

Abiturprüfung 19 99

Schulstempel

Fach/Kursbezeichnung: Musik, LK
 (ggf. Schülergruppe A, B, C ... gem. § 33 (4) APO-GOST und VV 33.41 *)

Angaben gemäß § 33 APO-GOST und VV 33.42 Ziff. 3 Übersicht über die Themen und Unterrichtsgegenstände der Halbjahre 12/I bis 13/II

Kurs- halbjahr	Kursthemen, Unterthemen
12/I	<p>Musikalische Akkulturation: (LB III/IV) Authentische Folklore und Formen ihrer Übernahme in Kunstmusik bzw. Gebrauchsmusik: - Spanien: Morricone: The Mission (Film), Mittelmeerische Folklore, Flamenco, de Falla, Albeniz, Touristenfolklore - Deutschland/Österreich: Beethoven 6. Sinf., 1. Satz, Volkslieder, Humperdinck: Hänsel und Gretel - Rußland: russische Folklore und Kirchenmusik, Mussorgsky, Balakirew, Tschaikowsky, Rachmaninow, Beethoven: Rasumowsky-Quartett, Mussorgskys „Kinderstube“ im Vergleich mit Schumanns „Kinderszenen“ (realistische und idealistische Ästhetik) - Amerika: afro-amerikanische Musik: Gospels, Ragtime, Indianermusik, Dvorak: 9. Sinfonie, Debussy: Golliwog's cake walk, Gershwin: Porgy and Bess - Vermarktung von Folklore, unterschiedliche Funktionen und Rezeptionsweisen Methoden: Stilanalysen nach Merkmalskatalogen, vergleichende Analysen, Komponentenanalyse, Auswertung von Texten, musikpraktische Gestaltungen</p>
12/II	<p>Musik und Sprache (LB II) Vergleich der beiden Kommunikationssysteme (Phonetik, Syntaktik, Semantik); Sprachkompositionen (konkrete Poesie, Berio, Ligeti, Webber); Sprechgesang/Rezitativ (Monteverdi, Bach); Melodram (Beethoven, Schönberg); Motette (Morales); Arie (Händel); Bedeutungskonventionen/Figurenlehre (Haydn, Bach, Penderecki); Musik und Bild (Musik in der Werbung und im Film) Vergleich verschiedener Inszenierungen einer Opernszene - Mozart: Pedrillo-Arie -); romantisches Klavierlied (Schubert, Schumann, Mahler); Leitmotivtechnik (Wagner: "Meistersinger") Methoden: Wort-Ton-Analyse, motivisch-thematische Analyse, Auswertung von Texten zur Semantik der Musik, Diskussion verschiedener Positionen zur Opernästhetik (Wagner, Hanslick, Nietzsche, Adorno), musikpraktische Gestaltungsversuche (z.B. Aufführung von Tochs „Fuge aus der Geographie“)</p>
13/I	<p>Entwicklungszüge der Musik im 20. Jahrhundert und Schwierigkeiten ihrer Rezeption (LB III/V) Von der Tonmusik zur Klangmusik: Mozart, Mendelssohn, Chopin, Wagner (Tristanvorspiel), Debussy, Bruitismus (Russolo), Klangflächenkompositionen (Pärt, Ligeti, Michel, Techno, Stockhausen) Aufbrechen des "Organischen" / Neue Sachlichkeit: Strawinsky (Sacre, Geschichte vom Soldaten), Weill (Dreigroschenoper), Vergleiche mit Malerei und politisch-gesellschaftlichen Gegebenheiten "Musik über Musik": Satie (im Vergleich mit Chopin u.a.), Ives (The Unanswered Question u.a.), Mahler (1. Sinf., 3. Satz). Ein Ländler-Modell auf dem Weg durch die Geschichte: Berlioz (Un bal) – Schumann: Das ist ein Flöten und Geigen – Mahler: Die Fischpredigt / 2. Sinf., Scherzo – Berio: Sinfonia, 3. Satz Methoden: Stilanalysen (Verfahren der Verfremdung/Parodie), vergleichende Analysen, Parameteranalysen, Auswertung von Texten zum Problem der Rezeption, musikpraktische Realisierung eines Songs</p>
13/II	<p>Musik und Popularität (LB II/IV) Kriterien zur Unterscheidung von Kunst und Kitsch, zunehmende Komplexität der Musik (galanter Stil, Klassik, Brahms, Webern, Schönberg), Trennung von E- und U-Musik (Salonmusik im Vergleich mit Chopin) Das Verfahren der „Romantisierung“ (poetische Verfremdung des „Gemeinen“): Sehnsucht nach der ursprünglichen „Einfachheit“ (Kirchenmusik) Methoden: Analyse nach Kriterien von Redundanz/Originalität, Auswertung von Texten zur Ästhetik</p>

*) Für jede Schülergruppe ist eine gesonderte Übersicht vorzulegen. Bei teilweise identischen unterrichtlichen Voraussetzungen kann auf die Übersicht einer anderen Gruppe verwiesen werden.

Aufgabe 1 (Aufgabenart I/3)

Analyse und Interpretation von Gustav Mahlers Klavierlied "Zu Straßburg auf der Schanz"

(aus: "14 Lieder aus des Knaben Wunderhorn")

Aufgabenstellung:

1. Skizziere kurz Inhalt und Form des Textes. Worum geht es? Was hat Mahler an dem Text gereizt?
2. Beschreibe und deute die stilistischen Anspielungen und spezifischen Mittel des Ausdrucks im Vorspiel (T.1-4) und in der 1. Strophe (T.5-16) in ihrer Beziehung zur Textvorlage und zur Aussageabsicht Mahlers.
3. Vergleiche die folgenden Strophen mit der 1. Strophe: Beschreibe und deute die wesentlichen Veränderungen und die neu auftretenden Mittel.
4. Prüfe, inwieweit der Text von Eggebrecht auf das vorliegende Lied zutrifft.

Materialien:

- Notentext
- Toncassette: Hanna Schaer / Françoise Lillard, 1990, ADDA 581208, Dauer: 3:50
- Text von Eggebrecht
-

Arbeitszeit: 4 ¼ Stunden

H.H. Eggebrecht: Die Musik Gustav Mahlers, München 1982, S. 23f.:

"Mahler vermag beide Seiten der gegebenen Welt musikalisch zu benennen, auf der einen Seite die widerliche Zivilisationswelt, Heuchelei und Lügenhaftigkeit, oder (wie später im Scherzo der II. Symphonie) das Gefangensein des Menschen in der Sinnlosigkeit des Weltgetriebes (in dem er zappelt wie eine Mücke im Spinnennetz), und auf der anderen Seite das >Andere<, das so unberührt ist, so ohne Zeit und jenseits von Geschichte, wie in der gegebenen Welt nur Natur es sein kann, musikalisch benennbar zum Beispiel durch Volksweise, Vogelstimme oder Herdenglocken. Beide Seiten, die eine und die andere, sind in der gegebenen Welt, in der Wirklichkeit, nicht zueinander zu vermitteln, und auch dies widerspiegelt Mahlers Musik."

