richard Davis an einem neuartigen Electro-Sound bastelten. Sie knüpften dabei an den durch Synthesizer und **Vocoder** geprägten Electro Funk von Afrika Bambaataa, Mantronix und Planet Patrol an, der im Umfeld des HipHop entstanden war. Atkins sowie die beiden begeisterten Clubgänger Derrick May und Kevin Saunderson transformierten die Electro-Funk-Produktionen durch technische Verfremdungen in eine Science-Fiction-Version ihrer selbst, für die der von dem Zukunftsforscher Alvin Toffler in seinem einflussreichen Buch

The Third Wave geprägte Begriff »Techno« wie geschaffen schien. Mechanisch und roboterhaft fügten sich auf ihren Platten sequenzergenerierte Klangmuster aneinander, unter denen die knalligen Rhythmen der Drum Computer donnernten. Vocoder-Stimmen und die Basslines des Analogsynthesizers verhalfen dem Electro-Sound aus Detroit zu einer futuristischen klanglichen Erscheinung. In Chicagos Club-Szene wurde den sterilen Techno-Produktionen aus Detroit dann Leben eingehaucht. Die DJs verwandelten hier die avantgardistischen Klangexperimente in eine körper- und extrem bewegungsbezogene Tanzmusik, die in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre um die Welt ging. Als sie Ende der 1980er-Jahre Berlin erreichte, fiel das mit dem Fall der Mauer zusammen. In den Industriebrachen am ehemaligen Mauerstreifen nisteten sich Clubs ein, die wie der Tresor, der berühmteste Techno-Club der Stadt, diese neue elektronische Tanzmusik zu einer ungeahnten Blüte führten.

Der Techno-DJ
Paul Kalkbrenner
2016 in Hamburg

Der **Vocoder** ist ein elektronisches Gerät, mit dem sich Sprach- und Gesangsaufnahmen so verfremden lassen, dass damit sowohl Stimmeffekte (Roboterstimmen) wie Instrumentaleffekte (Text artikulierende Instrumentalklänge) erzeugt werden können.

Techno-Club im Tresor

Der Berliner Club Tresor entstand 1991 im Keller des ehemaligen Kaufhauses Wertheim am Leipziger Platz. Er erstreckte sich in den gut erhaltenen Räumlichkeiten im ehemaligen Sperrgebiet an der Mauer über zwei Etagen. In den unteren, gewölbeartigen Räumen waren noch die aufgebrochenen Schließfächer des Kaufhauses zu sehen. Licht- und Videoinstallationen verwandelten die gespenstischen Räume in ein futuristisches Dance-Ambiente.