

FFL09 Fortbildung fachfremder Lehrer 07.09.1994: Politische Musik

1. Brecht/Eissler: Das Lied von der Moldau, Nova 885037 Gisela May
2. Amerikanische Nationalhymne: Hymnes nationaux, Accord 400032 (1988)
3. dto. ältere Aufnahme
4. dto. National Anthems, Laserlight 15155
5. Marseillaise: Hymnes nationaux
6. dto. "National Anthems"
7. Deutsche Nationalhymne: Haydn: Gott erhalte Franz, den Kaiser, Original (Sequenzen)
8. dto. Streichquartettfassung, Carmina Quartet (1994)
9. dto. Orchesterfassung Hartmann (Sequenzen)
10. dto. Aufnahme aus dem 3. Reich
11. Horst-Wessellied (Sequ.)
12. dto. Hymnes nationaux
13. dto. National Anthems
14. Tie a yellow Ribbon
15. Jimi Hendrix: Star Spangled Banner, CD "Woodstock"
16. Jimi Hendrix: Star Spangled Banner (live, andere Version), CD Jimi Hendrix, The golden Collection 40, 1997 BIEM MCPS
17. Die Toten Hosen: Sascha
18. Degenhardt: Tonio Schiavo
19. Robert Schumann: Die beiden Grenadiere (Fischer-Dieskau/Eschenbach), DG439 417-2 (1979)
20. We shall overcome, Joan Baez (1963), CD "Joan Baez in Concert 2", VMD 2123
21. dto. The Johnny Thomson Singers (1990), CD "The Best of Gospel", LC 7224

Videos:

1. Ausschnitt aus dem Film: Casablanca“, 1942, Musik-Max Steiner: 1:09ff. Quodlibet „Die Wacht am Rhein“ / “Marseillaise“
2. Jimi Hendrix: Star Spangled Banner, "Woodstock"

Bert Brecht/Hans Eisler: Das Lied von der Moldau (aus "Schweyk im Zweiten Weltkrieg", 1944)

1. Am Grun - de der Mol - dau wan - dern die Stei - ne, es lie - gen drei Kai - ser be -

gra - ben in Prag. Das Gro - ße bleibt groß nicht und klein nicht das Klei - ne. Die Nacht hat zwölf

Stun - den, dann kommt schon der Tag, dann kommt schon der Tag. 2. Es wechseln die Zei - ten. Die

rie - si - gen Plä - ne der Mäch - ti - gen kom - men am En - de zum Halt. Und gehn sie ein - her auch wie

blu - ti - ge Häh - ne, es wech - seln die Zei - ten, da hilft kein Ge - walt, da hilft kein Ge - walt!

Die Melodie hat Eisler aus Smetanas „Die Moldau“ übernommen, aber dem daktylischen Versmaß des Gedichts angepaßt. Der unabänderlich strömende daktylische Rhythmus ♩♩♩ prägt das Stück.

Die augmentierte Form ♩♩♩ drückt die Gelassenheit aus, die angesichts der „wechselnden Zeiten“ angebracht ist.

Die Sechzehntel-Akkordbrechungen in der Begleitung symbolisieren das gleichmäßige Fließen des Wassers.

The image shows a musical score for the first 24 measures of the song 'The Star-Spangled Banner'. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. The notes are numbered 1 through 24 above each measure. The melody is: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. B4, 6. A4, 7. G4, 8. F4, 9. E4, 10. D4, 11. C4, 12. B3, 13. A3, 14. G3, 15. F3, 16. E3, 17. D3, 18. C3, 19. B2, 20. A2, 21. G2, 22. F2, 23. E2, 24. D2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Oh, say, can you see, by the dawn's early light,
 What so proudly we hailed at the twilight's last gleaming?
 Whose stripes and bright stars, thro' the perilous fight,
 O'er the ramparts we watch'd, were so gallantly streaming?
 And the rocket's red glare, bombs bursting in air,
 Gave proof thro' the night that our flag was still there.
 Oh, say, does the star-spangled banner still wave
 O'er the land of the free and the home of the brave?