Erläuterung:

Schalmei: ein (oboenähnliches) Blasinstrument, wie es von Hirten gespielt wird. Alphorn: Hirtentrompete aus Holz. Mahler setzt offensichtlich beide Instrumente gleich. Schanze: Militärstützpunkt. Inhaltlich geht es - wie im „Tamboursg'sell“ - um einen Deserteur, der hingerichtet werden soll.

Arbeitsmaterial:

- Notentext
- Toncassette (Janet Baker/Geoffrey Parsons, Hyperion A 66100, 1983): Dauer: 3:40

Arbeitszeit: 4 1/4 Zeitstunden

Zu Straßburg auf der Schanz

Zu Straßburg auf der Schanz
Da ging mein Trauern an;
Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen.
Ins Vaterland muß' ich hinüberschwimmen,
Das ging ja nicht an!

Ein' Stund' in der Nacht
Sie haben mich gebracht,
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus.
Ach Gott; sie fischten mich im Strome aus!
Mit mir ist es aus!

Frühmorgens um zehn Uhr
Stellt man mich vors Regiment;
Ich soll da bitten um Pardon.
Und ich bekomm' doch meinen Lohn,
Das weiß ich schon.

Ihr Brüder allzumal,
Heut' seht ihr mich zum letztenmal.
Der Hirtenbub ist nur schuld daran,
Das Alphorn hat mir's angetan,
Das klag, ich an!

Gustav Mahler: Zu Straßburg auf der Schanz

Aus: "Des Knaben Wunderhorn"

Im Volkston (ohne Sentimentalität, äusserst rhythmisch).

(Wie eine Schalmel.)

Mit starkem Pedalgebrauch.

5 *In gemessenem Marschtempo.* *ein wenig zurückhaltend*

Strassburg auf der Schanz, da ging mein Trau-ern an! Das Alp-horn hört' ich

9 drü-ben wohl an-stim-men, in's Va-ter-land musset ich hin-ü-ber schwim-men, das

13 ging ja nicht an, das ging ja nicht an!

16 Ein' Stund' in der Nacht sie ha-ben mich gebracht, sie

19 führ-ten mich gleich vor des Haupt-mann's Haus! Ach Gott! Sie fisch-ten mich im

22 Stro-me aus! Mit mir ist es aus, mit mir ist es aus!

25 *pp streng im Takt*

Früh morgens um zehn Uhr stellt man mich vor's Re-gi-ment! Ich

29 *pp schauernd*

soll da bit-ten um Par-don, um Par-don! und ich be-komm doch mei-nen Lohn und ich be-

32 komm' doch mei-nen Lohn! Das weiss ich schön, das weiss ich schön!

35 ihr

39 Brü-der all' zu-mal, ihr Brü-der all' zu-

42 *(Die unteren Noten für Sänger, die über keine Kopfstimme verfügen)*

mal, heut' seht ihr mich zum letz-ten mal, heut' seht ihr mich zum letz-ten mal! Der

zart hervortretend

47 *poco rit.* *espr.*

Hir-ten-bub' ist nur schuld da-ran! Das

53 *(Schalmel.)*

Alphorn hat mir's an-ge-than, das hat mir's an-ge-than! Das klag' ich an, das

58 *a tempo*

klag' ich an!

*) In allen diesen tiefen Trillern ist mit Hilfe des Pedals der Klang der gedämpften Trommeln nachzuahmen.

Unterrichtszusammenhang (Aufgabe 1)

Die Aufgabe bezieht sich schwerpunktmäßig auf 12/II. Dort haben die Schüler Verfahren der Semantisierung und Methoden der Klavierliedanalyse kennengelernt. Werke von Mahler (Klavierlieder und Sinfoniausschnitte) waren Unterrichtsgegenstände in 12/II und 13/I. In 13/I wurde Mahlers Ästhetik anhand von Texten (Eggebrecht, Adorno u.a.) behandelt. Der Textauszug in der Aufgabe ist den Schülern dabei begegnet. Aus dem Unterricht kennen sie auch das vom Sujet her vergleichbare Lied „Der Tamboursg'sell“, so daß zum Textverständnis keine umfänglichen Hilfen nötig sind. Volksliedmerkmale und –intonationen waren Gegenstand des Unterrichts in 12/I

Erwartungshorizont (Aufgabe 1)

Text: Der Text aus „Des Knaben Wunderhorn“ wirkt moritatenhaft-unbeholfen – vor allem wegen des unregelmäßigen Metrums - und zeigt die Hilflosigkeit des lyrischen Ichs angesichts der bevorstehenden Hinrichtung. Die Strophen markieren die Stationen des Geschehens - Flucht aus Heimweh (1. Str.), Verhaftung (2. Str.), Vorführung vor dem Regiment (3. Str.) und Abschied von den „Brüdern“ – und enthalten persönliche Kommentare: Eingeständnis der Schuld, aufkommende Verzweiflung, Ausweglosigkeit (das Bitten um Pardon wird nichts nützen), Anklage des Alphorns. Mahler reizte das Thema wegen der ausweglosen Verstrickung des Subjekts in der Maschinerie der „Welt“. So hat er, wie frühe Briefe zeigen, auch seine eigene Situation eingeschätzt. Heil gibt es nicht in dieser, sondern nur in der „anderen“ Welt (Weltendualität). Um das musikalisch besser gestalten zu können, hat er - vor allem in der letzten Strophe -, viele Textstellen wiederholt.

1. Strophe:

Welt und Gegenwelt werden einander gegenübergestellt:

Alphorn / Schalmei (1-4 und 7-8, Begl.): Naturtonreihe

Volkslied (9-12):

- Terzenführung
- überwiegend diatonische Melodik mit kleinen Melismen, legato
- einfache Harmonik (C, F)
- angedeuteter Bordun (9-12)
- Hornquinten (9, 10, 12)

Diese "Naturlaute" stehen für die "andere" Welt ohne Krieg, für Heimat und Geborgenheit.

Die Realität des Kriegsdienstes im Söldnerheer wird durch Marschelemente dargestellt (5-6, 13-16):

- punktierter Rhythmus, staccato
- Signalquarte
- Trommelfiguren (Triller, Vorschläge im Klavier)
- deklamatorische Melodik

Die Gefühle des Deserteurs in seiner ausweglosen Lage werden durch "Empfindungslaute" zum Ausdruck gebracht:

- Moll (Gegensatz zum Dur und zu den leeren Quinten der Naturebene)
- langsames Tempo ("Trauermarsch")
- tiefe Lage am Anfang
- "Stöhnfigur"(13-14): fallende Quart (wie im Tamboursg'sell), f- p
- dissonante Harmonik in dem Zwischenspiel (15-16)

2. Strophe:

Variante der ersten, Volksliedelemente zurückgedrängt (nur 21/22)

Höhersetzung (durch Modulation nach b-Moll) und dynamische Steigerung bei der Erinnerung an den Moment der Ergreifung

3. Strophe:

weitere Variante: Volkslied nur noch in T. 29, starkes Vordringen der Militärsymbole und der Dissonanzen

- T. 31-34: tiefe Lage, f-p, sfz-pp, deklamatorisch: schauernd, Bewußtwerden der bevorstehenden Hinrichtung
- T. 35-36: Trommelklang mit Katabasis und anschließender Perspektivendynamik
- T. 36-38: vordergründig: "abgeführt werden", bzw. „Ausblenden der Militärmusik“, psychologisch: "nach innen gehen", "aus der Welt gehen"

4. Strophe:

Starke Veränderung der Elemente und neue Elemente

- T. 39-42: Natur- und Militärsymbole werden gemischt (Dur, liedhafte Melodik / punktierter Rhythmus, Trommelwirbel: Realität nur noch "untergründig" wahrgenommen)
- T. 43-48: noch stärkeres Ausblenden der Realität, starke Verinnerlichung:
 - pp, extrem hohe Lage (Kopfstimme): "irreal", "verträumt"
 - Chromatik: "weich", "resignierend"

- volksliedhafte Melodik und Harmonik (Akkordbrechung, einfacher harmonischer Satz): "Sehnsucht nach der Heimat", "Flucht in die andere Welt"
- T. 49-52: Die totale Ablösung von der Realität ist mit dem leicht veränderten Zitat des Schmalmeien-Motivs vom Anfang erreicht. Vordergründig illustriert das Zitat das im Text genannte Alphorn.
Der Schluß der 4. Strophe ist wieder disparat, und zwar stärker als die 1. Strophe: das innige Volkslied (53-56) mit Begleitelementen aus 43ff. kontrastiert mit der Stöhnfigur (57-58), die durch die hohe Lage hier (dem Text entsprechend) zur Anklage wird.
Als neues Element tritt die chromatisch aufwärtsdrängende Triolenfigur der Begleitung als Empfindungslaut (Aufbegehren?. Schmerz?) hinzu.
Den Schluß bildet das militärische Ambiente entsprechend T. 37-38.

Text:

Der Text läßt sich gut zur Interpretation heranziehen:

Das "Andere" und die "Wirklichkeit"/"Zivilisationswelt" (das "Gefangensein", die "Sinnlosigkeit", das "Häßliche") sind in Mahlers Lied mit den entsprechenden "Vokabeln" - Naturlauten/Zivilisationslauten (Militärsymbolen) - dargestellt. Allerdings kommt noch die Ebene des subjektiven Empfindens, der Empfindungs- oder Kunstlaute hinzu. Daß beide Welten "nicht miteinander zu vereinen" sind, läßt sich mit der abgehobenen Rolle des Alphornmotivs belegen, das am Anfang erscheint und zwischendurch zweimal als "Episode" auftritt (7-8; 49-52). Nirgends wird es in den Kontext integriert. Trotzdem kann man auch „Brücken“ sehen. Die Quart ist das zentrale Element, einmal als Naturlaut, zum anderen als Signalquart (meist in der Umkehrung). Auch punktierte Rhythmen treten in beiden Sphären auf.

Aufgabe 2 (Aufgabenart I/1)

Analyse und Interpretation: Franz Liszt: Resignazione (1877)

Aufgabenstellung:

1. Welcher „Ton“ (Gattung, Stil) wird hier angeschlagen. (Welche Merkmale des Stückes sprechen für das zugrundeliegende „Modell“, welche dagegen?)
2. Verschaffe Dir einen Überblick über den formalen und motivischen Ablauf, indem Du Formteile abgrenzt und Motive kennzeichnest, die für die Entwicklung des Stückes entscheidend sind.
3. Beschreibe und deute die Entwicklung des Stückes in den einzelnen Phasen hinsichtlich der
 - Motivik (Material)
 - Harmonik (auf dem Hintergrund der „normalen“ Kadenz, s. u.) und
 - Ausdrucksgestik (Figuren, Tonhöhenbewegung, Dynamik).
 Berücksichtige bei der Deutung auch die Interpretation des Pianisten und - vor allem - den Titel des Stückes („Resignation“).
4. Welche Beziehung besteht zwischen dem von Liszt gewählten Stilmodell und dem Ausdrucksgestus „Resignation“?
5. Ordne das Stück ästhetisch und historisch ein: Setze es in Beziehung zu Tendenzen der Romantik bzw. zu anderen Stücken (z.B. zu Schumanns „Der Dichter spricht“, zu anderen Werken Liszts u.ä.). Gibt es zukunftsweisende Aspekte?

Materialien:

- Notentext
- Toncassette:
 - E-Dur-Kadenz
 - Gregor Weichert, CD Liszt-Raritäten FCD 91 120 (1981 / 1992), Dauer: 1:45

Arbeitszeit: 4 ¼ Stunden

"normale" Kadenz

Franz Liszt: Resignazione (1877)

Unterrichtszusammenhang (Aufgabe 2)

Die Aufgabe bezieht sich vor allem auf 13/I. Hier wurden lyrische Klavierstücke der Romantik (Chopin, Mendelssohn) unter dem Aspekt des „poetischen“ Prinzips behandelt. Verfahren der „Dekomposition“, „offene“ Form und Materialreduktion sind den Schülern in diesem Kurs an Beispielen der modernen Musik begegnet. Schumanns Kinderszenen - romantische Sehnsucht nach dem Unberührten, Kindhaft-Reinen in Abgrenzung zu Mussorgskys ‚realistischer‘ „Kinderstube“ - kennt der Schüler aus 12/I. Choralintonationen kamen in fast allen Kursen vor. Schwerpunktmäßig behandelt wurde der Choral in 12/II.

Erwartungshorizont (Aufgabe 2)

1. Ein Choral wird intoniert:

Merkmale:

- 4stimmiger Kompaktsatz
- einfache, langsam schreitende Melodik

Verfremdungselemente:

- teilweise stark chromatisierte Harmonik („Kunstchoral“)
- einstimmige Floskeln, die sich zunehmend verselbständigen und die kompakte Struktur schließlich völlig auflösen

2. Form:

A (evtl. a-b) (1-4)

A' (5-9), zusätzlicher Takt durch sequenzierendes Weiterspinnen der Schlußfloskel x (Doppelschlagfigur) von A

B (c, c') (10-13), korrespondierende 2-Taktgruppen und Zusammenhang mit folgender 4-Taktgruppe

C (14-17) Elemente von A, punktierter Rhythmus, Formel x

B (18-21)

C' (22-29) Fortspinnung der Schlußfloskel, am Schluß (28-29) rhythmische Anknüpfung an Anfang (2-3)

3. Das Stück beginnt wie ein normaler Choral, endet aber offen (Pausen in T. 4)

Die Harmonik benutzt neben normalen Kadenzakkorden (E, cis, H) in der Mitte (T. 2,3) alterierte Akkorde. In den Stimmen A, T und B ergeben sich chromatisch fallende passus duriusculi, die auf die „Resignation“ verweisen. Denselben Gestus hat auch die Melodiestimme (fallend, weiche Überbindung, hilfloses Auspendeln am Schluß).

Dazu paßt genau auch das quälend langsame Tempo.