O sagt, könnt ihr sehn dort im Frühlicht so klar,
 Was so stolz wir begrüßt bei des Abends Erröten?
 Breite Streifen, helle Sterne, die durch Kampfesgefahr
 Überm Wall, den wir hielten, hoch und tapfer hinwehten?
 Und die Blitze der Schlacht machten taghell die Nacht,
 Zeigten leuchtend uns an: Unsre Fahne hält Wacht.
 O sagt, ob das glorreiche Sternenbanner noch weht
 Über unserm freien Land, wo der Tapfern Heim steht?

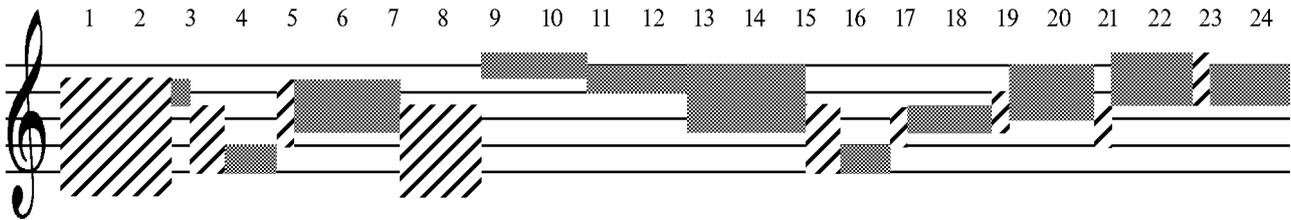
Den Text des >Star-Spangled Banner< schrieb während des englisch-amerikanischen Krieges 1814 der Rechtsanwalt Francis Scott Key (1780-1843), Freiwilliger bei der Leichten Artillerie. Als Unterhändler auf einem britischen Schiff festgehalten, sah er nach fünfundzwanzigstündiger Beschießung im Morgengrauen des 14. September das Sternenbanner über Fort Henry bei Baltimore noch immer wehen; unter diesem Eindruck ist das Gedicht verfaßt. Die Melodie stammt von dem englischen Lied >To Anacreon in Heaven< von John Stafford Smith (1750-1836), das damals in Nordamerika sehr verbreitet war und um 1780 entstanden ist; es war das Klublied der von etwa 1772 bis etwa 1792 bestehenden >Anacreontic Society< in London. Im Laufe der Jahre erfuhr das Lied mehrere Veränderungen. Eine antibritische Strophe wurde ausgelassen und auch die Melodie, die ursprünglich stärker im heroischen Stil von >Rule Britannia< gehalten war, wurde überarbeitet. Präsident Wilson erklärte 1916 dieses Lied zur Nationalhymne, als die es 1931 vom Kongreß bestätigt wurde. Volkstümliches Nationallied der USA ist daneben der >Yankee Doodle< (>A Yankee boy is trim and tall<), 1755 von R. Shekburg, einem Armeearzt, verfaßt und zu einer alten Spott- oder Kriegsliedmelodie gesungen.

Arnold Schering:

Die außerordentliche Kraft der Musik, Menschen untereinander zu binden, ist nicht selten zur Kraft des Religiösen in Vergleich gesetzt worden (Luther). Als Kultmusik, etwa in der Form kirchlichen Gemeindegesangs oder musikalischer Liturgie, schließt sie in der Tat die Anhänger gleichen Bekenntnisses mit ähnlicher Festigkeit zusammen wie das Dogma selbst (gregorianischer, evangelischer Choral). Da ihr innerstes Wesen Ausdruck und ihre Ausübung als Gesang jedem Menschen gegeben ist, wird sie, meist in Verbindung mit dem Wort, überall da herbeigerufen, wo große Gemeinschaften gleiches Fühlen zum Ausdruck bringen wollen. Als Kriegs- und Soldatenmusik, als patriotisches Lied, als Fest- und Huldigungsgesang, als tönender Wappenspruch von Körperschaften und Parteien wirkt ihre Kraft über Raum und Zeit hinaus auf ungezählte Massen, nicht selten, indem sie die Leidenschaft ins Große steigert. Auch andere überzeitliche Bindungen vermittelt Musik: das Bekenntnis zur Stammesverwandtschaft, zur nationalen Zusammengehörigkeit (deutscher Männergesang), zur Gemeinschaft im Schicksal. (...)

Geschlossener Chorgesang hat von je als soziologisches Widerspiel gemeinsamen Fühlens und Denkens gegolten, schon aufgrund des gemeinsam gebrachten Textes. Vom musikalischen Standpunkt aus lassen sich aber vier eigentümliche Geisteshaltungen dabei unterscheiden, denen ebensoviel Stile entsprechen. Ein erster Fall ergibt sich, wenn die Bindung zum gemeinsamen Singen außerhalb der ästhetischen Sphäre liegt wie beim Massengesang eines Chorals, eines Vaterlandsliedes. Hier stellt sich von selbst der gleichmäßig unisono (oder durch Parallelen unterstrichene quasi-unisono) Gesang ein. Das singende Individuum geht in der Gesamtheit unter, und ebenso verschwindet das Tonwerk als ästhetisches Objekt hinter seiner Bedeutung als Träger eines Gesamtwillens. Dies Singen ist füglich ein kollektivistisches.

Musik und Gesellschaft 1931. In: A. Sch: Vom Wesen der Musik, hg. von Karl Michael Komma, Stuttgart 1974, S. 27 u. 31



Die schraffierten Flächen kennzeichnen die akkordmelodisch gefüllten Tonräume, die grauen die skalenmelodisch gefüllten.

Folie aus dem Unterricht:

Der 1. Teil der amerikanischen Hymne wird immer von der Mehrzahl der Schüler - allein aufgrund der Notenanalyse und der einstimmigen Realisation - als mächtige Demonstration der (militärischen) Stärke und des Stolzes, der tonräumlich und diastematisch davon ganz 'abgehobene' 2. Teil als gefühlvoll (Geste: Hand aufs Herz) empfunden. Man kann diese Deutung der Gruppe an Einspielungen/Arrangements überprüfen, denen ja auch eine Deutung zugrunde liegt: In der Regel werden die beiden gegensätzlichen Gesten in ähnlicher Weise verstanden und durch Dynamik (starres *f* vs. *p* und Schwelldynamik), Instrumentation (Blechbläser vs. Holzbläser bzw. große vs. kleine Besetzung) und Artikulation (portato/Stehschritt vs. legato) noch verdeutlicht. Der dritte Teil stellt in der Verbindung von Signalquart und Skalenausschnitten eine Art Synthese dar und inszeniert in dem treppenartigen Aufwärtsschreiten suggestiv den Höhepunkt, ein Vorgang, der in Einspielungen oft durch Fermaten und rit. noch verstärkt wird. Schaut man nun auf dem Text der Hymne, stellen die Schüler fest, daß er beide Komponenten anspricht, den Aspekt von Macht und Kampf in besonderem Maße, aber auch das Humane, die Idee der Freiheit. Die Melodie paßt also genau zu Idee und Funktion des Textes. Was aber überhaupt nicht paßt - darauf stoßen Schüler ganz von selbst -, ist, daß die kriegerischsten Passagen des Textes mit dem 'friedlichsten' Teil der Melodie zusammentreffen. Trotzdem zweifeln die Schüler nicht an der Richtigkeit ihrer semantischen Deutung der Melodie und sind dann ganz erleichtert, wenn sie erfahren, daß die Melodie älter ist als der Text und daß der Text nicht zu dieser Melodie, sondern als Gedicht verfaßt wurde. Was allerdings auch als Detail gut paßt, ist der Höhepunkt auf "free".