Dem fallenden Gesamtduktus wird im folgenden nur schwach entgegengearbeitet: In T. 5 beginnt mit der zunächst wörtlichen Wiederholung ein „zweiter Versuch“, ein „Nochmal-Ansetzen“, das aber - mit leichten harmonischen Varianten – genauso endet wie beim ersten Mal. Die hilflos wirkende Schlußfloskel x gewinnt an Boden: im Tenor (T. 7) könnte man sie vielleicht noch als ein Sich-Anstemmen gegen das haltlose Gleiten ansehen – so sieht es der Pianist, und er kann sich dabei auf die ‚klangaufbrechende‘ Arpeggiofigur berufen -, aber die Abwärtssequenzierung (T. 9) verstärkt den Eindruck der Orientierungslosigkeit, vor allem auch im Zusammenhang mit der Harmonik: Die Dominante H findet keine Auflösung in der Tonika E, sondern wird im folgenden Ausgangspunkt der weiteren harmonischen Fortschreitungen.

B + C bilden eine innere Einheit. Die den Fluß hemmende x-Floskel fehlt zunächst. Eine Aktivierung zeigt sich auch melodisch in der Aufwärtsbewegung der einzelnen Phrasen. B ist deutlich als „Gegenbewegung“ gegen den Anfangstrend konzipiert:

Der zweimalige Aufwärtssprung T. 10/11 und 12/13 (beim zweiten Mal sogar ‚überhöht‘ in dem Quartvorhalt cis) und die nun ‚ungebrochene‘, ‚normale‘ Harmonik (H7-gis) signalisieren das deutlich. Der Pianist betont besonders die Spitzentöne h' und cis'', schwächt den folgenden Ton aber ab und erreicht so eine Seufzerwirkung, die das Scheitern der Gegenwegung schon andeutet.

C übernimmt wieder alle Elemente von A. Die anfänglich noch vorhandene Aufwärtsbewegung wirkt gebremst (Sekunden) und mündet in einen fallenden Schluß mit der x-Floskel. Harmonisch finden sich wieder Alterationen, die harmonische Fortschreitung ‚fällt‘ – etwas überraschend – auf die Subdominante A.

Was sich am Anfang auf der 4-Takt-Ebene abspielte, wiederholt sich nun auf der 8-Takt-Ebene: B-C wird – leicht verändert – wiederholt. Also Stagnation, Kreisen auf der ganzen Front.

Die harmonische Änderung (a-Moll statt A-Dur, T. 24) ist zwar äußerlich minimal, aber von entscheidender Bedeutung: Hier wird endgültig klar, daß es kein Entrinnen, keinen Ausbruch aus dem Kreisen, kein erreichbares Ziel gibt. Der Pianist spielt diese Stelle ganz überzeugend: Nachdem er die Durversion (T.16) noch als ein fast verklärtes Einmünden in eine zwar überraschende, aber Hoffnung gebende Sphäre gestaltet hat, nimmt er nun die a-Moll-Stelle in Tempo und Dynamik völlig zurück und verstärkt dadurch den resignativen Charakter.

Die Ausweglosigkeit zeigt sich in geradezu krasser Form in der nun losgelassenen, sich verselbständigenden Schlußformel:

Die Sequenzierung erfolgt zwar aufwärts, wirkt aber weniger als Gegenbewegung, sondern eher als ein Sich-Verflüchtigen, ‚Verdampfen‘, nicht zuletzt wegen des ‚smorzando‘. Gerade die Tatsache, daß am Schluß der ‚formlos‘ in gleichmäßigen Vierteln dahingleitenden Floskelsequenz die rhythmisch einzige plastische Kontur des Stückes (punktierter Rhythmus) ‚aufgeklebt‘ wird, zeigt das resignative ‚Aufgeben‘.

Den gleichen Vorgang spiegelt die Harmonik: Das Ziel E wird nicht erreicht. Es bleibt bei der Moll-Subdominante. Dabei geht sogar der ‚zielgerichtete‘ Leitton gis verloren. Am Schluß muß er mühsam ‚restauriert‘ werden. Der Pianist gestaltet das Ersterben dynamisch und agogisch sehr eindrucksvoll.

4. Der Choral ist Musik der „Gemeinschaft“. Er steht für das Eingebundensein des Einzelnen in übergeordnete Ordnungen, für Glaubensfestigkeit, sichere Orientierung u.ä. Die Demontage des Chorals im vorliegenden Werk, der auskomponierte ‚Nachweis‘, daß er nicht mehr ‚funktioniert‘, ist das beste Mittel um Isolierung, Orientierungslosigkeit, Hoffnungslosigkeit auszudrücken.
5. Ästhetisch handelt es sich um ein ‚poetisches‘ Werk: Etwas Prosaisches, „Gemeines“ (Novalis) wird ‚romantisiert‘, fantasievoll umgestaltet. Schumann hat in „Der Dichter spricht“ etwas Vergleichbares gemacht: die kompakten Strukturen des Chorals lösen sich harmonisch und ornamental-figurativ auf. Die normale Schlußkadenz ist bei ihm zwar vorhanden, zeigt aber in der tiefen Lage und der rhythmischen Zerdehnung, daß sie gleichsam ‚herbeizitiert‘ wird. Der Unterschied zu Schumann liegt vor allem in der Kargheit und Entwicklungslosigkeit der ornamentalen Floskel. (Bei Schumann entwickelt sich aus der Floskel fast so etwas wie eine freie Fantasie). Die nackte ‚Floskelhaftigkeit‘, die weitgehende Reduktion der Tonsprache, das Kein-Ende-Finden (offene Form) verweisen ins 20. Jahrhundert. Das Stück scheint ein Spätwerk Liszts zu sein: von virtuosem Pathos, großer rhetorisches Geste und dem Bestreben nach Überwältigung des Zuhörers ist nichts mehr zu spüren. Alles ist in äußerster Konzentration auf das Wesentliche reduziert. Man denkt fast schon an die Miniaturen Weberns. Die Choralintonation läßt sich auch als Hinwendung zum Religiös-Metaphysischen deuten, wie Liszt sie in seinen Kirchenmusikwerken öfter vollzogen hat. Die religiöse Geste hat hier aber nicht mehr – wie im Schlußchoral von Liszts „Weinen, Klagen...“ - etwas auftrumpfend Triumphalistisches an sich, sondern ist von Zweifel und Unsicherheit geprägt.

Aufgabe 3 (Aufgabenart II)

Erörterung fachspezifischer Texte (von Kotschenreuther, Hinton und Weill) zur Rezeption von Weills Dreigroschenoper

Aufgabenstellung:

1. Überprüfe bzw. erkläre die einzelnen Aussagen Kotschenreuthers, Blochs und Adornos anhand der vorliegenden Klangbeispiele. (Lassen sich die Aussagen an den Notentexten belegen?)
2. Vergleiche mit diesen Positionen die Aussagen Weills.
3. Versuche das Problem der Rezeption der Dreigroschenoper näher zu klären, indem Du – über die Texte hinausgehend - die Unterschiede zwischen Strawinsky und Weill anhand der Klangbeispiele deutlicher herausarbeitest. Welche Anforderungen stellt Strawinsky an den Hörer, welche Weill? Wie hängen die unterschiedlichen Anforderungen mit den unterschiedlichen ästhetischen Positionen zusammen? Gibt es Gründe für die ‚mißverständliche‘ Rezeption Weills? Wieso sieht Weill selbst im Erfolg seiner Dreisohenoper kein „Mißverständnis“?

Materialien:

Notentexte:

- Fr. J. Wagner: „Unter dem Doppeladler“-Marsch (Anfang)
- Strawinsky: Marsch aus „Die Geschichte vom Soldaten“ (Anfang)
- M. Seiber: Foxtrott (T. 1-8)
- Weill: Kanonensong, 1. Strophe

Klangbeispiele:

- Fr. J. Wagner: Marsch (Anfang), A. Boult, 1968, SBK 63052 (1993), Dauer: 0:57
- Strawinsky: Marsch, Peter Leiner, CD Bayer Records 100 207, Dauer: 1:40
- Seiber: Foxtrott, T. 1-16 (eigene Midi-Einspielung), Dauer: 0:20
- Weill: Kanonensong (1. Strophe), Brückner-Rüggeberg 1958, MK 42637, Dauer: 0:45

Arbeitszeit: 4 ¼ Stunden

Texte

Helmut Kotschenreuther: Weills Musik zur Dreigroschenoper

Einige von den Mitteln, mit denen Weill die Gesellschaftskritik betrieb, hatte bereits Strawinsky vorgeprägt, als er gewisse Modelle der Vulgärmusik gewissermaßen demontierte und die Bruchstücke - analog den Praktiken der modernen Maler von Picasso bis Schwitters - nach den Spielregeln einer verabsolutierten Ästhetik neu zusammenfügte und in das unbarmherzig gleißende Licht eines spekulativ experimentierenden Kunstverstands tauchte. Ähnlich verfuhr Weill, indem er die Formen der damals eingebürgerten Gesellschaftstänze Foxtrott, Tango und Shimmy verfremdete und auf diese Weise der Sphäre der Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik entriß, der sie entstammen. Die Mittel, mit denen Weill die Verfremdung erzielte, sind eine erbarmungslose Rhythmik, schroffe, manchmal schockartige Harmoniewechsel und nicht zuletzt die Instrumentation...

Über den Analogien zwischen Strawinsky und Weill darf die Unterschiedlichkeit ihrer Resultate keinesfalls vergessen werden. Ein Stück ... Strawinskys ... verharrt im Ästhetischen; es meint sich selber. Ein Stück ... Weills .. hingegen bricht aus dem Ästhetischen aus und wirkt ins Gesellschaftliche hinein; es zielt auf einen Partner, auf einen Gegner, ja man könnte mit guten Gründen behaupten, daß Weills Musik nicht zuletzt von dem Gegner lebt, den sie angreift. Auf kurze Formel gebracht: Strawinskys Musik meditiert, Weills Musik polemisiert...

Es ist fraglich, ob das Publikum, das der Uraufführung beiwohnte und danach dem Theaterdirektor Ernst Josef Aufricht monatelang ein volles Haus bereitete, überhaupt begriff, was da auf der Bühne vor sich ging und was das Wesen der Weillschen Musik eigentlich ausmacht. Die Zuhörer, denen die «Moritat von Mackie Messer» allzu leicht ins Ohr ging, überhörten, daß die *Dreigroschenoper*-Musik eine Menetekel-Musik ist [Menetekel = unheilvolles Vorzeichen], daß aus den lumpenhaft-stockfleckigen Klängen ein todtrauriges «gewogen und zu leicht befunden» herauströnt. Sie überhörten den grimmigen Hohn und hielten das apokalyptische «Hoppla» der Seeräuber-Jenny für einen guten Witz oder einen wirksamen Gag. Sie ... verwechselten ... die Maske mit dem, was sie maskiert. Damit handelten sie wie die, die vom Wörtchen Galgenhumor stets den Galgen wegdenken.

Der ungeheure Erfolg der *Dreigroschenoper* war also primär ein Mißverständnis ...

In: Attila Csampai und Dietmar Holland: Bertolt Brecht / Kurt Weill, Reinbek 1987, S. 109-112

Stephen Hinton*Die Dreigroschenoper* - ein Mißverständnis

... Die These selbst erwächst aus der sich aufdrängenden Frage: wie konnte ein Werk mit solch subversiver [=umstürzlerischer] Tendenz und zugleich derart hohem künstlerischen Anspruch die begeisterte Zustimmung eines so weitgefächerten Publikums gewinnen? ...

Es kann die »Mißverstehens-These« Ausdruck verärgerten Zweifels sein, so wie dies in dem Brief deutlich wird, den der Philosoph Ernst Bloch an den gleichgesinnten Intellektuellen und Vertreter der Kritischen Theorie, »Herrn Wiesengrund« [= Adorno], kurz nach der Premiere schreibt. »Merkwürdig«, kommentiert Bloch, » ... Keiner buht, das Haus ist jeden Abend ausverkauft, und sogar das >Friederike<-Publikum ist glücklich.« Als »Friederike-Publikum« bezeichnet er die Besucher anspruchslos-heiterer Aufführungen, wie etwa solcher von Franz Lehárs Operette über Friederike Brion (eine der Amouren des jungen Goethe), die einen Monat nach der *Dreigroschenoper* in Berlin uraufgeführt wurde. Auf der Suche nach Vergleichsbeispielen führt Bloch den Skandal an, den Otto Klemperers Aufführung von Igor Strawinskys *L'histoire du soldat* [= Die Geschichte vom Soldaten] im selben Monat an der Berliner Kroll-Oper hervorgerufen hatte. Eine derartige Publikumsreaktion, so glaubt er, wäre dem Weill-Brecht-Werk gegenüber weit angemessener gewesen als jener uneingeschränkte Zuspruch; und er fügt hinzu, daß es »ohne die *Geschichte vom Soldaten* schwerlich eine *Dreigroschenoper* geben könnte«. Weill selbst erkannte die Herausforderung, noch bevor er *Die Dreigroschenoper* komponierte: »[...] »was Strawinsky in seiner *Geschichte vom Soldaten* versucht«, erklärt er im Januar 1926, »[kann wohl] als die zukünftigste Zwischengattung [...] gelten [...] und es [kann] vielleicht grundlegend für eine bestimmte Richtung der neuen Oper werden [...]« ...

Adornos Versuch, »das Werk gegen seinen Erfolg zu verteidigen«, beruht auf der Prämisse [=Voraussetzung], daß Kunst nicht »bedeutend« und »in sich selbst stimmig« sein und zu gleicher Zeit »auf breiter gesellschaftlicher Basis konsumiert« werden kann. Popularitätserfolg und künstlerische Qualität schließen sich für Adorno zwingend gegenseitig aus. Wenn nun die Popularität der *Dreigroschenoper* seiner Prämisse zu widersprechen scheint, so folgert er, daß entweder das fragliche Werk einer näheren analytischen Betrachtung nicht standhalten könne, oder aber, daß es Gegenstand eines Mißverstehens geworden sein müsse. Diese Auffassung mag an das Diktum Schönbergs erinnern: »Denn wenn es Kunst ist, ist sie nicht für alle, und wenn sie für alle ist, ist sie keine Kunst.« ...