Auch die „Wacht am Rhein“ und die französische Hymne sind von der Polarisierung von Dreiklangs/Fanfaren- und Skalen-(etwa Choral-)Melodik gekennzeichnet. In der französischen Hymne herrscht die für ein Revolutionslied passende militärisch straffe Fanfarenmelodik mit punktierter Rhythmik vor, in der englischen Hymne dagegen ein quasi religiöser Choralton (vgl. auch das "We shall overcome"). In dem Volkslied "Es freit ein wilder Wassermann" verkörpern diese beiden Melodietypen den Unterschied zwischen der Wildheit und Macht des Naturgeistes und der Zartheit und Hilflosigkeit der schönen Lilofee (bzw. der gefühlvollen Anteilnahme an ihrem Schicksal).

Es freit ein wil-der Was-ser-mann auf der Burg wohl über dem See. Des Kö-nigs Tochter
wollt er han, die schö-ne jun-ge Li - lo - fee, die schö-ne jun-ge Li - lo - fee.

Karl Wilhelm (1820-1873): Die Wacht am Rhein

Text: Max Schneckenberger

('Kampfmittel' im deutsch-französischen Krieg 1870/71. Der Komponist erhielt für die Komposition eine Pension des Deutschen Reiches.)

Lebhaft und markiert

1. Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:
zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein!
Wer will des Stromes Hüter sein?
Lieb Vaterland, magst ruhig sein,
Lieb Vaterland, magst ruhig sein;
Fest steht und treu die Wacht,
Die Wacht am Rhein.
2. Durch Hunderttausend zuckt es schnell
Und aller Augen blitzen hell;
Der Deutsche, bieder, fromm und stark,
Beschützt die heil'ge Landesmark.
Lieb Vaterland ...
3. Er blickt hinauf in Himmelsau'n,
Da Heldenväter niederschaun,
und schwört mit stolzer Kampfeslust:
Du Rhein bleibst deutsch wie meine Brust!
Lieb Vaterland ...

4. So lang ein Tropfen Blut noch glüht,
Noch eine Faust den Degen zieht
Und noch ein Arm die Büchse spannt,
Betritt kein Feind hier deinen Strand!
Lieb Vaterland ...
5. Der Schwur erschallt, die Woge rinnt,
Die Fahnen flattern hoch im Wind:
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein,
Wir alle wollen Hüter sein!
Lieb Vaterland ...

Quelle: F. W. Sering (Hg.): Chorbuch für Gymnasien und
Realschulen, Lahr 1882, S. 161f.

vgl. Film "Casablanca", 1942, Musik: Max Steiner: 1:09:
Quodlibet "Die Wacht am Rhein"/"Marseillaise"

Text und Musik zeigen die fast schon übliche Verbindung von heldischem und gefühlsmäßigem Gestus, von Machtdemonstration und religiöser Weihe („Gott mit uns“).

Das Unisono, die Fanfarenmelodik (Dreiklangsbrechungen), das Staccato, die Lautstärke (f, ff) und die marschmäßigen punktierten Rhythmen markieren den heldischen Charakter, die Skalen- Melodik, der choralartige harmonische Satz und das mf den Gefühlston.

Sehr raffiniert ist auch der Raumdisposition. Wie in der amerikanischen Hymne steht am Anfang eine Figur des „Sich-Aufreckens“, die den fast den ganzen zur Verfügung stehenden Raum durchmißt. Der ruhige Mittelteil („Lieb Vaterland, magst ruhig sein“) bewegt sich in der Mittellage und ist harmonisch sehr schlicht gehalten. Erst im letzten Teil wird das Stück emotional stark aufgeladen. Der riesige skalische Aufstieg vom g² zum absoluten Spitzenton g⁴ mündet zunächst in die Mediante E-Dur. Das ist ein romantisches Mittel der „Entrückung“¹. Die Steigerungsdynamik verstärkt diese Dramaturgie

Quodlibet aus „Casablanca“

Es bräust ein Ruf wie Don - ner - hall, wie Schwert - ge - klirr und Wo - gen - prall: zum