In: Metzger / Riehn: Musikkonzepte 101/102, Kurt Weill, Reinbek 1998, S. 130-132

Kurt Weill (1929):

... Sie weisen in Ihrem Brief auf die soziologische Bedeutung der *Dreigroschenoper* hin. Tatsächlich beweist der Erfolg unseres Stückes, daß die Schaffung und Durchsetzung dieses neuen Genres nicht nur für die Situation der Kunst im rechten Moment kam, sondern daß auch das Publikum auf eine Auffrischung einer bevorzugten Theatergattung geradezu zu warten schien. Ich weiß nicht, ob unsere Gattung nun an die Stelle der Operette treten wird... Wichtiger für uns alle ist die Tatsache, daß hier zum erstenmal der Einbruch in eine Verbrauchsindustrie gelungen ist, die bisher einer völlig anderen Art von Musikern, von Schriftstellern reserviert war. Wir kommen mit der *Dreigroschenoper* an ein Publikum heran, das uns entweder gar nicht kannte oder das uns jedenfalls die Fähigkeit absprach, einen Hörerkreis zu interessieren, der weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.

Von diesem Standpunkt aus gesehen, reiht sich die *Dreigroschenoper* in eine Bewegung ein, von der heute fast alle jungen Musiker ergriffen werden. Die Aufgabe des l'art pour l'art-Standpunktes, die Abwendung vom individualistischen Kunstprinzip, die Filmmusik-Ideen, der Anschluß an die Jugendmusikbewegung, die mit all dem in Verbindung stehende Vereinfachung der musikalischen Ausdrucksmittel - das alles sind Schritte auf dem gleichen Wege.

Nur die Oper verharrt noch in ihrer »splendid isolation«. Noch immer stellt das Opernpublikum eine abgeschlossene Gruppe von Menschen dar, die scheinbar außerhalb des großen Theaterpublikums stehen. Noch immer werden »Oper« und »Theater« als zwei völlig getrennte Begriffe behandelt. Noch immer wird in neuen Opern eine Dramaturgie durchgeführt, eine Sprache gesprochen, werden Stoffe behandelt, die auf dem Theater dieser Zeit völlig undenkbar wären. Und immer wieder muß man hören: »Das geht vielleicht im Theater, aber nicht in der Oper!«. Die Oper ist als aristokratische Kunstgattung begründet worden, und alles, was man »Tradition der Oper« nennt, ist eine Betonung dieses gesellschaftlichen Grundcharakters ...

Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, erwies sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der *Dreigroschenoper* gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters. Ihr ergebener Kurt Weill (Januar 1929)

Brief an die Musikzeitschrift „Musikblätter des Anbruchs“. In: David Drew (Hg.): Kurt Weill. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a/M 1975, S. 53ff.

Fr. J. Wagner: Unter dem Doppeladler (K.u.K.-Monarchie)

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

♩ = 96 - 104 **FOXTROT** für Klavier (*for piano*) In: Das Musikwerk M. Seiber

Musical score for 'FOXTROT' by M. Seiber, featuring piano accompaniment for the first two systems. The score is in 4/4 time with a tempo of 96-104. It consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff.

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

foxtrot-tempo (♩ = 92)

Musical score for 'Nr. 7. KANONEN - SONG' by Kurt Weill, featuring piano accompaniment and vocal lines for Macheath and Brown. The score is in 4/4 time with a tempo of 92. It includes piano accompaniment and vocal lines for Macheath and Brown. The lyrics are in German.

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

11 M.
Doch die Ar - mee, sie fragt kei - nen, wer er sei
B.
Georgie ist Sergeant ge - wor - den. und mar -

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

Musical score for 'Nr. 7. KANONEN - SONG' by Kurt Weill, featuring piano accompaniment and vocal lines for Macheath and Brown. The score is in 4/4 time with a tempo of 92. It includes piano accompaniment and vocal lines for Macheath and Brown. The lyrics are in German.

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

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

29 M.
'ne brau - ne o - der blas - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar.
B.
Ras - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefsteak Tar - tar.

36

Unterrichtszusammenhang (Aufgabe 3)

Aufgabe 3 bezieht sich schwerpunktmäßig auf 13/I. Die Klangbeispiele sind den Schülern aus dem Unterricht bekannt – allerdings nicht deren direkter Vergleich. Die Texte sind neu, doch die darin vorkommenden ästhetischen Aspekte sind den Schülern vertraut. Die zentrale Fragestellung der Textausschnitte sowie die Positionen von Bloch und Adorno tangieren sehr stark Unterrichtsinhalte von 13/II (Musik und Popularität). Die Bedeutung von Wahrnehmungsmustern und hörtypologische Besonderheiten kennen die Schüler aus 12/I.

Erwartungshorizont (Aufgabe 3)

Weills kompositorische Verfahren sind in Strawinskys Geschichte vom Soldaten vorgeprägt.

Kotschenreuther nennt:

- Benetzung von Modellen der Vulgärmusik (Belege: Strawinsky: Marsch; Weill: Foxtrott, Schlager – im Refrain -, Tanzmusikkapelle)
- Verfahren der Demontage und der kubistischen Montage (Belege: bei Strawinsky: Reduktion des hm-ta-Basses auf eine einzige harmonisch Stufe und ‚Durcheinanderkleben‘ melodisch-rhythmischer Marsch- und Fanfaren-Fetzen; bei Weill harte horizontale Schnitte zwischen Stilsphären – Foxtrott / Barbarismus alla „Sacre“ in T. 7ff / ‚schmalziger‘ Tanzschlager T. 6ff. – und vertikales Zusammenschneiden stilistisch heterogener Elemente, z.B. T. 17-22.: ‚barbaristisch‘-einstufiger hm-ta-Baß + sentimentale Chromatik in der Mittelstimme + fetzige Schlagermelodie)
- Verfahren der Verfremdung:
 - erbarmungslose Rhythmik (damit könnten die ‚barbarischen‘ Repetitionen bei Strawinsky und die jazzmäßigen Patterns bei Weill gemeint sein),
 - schockartige Harmoniewechsel (etwa die Rückung von ‚d‘ nach ‚des‘ am Anfang des Kanonensongs)
 - Instrumentierung (etwa Umfunktionierung der Instrumente, z.B. Hm-ta-Baß bei Strawinsky von Streichern statt Blechbläsern gespielt), Bevorzugung der ‚unromantischen‘ Bläser statt der Streicher, durchsichtige kammermusikalische Besetzung, Aufwertung des Schlagzeugs

Unterschiede sieht Kotschenreuther in der Ästhetik:

Strawinskys Musik ist absolute Musik. Sie „meditiert“, d.h. sie kreist um sich selbst. Strawinsky geht es bei seinen ‚Parodie‘-Verfahren nicht (zumindest nicht in erster Linie) um Kritik, Provokation, politische Wirkung, sondern um die Schaffung neuer Kunstwerke und um das Aufbrechen der ‚automatisierten‘ Wahrnehmung (im Sinne Sklovkys).