Rhein, zum Rhein, zum deut - schen Rhein! Wer will des Stro - mes Hü - ter sein? Lieb Va - ter - land, magst

ru - hig sein, lieb Va - ter - land, magst ru - hig sein, fest steht und treu die Wacht, die

Al - lons, en - fants de la pa - tri - e! Le jour de

Wacht am Rhein, fest steht und treu die Wacht, die Wacht am

gloire est ar - ri - vé! Con - tre nous de la ty - ran - ni - e l'é - ten - dard sang - lant est le -

Rhein.

vé, l'é - ten - dard sang - lant est le - vé. En - ten - dez

In der französischen Hymne ist besonders die Mollwendung in T. 16-19 bemerkenswert. Sie korrespondiert mit dem schrecklichen Textinhalt, ist aber auch ein häufiges Ingrediens des Heldischen, zu dem ja das Tragische und das Überwinden von Hindernissen gehören.

¹ In Beethovens 9. Sinfonie erscheint sie an der Stelle „und der Cherub steht vor ↓Gott“

Marseillaise (Französische Nationalhymne, Revolutionshymne)

Text und Melodie: Leutnant Claude-Joseph Rouget de Lisle, 1791, unmittelbar nach der Kriegserklärung Frankreichs an Österreich, das die Ausbreitung der Ideen der französischen Revolution verhindern wollte.

1. Allons, enfants de la patrie!
 Le jour de gloire est arrivé!
 Contre nous de la tyrannie
 l'étendard sanglant est levé,
 l'étendard sanglant est levé.
 Entendez vous dans les campagnes
 mugir ces feroces soldats?
 Ils viennent jusque dans vos bras
 égorger vos fils, vos compagnes!
 Aux armes, citoyens!
 Formez vos bataillons:
 Marchons, marchons,
 qu'un sang impur
 abreuve nos sillons!

7. Amour sacré de la patrie,
 Conduis, soutiens nos bras vengeurs!
 Liberté, liberté chérie.
 Combats avec tes défenseurs!
 Combats avec tes défenseurs!
 Sous nos drapeaux, que la victoire
 Accoure à tes mâles accents!
 Que tes ennemis expirants
 Voient ton triomphe et notre gloire!
 Aux armes, citoyens, etc.

1. Kommt, Kinder des Vaterlandes,
 der Tag des Ruhmes ist gekommen!
 Gegen uns hat sich das blutige Banner
 der Tyrannei erhoben!

Hört ihr im Feld
 die blutgierigen Soldaten brüllen?
 Sie kommen, um in euren Armen
 unsere Söhne, unsere Frauen zu erwürgen.
 Zu den Waffen, Bürger,
 formt eure Bataillone!
 Wir wollen marschieren,
 damit das unreine Blut
 unsere Fluren tränkt.

7. Heilige Liebe zum Vaterland,
 führe, stärke unsere Rächerarme!
 Freiheit, liebe Freiheit,
 kämpfe mit deinen Verteidigern.

Komm unter unsere Fahne, damit der Sieg
 zu deinen mannhaften Tönen eilt,
 damit deine sterbenden Feinde
 deinen Triumph und unseren Ruhm sehen.
 Zu den Waffen, Bürger ...

Joseph Haydn: Gott erhalte Franz den Kaiser, Orchesterfassung 1797

Tromp.
Hörner
V. I, II, Ob., I, II, Fl. (8va)
Va. B. Fag.
Pauken

Gott erhalte Franz den Kaiser, unsern guten Kaiser Franz! Lange lebe Franz der Kaiser, in des Glückes hellstem Glanz! Immer blühen Lorbeerreiser, wo er geht zum Ehren-

kranz! Gott! er - hal - te Franz den Kai - ser, un - sern gu - ten Kai - ser Franz! Gott! er - hal - te Franz den Kai - ser, un - sern gu - ten Kai - ser Franz!

"Haydn komponierte die Melodie zum Text "Gott erhalte Franz den Kaiser" im Jahre 1797 aus aktuellem politischem Anlaß: die Franzosen rückten auf Wien vor, und Haydn, der in England die einigende Kraft der englischen Nationalhymne kennengelernt hatte, erhoffte sich von der Hymne eine ähnliche Wirkung auf die Österreicher. Neben der bekannten Klavierfassung komponierte Haydn eine weniger bekannte Orchesterfassung mit der Überschrift "Volckslied" und dem Hinweis "Die allererste Note wird nur anfangs gespielt um dem Volck den Ton zu geben"... Haydns Melodie verbreitete sich rasch, sie wurde aber erst 1853, mit einem neuen Text versehen, vom Kaiser Franz Joseph I. "durch allerhöchstes Handbillet" zur österreichischen Nationalhymne erklärt. Sie blieb es bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Neben dem Klavier- und Orchestersatz verarbeitete Haydn seine Melodie im Entstehungsjahr 1797 ein drittes Mal: im langsamen Satz des "Kaiserquartetts" zu einem Thema mit vier Variationen... Schon diese mehrfache kompositorische Verarbeitung zeigt, wie Haydn diese seine Melodie besonders liebte; er spielte sie sich nach eigener Aussage bis an sein Lebensende täglich vor. 1840 war Heinrich Hoffmann von Fallersleben aus seiner Professur in Breslau vertrieben worden, weil er als überzeugter Liberaler mit seinen "Unpolitischen Liedern" für die Einigung Deutschlands sowie für Recht und Freiheit in Deutschland eingetreten war. Hoffmann lebte auf der damals noch englischen Insel Helgoland im Exil und dichtete 1841 auf die Melodie der Kaiserhymne von Joseph Haydn sein "Deutschland, Deutschland über alles". Aber auch dieses "Lied der Deutschen" wurde erst über 80 Jahre später (1922, also nach dem Ersten Weltkrieg) gegen viele Widerstände vom damaligen Reichspräsidenten Ebert zur Nationalhymne erklärt. 1933 machte Hitler das Deutschlandlied zum Vehikel seiner Politik. Er bestimmte darüber hinaus, das Horst-Wessel-Lied, ein nationalsozialistisches Kampflied, dem Deutschlandlied als zweite Nationalhymne hinzuzufügen. Bei dem übersteigerten Nationalismus und Chauvinismus des Dritten Reiches, dessen Großmachtpolitik schließlich zum Zweiten Weltkrieg und zur nationalen Katastrophe führte, spielten Emotion und Agitation eine große Rolle - und im Zusammenhang damit nationale Symbole wie die Nationalhymnen;... Nach 1945 gab es in Deutschland zunächst keine Nationalhymne; Deutschland war von den Siegermächten in vier Besatzungszonen aufgeteilt worden... Auf Drängen des damaligen Bundeskanzlers Adenauer bestätigte (Bundespräsident) Heuss 1952 das Deutschlandlied als Nationalhymne der Bundesrepublik Deutschland, und zwar mit allen drei Strophen; nur bei staatlichen Anlässen sollte die dritte Strophe gesungen werden." Sequenzen. Musik Sekundarstufe 1, Stuttgart 1976, S. 6, 29

Pa-ter noster, qui es in coelis,

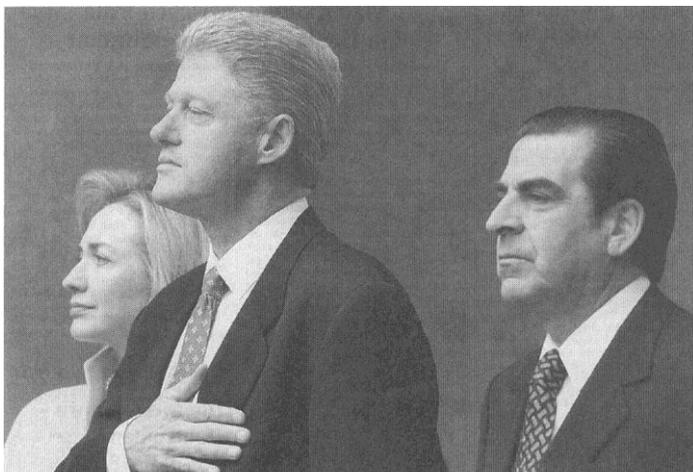
Telemann: Der getreue Musikmeister (1728)

Kroatisches Volkslied (18. Jh.) usw.