Weill dagegen *polemisiert*: Er hat eine politische, aufklärerische Intention. Seine Musik ist eine „Menetekel-Musik“, d.h. sie malt inhumane Mißstände an die Wand, die bald darauf im Nazismus grausame Wirklichkeit werden. (Beleg: Im Kanonensong werden, vergleichbar mit Grosz‘ Bild „Stützen der Gesellschaft“, die ‚Bürger‘ als Militaristen und Rassisten dargestellt.) Das Publikum bejubelt zwar die gelungene Karikatur, versteht aber nicht den Vorgang der Entlarvung und nimmt die „Maske“ als bare Münze.

Deshalb sieht Kotschenreuther den Erfolg der Dreigroschenoper als ein „Mißverständnis“ an.

Der gleichen Meinung sind Bloch und Adorno:

Beide sehen in Weills Dreigroschenoper ein hochwertiges, avanciertes Werk der Moderne. Beide können nicht begreifen, daß ein so fortschrittliches Werk den Beifall der Masse findet und vermuten deshalb ein Mißverständnis. Für Bloch ist dabei besonders die Tatsache verwunderlich, daß die Dreigroschenoper nicht wie das ihr wesensverwandte Werk Strawinskys einen Skandal bei den Berlinern provoziert.

Bei Adorno wird ein von Schönberg beeinflusster elitärer Standpunkt sichtbar (vgl. das Schönberg-Zitat), der den Wert der Musik nach dem Grad der Ablehnung beim gewöhnlichen Publikum bemessen möchte.

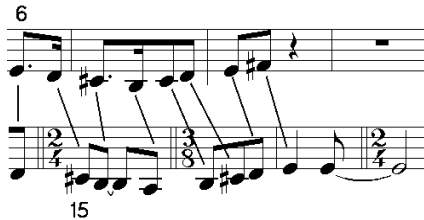
Weill sieht das ganz anders. Er setzt sich gerade von diesem elitären Standpunkt ab. Er möchte die „splendid isolation“ und den „l'art pour l'art-Standpunkt“ überwinden und neue gesellschaftliche Kreise erreichen. Er favorisiert im Sinne Hindemiths eine ‚mittlere‘ Musik. Er möchte an die Stelle der alten Kunstform Oper ein musikalisches Theater mit einer vereinfachten musikalischen Sprache setzen. Diese Sprache soll „faßbar“ und „sinnfällig“ sein. Daß das gelungen ist, beweist ihm der Erfolg der Dreigroschenoper. Ein Bedauern Weills über den Erfolg ist nirgends zu spüren. Das „Faßbare“ und „Sinnfällige“ kann aber auch für ihn nicht alles gewesen sein. Nur sieht er anscheinend keinen Widerspruch zwischen Gefallen und Verstehen. Das Beifallklatschen bezieht sich zunächst auf das Wie: die gelungene Musik und überzeugende Darstellung, das intendierte Was muß davon nicht in Mitleidenschaft gezogen werden. Der Vorgang entspricht dem, was bei Kabarett und Komödie immer passiert: Die Darstellung wird beklatscht, auch wenn dabei der eigenen Entlarvung Beifall gezollt wird. Ob die intendierte Bewußtseins- und Verhaltensänderung erreicht wurde, entzieht sich der unmittelbaren Wahrnehmung.

Es bleibt die Frage nach der unterschiedlichen Rezeption von Strawinsky und Weill. Hier geben die Texte keine Erklärung. Das liegt daran, daß die entscheidenden Unterschiede zwischen beiden zwar (bei Kotschenreuther) hinsichtlich der ästhetischen Grundposition richtig artikuliert, aber hinsichtlich deren Auswirkung auf Struktur und Rezeption nicht weitergedacht sind.

Strawinsky entfernt sich viel stärker von konventionellen Wahrnehmungsmustern als Weill:

- Die Reduktion der Funktions-Harmonik auf einen Bordunklang setzt herkömmliche Kadenzschemata außer Kraft
- Die polytonale Schichtung führt zur weiteren Desorientierung (z.B. T. 1-2: F + Des, T. 3: E + C, T.6ff.: G + A)
- Der durchgehende 2/4-Beat des Basses wird durch wechselnde Gegenmetren gestört (Polymetrik)

- Die motivische und periodische Struktur ist völlig unschematisch, wörtliche Wiederholungen kommen nicht vor. Dadurch wird ein Voraushören fast unmöglich. Es gibt zwar durchgehend Korrespondenzen, alles hängt mit allem zusammen, aber die Wahrnehmung dieser Ordnungen ist sehr erschwert. Nur der er aufmerksame Hörer registriert diese Zusammenhänge, nebenbei ‚abhaken‘ lassen sie sich nicht. Beispiel: T. 11-18 nimmt deutlich des Thema aus T. 6-8 auf und führt es weiter. Es lassen sich viele motivische Teiltransformationen erkennen, zumindest erahnen (Wiederholung von Segmenten, Umkehrung und Krebs). Nach längerem Suchen entdeckt man sogar eine diastematisch ‚wörtliche‘, sequenzierte Wiederholung,



aber durch die Änderung der anderen Parameter und die irritierende Art, wie diese Figur in dem Zusammenhang der übrigen (vordergründig deutlicheren) Anspielungen ‚versteckt‘ ist, wird der hörende Nachvollzug außerordentlich erschwert.

Weill behält demgegenüber die bekannten Schemata (in ‚verschrägter‘ Form) bei:

Das Taktmuster wird nirgends in Frage gestellt, die 4-Takt-Gruppen setzen sich deutlich ab und korrespondieren miteinander, die (varierte) Strophenform ermöglicht leichte Orientierung. Selbst die oben erwähnten schroffen harmonischen Rückungen hört man als Schärfung der herkömmlichen Kadenz. Neben romantisierend-alterierten gibt es auch ganz normale Kadenzen, z.B. in a-Moll (T. 33/34). Die Barbarismen werden als Illustration des rüden Tons wahrgenommen und somit als ‚passend‘ empfunden. Die Wahrnehmung ist also auf der rein musikalischen Ebene nicht auf dem Anspruchsniveau Strawinskys.

Diese Vereinfachung ist bedingt durch Weills Ästhetik. Er ist darauf angewiesen, erkennbare musikalische Gesten (Klischees) zu setzen, um eine eindeutige politische Aussage zu machen. Die sentimentale Amüsiertmusik der Tanzlokale dient als Folie (Maske), die in ihrem Widerspruch zur Barbarei der singenden Typen entlarvend wirken soll. Hier setzt nun die Schwierigkeit der Rezeption ein. Ein oberflächliches Hören bleibt an den gewohnten Mustern und deren ‚interessant-moderner‘ Aufmachung hängen. Die komplexe semantische Konstruktion kommt dadurch gar nicht in den Blick. Es erfordert schon sehr viel Aufmerksamkeit und ein trainiertes Ohr, um z.B. die ‚Falschheit‘ von T. 30-35 zu entdecken bzw. zu verstehen, wo der Höhepunkt der Barbarei („Beefsteak Tartar“) mit der ‚normalsten‘ Kadenz (a-Moll) und der ‚normalsten‘ Melodik (sequenzierte Skalenausschnitte) gestaltet wird. Den zusätzlichen Hinweis Weills – das E7 in T. 34 bleibt un aufgelöst bzw. mündet ‚falsch‘ ins d-Moll – überhört man leicht, weil der Aha-Effekt der Strophenwiederholung sich in den Vordergrund schiebt.