Jimi Hendrix: Star Spangled Banner II (Live-Version, Woodstock-Festival, Sept. 1969)

Georg Rebscher: Materialien zum Unterricht in Populärmusik, Wiesbaden 1973, S. 133

Zeit (Sekund.)	Blueshaftes Präludieren	Bombergeräusche	dm	RK
0	05	09		23
27	30	36	39	42
45	48	51	54	
56	1:01	03	6	7
10	13	17	19	22
26	27			
29	32	33	42	44
58	2:03	06	08	22
23	25	50	52	55
58	3:05	8	12	
13	17	26	40	41
43				
44	50	51	55	4:0
12				



Staatsbesuch in Chile: Präsident Clinton, seine Frau Hillary und der chilenische Präsident Frei lauschen den Klängen der amerikanischen Nationalhymne. FAZ 18. 4. 1998 Foto Reuters

Protest gegen Vietnam-Krieg

3:05 - 3:12: Einblendung der "Zapfenstreichfanfare", die damals sehr belastet war, weil sie allabendlich in Rundfunk und Fernsehen bei der Sendung erklang, in der neueste Waffen vorgeführt und die Namen der an diesem Tage gefallenen Soldaten verlesen wurden.

VHS-Cassette:

Mimik von Hendrix, Peace-Zeichen, Aufschreie korrespondierend zur Musik, "Versenkung" im letzten Teil Gitarrentechnik: Rückkopplung, Saiten ziehen, Pedal, Hebel

1
feedback
5 fdbk.
7
10 fdbk. trn trn
14
15 fdbk.
19
20 wah-wah fdbk.
a
c
d
e
24
25 f
g
h
i
k
l
m
n
26
28
30
Zapfenstreichmelodie, leitete die Sendungen aus Vietnam ein.
31 wah-wha
35
trem bar fdbk..... wah
37
38 fdbk.
39
40 fdbk. x

Detailed description: This is a musical score for guitar, written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 7, 10, 14, 15, 19, 20, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 35, 37, 38, 39, and 40 marked. The music features a variety of techniques and effects, including feedback (fdbk.), wah-wah, tremolo (trem bar), and various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth-note runs. Some sections are shaded with a stippled effect, possibly indicating specific playing techniques or effects. The score includes several annotations: 'feedback' and 'fdbk.' are used to denote feedback loops; 'wah-wah' and 'trem bar' refer to specific guitar effects; 'trn trn' likely stands for 'trills'; and 'Zapfenstreichmelodie, leitete die Sendungen aus Vietnam ein.' is a descriptive note for a specific melodic passage. The piece concludes with a final chord marked with an 'x'.

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

Parodie im negativen Sinne: etwas durch komische Verzerrung und Verfremdung lächerlich machen, verspotten: etwas "Erhabenes" "herunterziehen" (Verletzung des "Stilhöhengesetzes") oder etwas "Niedriges" "überhöhen" (z.B. einen Werbespot in die Form von Schillers "Glocke" kleiden).

Parodie im positiven Sinne: Umarbeitung eines vorliegenden Modells (einer fremden oder eigenen Komposition oder eines Stilmodells) zu etwas Neuem im Sinne der "aemulatio", des Wettstreits mit dem Vorbild. Ziel ist ein neues Kunstwerk, das evtl. dem Vorbild überlegen sein soll. Es gilt Fremdes in Eigenes zu verwandeln oder einfach aus Altem Neues zu machen. (Beispiele: Parodiemessen des 16. Jahrhunderts, Bachs Weihnachtsoratorium als Umarbeitung weltlicher Kantaten)

Die Funktionen bzw. Intentionen der Parodie:

- Spaß, Ulk, Persiflage
- Kritik, Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten"