Hier liegt das Dilemma der Weillschen Ästhetik. Er muß die neue Konsumentenschicht bei ihren Wahrnehmungsmustern abholen, muß andererseits in der semantischen Konstruktion aber hochkomplexe Arrangements treffen, die einen geübten und intelligenten Hörer voraussetzen. Wenn Weill in dem Erfolg seiner Oper kein Mißverständnis sieht, vertraut er wohl darauf, daß mit der gelungenen Rezeption der ‚Fassade‘ unterschwellig auch die intendierten Inhalte transportiert werden. Bei politischer Musik bleibt ja immer nur diese Hoffnung. Die Frage ist auch, ob eine ästhetisch ‚richtige‘ (‚vollständigere‘) Rezeption der Dreigroschenoper von sich aus direkt zu einer Verhaltensänderung führt. Und: Würde man nicht auch in diesem Falle Beifall klatschen?

Mündliche Abiturprüfung LK Musik (2. Fach) am 1. Juni 1999

Thema:

Analyse und Interpretation von Schuberts "Die Stadt" (Gedicht von Heinrich Heine)

Aufgaben:

1. Beschreibe und deute die grundlegenden musikalischen Struktur- und Ausdrucksmittel der 1. und 2. Strophe. Welche Begriffe und Vorstellungen des Gedichts werden von Schubert aufgegriffen? Wie interpretiert Schubert den Text?
2. Beschreibe und deute die Änderungen in der 3. Strophe.
3. Reflektiere die musikalische Form (unter Einbeziehung von Vor- und Nachspiel)

Arbeitsmittel:

- Notentext
- Cassette (Dietrich Fischer-Dieskau / Gerald Moore, Dauer: 2:45)

Vorbereitungszeit: 45 Minuten

Hilfe zum Verständnis des Gedichtes:

Das Gedicht entstammt dem Gedichtzyklus "Die Heimkehr" (1823/24). Es geht vordergründig um die Rückkehr an den Ort früherer Leiden (Hamburg). Über den biographischen Bezug (Verlust der Geliebten, die einen anderen geheiratet hat) hinaus ist das Gedicht eine Metapher für die Isolierung des romantischen Künstlers. Heine beschreibt in deutlichen Bildern die trostlose ("Nebel", "grau" ...) und haltlose ("schwankender Kahn" ...) Situation des lyrischen Ich, sein Ausgeschlossenensein aus der "Stadt", der geordneten Welt der Bürger. Die Stadt ist schon unwirklich geworden ("fern", "wie ein Nebelbild"). Das letzte Aufleuchten der Sonne ("noch einmal") verdeutlicht durch den Kontrast die Ausweglosigkeit der Lage, die Endgültigkeit des Verlustes ("Abenddämm'ung").

Heinrich Heine:

Die Stadt

Am fernen Horizonte
erscheint, wie ein Nebelbild,
Die Stadt mit ihren Thürmen,
in Abenddämm'ung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
die graue Wasserbahn;
mit traurigem Takte rudert
der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
leuchtend vom Boden empor,
und zeigt mir jene Stelle,
wo ich das Liebste verlor.

Erwartungshorizont:

1. Prüfungsteil:

1. Strophe: :

kadenzierende Harmonik, kompakte Akkorde, punktierter Rhythmus: "Stadt", festgefügt, geordnet, Gemeinschaft tiefe Lage, Moll, p.: "fern", "Nebelbild", "Dämm'ung", Trauer ansteigende Singstimmenmelodie: "erscheint", "Türme" rezitierender Melodieduktus, Seufzervorhalte: Trauer u. ä.

2. Strophe:

Baßfigur (Tremolo + 8tel-Repetition, Bordun): gleichmäßiger Ruderschlag, "trauriger Takt"
 Konflikt rhythmischer (32tel versus 32tel-Nonolen): Verschleierung ("Nebelbild")
 Akkordfigur auf 2. und 3. Taktzeit: "schwankender Kahn"
 verschleierte Tonart (das Baß-c wird als Grundton von c-Moll (1. Strophe) gehört, aber durch den verminderten Septakkord in der rechten Hand umgedeutet): "schwankend", "Nebelbild"
 die stehende Dissonanz wird nicht aufgelöst: Ausweglosigkeit
 dauernde Repetition der Klavierfigur: Hoffnungslosigkeit, Monotonie
 pp, decresc.: fast unwirklich, tot, nach innen gekehrt, innere Leere
 Singstimme als Gegenbild zur Melodie der 1. Strophe konzipiert; zwar ähnlicher Rhythmus, aber fallender melodischer Gestus: depressiv, labil
 Melodie umschreibt den stehenden Akkord: der Situation verfallen, wie 'gefesselt'

3. Strophe:

Akkorde der rechten Hand eine Oktave höher: "leuchtend", "noch einmal"
 aus der Sekundbewegung ausbrechende Sprünge (29/30, 33/34): Macht der "Sonne", Pathos
 extremer melodischer Höhepunkt ("Liebste"): Akzentuierung des entscheidenden Grundes für die jetzige verzweifelte Lage
 f, cresc., ff, decresc.: Deutlichkeit der Vision, Aufschrei der Verzweiflung

Form:

Die Einrahmung des Ganzen durch die Begleitfigur der Mittelstrophe dient nicht nur der formalen Geschlossenheit, sondern verstärkt den Aspekt der Irrealität der Stadt ("Nebelbild"). Vor dem depressiven Hintergrund des Vorspiels erscheint die 1. Strophe sogleich als etwas Abgerücktes, Fernes, fast schon Unwirkliches. Die unveränderte Wiederholung des Vorspiels als Nachspiel zeigt, daß sich trotz der expressiven, pathetischen 3. Strophe nichts 'bewegt' hat. Stärker kann man Hoffnungslosigkeit nicht ausdrücken. Schubert zeichnet also nicht nur einzelne Details des Textes nach, sondern transformiert dessen Grundaussage in musikalische Form und macht sie so 'hautnah' erfahrbar.

2. Prüfungsteil:

- Man hat verschiedentlich behauptet, in dem Lied "Die Stadt" nehme Schubert den Impressionismus vorweg (13/I). Von der Tonmusik zur Klangmusik (Chopin, Debussy, Ligeti)
- Topos? Beispiel "Choral": "Gemeinschaft" (Bach), poetische Verfremdung in der Romantik (Schumann: "Der Dichter spricht") (12/II, 13/II)
- Abkehr von der klassischen Ästhetik bei Mussorgsky? (12/II)
- bürgerliche Musikkultur: galanter Stil - Empfindsamkeit - Hochklassik - Salonmusik (12/II, 13/I, 13/II)

Kurse:

12/I: Folklore und Kunstmusik (Spanien, Rußland u.a.)

12/II: Musik und Sprache

13/I: Entwicklungszüge der "modernen" Musik

13/II: Kunst und Popularität (Schwerpunkt: Sturm und Drang, Klassik, Salonmusik der Romantik)

Die Aufgabenstellung bezieht sich auf den Kurs in 12/II