Einstimmung der Zuhörer durch Festival- und Rockmusik-Ambiente, Hendrix-Sound etc., Vermittlung eines Wir-Gefühls, Solidarisierung mit dem Idol und seinen politischen Anschauungen

Kritik an der Hymne als Symbol der Gesellschaft und Politik durch *Diskrepanzzeugung:*

- Kontrastierung der Hymne mit dem andersartigen Kontext (wobei die Kriegsgeräusche im Mittelteil zur Textaussage passen, nicht zum Gefühlston der Melodie) und
- Verfremdung der Hymne

Verfahren der Verfremdung:

- Zerstörung der Hymne (Abbrechen, Auslassungen)
- Konfrontation mit Fremdmaterial (Realitätsausschnitte: Kriegsgeräusche - pikanterweise gerade an der Textstelle "And the rocket's red glare, bombs bursting in air" -, Zapfenstreich-Zitat), "Collage"
- Eingriffe in die Struktur (Dehnungen, Variantenbildungen)
- Übertreibung von Merkmalen (gefühlig-weinerlicher Ton: vibrato; Überschreiten ästhetischer Grenzen, Verletzung von Konventionen und Normen, Entstellung der Hymne)
- Distanzierung/Ironisierung: z.B. romantische Gefühlsgesten "einfrieren" durch Entstellung

Alle diese Verfahren dienen dem Aufbrechen von Wahrnehmungsmustern, der Distanzierung/Ironisierung.

Die Kritik erfolgt in künstlerischer Form, d. h.: sie geht über eine bloße inhaltliche (ungeformte) Meinungsäußerung hinaus. Es wird versucht, ästhetisch Wirkung zu erzielen und diese in politisch-gesellschaftliches Bewußtsein zu überführen. Es entsteht damit ein ästhetisches Problem: Wie lassen sich die heterogenen Materialien und Verfahren in einen in sich stimmigen Zusammenhang bringen? Eine Möglichkeit stellt das Verfahren der Intermodulation dar (vgl. Stockhausens Äußerungen zu Collage und Intermodulation im Vorwort zu seinen "Hymnen"): Mit ihm lassen sich kontinuierlich Übergänge schaffen, z. B. zwischen dem musikalischen Element des Vibrato/Glissando, dem Sirenglissando und dem Fluggeräusch absteigender Bomber. Der formale Ablauf selbst ist dabei wohlproportioniert: A (immer stärker attackierter 1. Teil), B (zeretzter Mittelteil), C (restaurierte Melodie mit einem nochmaligen Geräuscheinbruch, in dem der Mittelteil nachklingt). Selbst motivisch-thematische Zusammenhänge sind dem Stück nicht fremd: Die Quart als charakteristisches Intervall der Hymne und des Zapfenstreich-Zitats beherrscht auch - teils in der verfremdeten Form des Tritonus - die Improvisationsphasen.

Franz Schneider/ Rainer Volk:

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

In Hegels >Phänomenologie des Geistes< heißt es: >Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.< Mit dem V-Effekt kehrte Brecht das klassische Theater um: Der Zuschauer soll nicht mehr nur miterleben, sondern kritisch neben dem Geschehen stehen, denn Brechts (Theater-)Welt ist nicht, wie im klassischen Theater, in Ordnung, sondern muß erst wieder geordnet werden. Zu dieser Ordnungssuche wird der Zuschauer durch die Verfremdung befähigt. Nicht anders in der Karikatur. Auch hier will die Verfremdung bewirken, daß sich der Betrachter fragt: >warum ist das so? Müßte es nicht eigentlich anders sein?< Denn die Verfremdung läßt die Wirklichkeit erkennen, macht Lüge und Wahrheit sichtbar..."
Der Geist, der oft bezweifelt. Über Karikaturen. In FAZ vom 15. Nov. 1986

E. Rotermund:

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

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

Interview im amerikanischen Fernsehen mit Jimi Hendrix:

Hendrix: "Ich hab sie schließlich nur gespielt. Ich bin Amerikaner, also hab ich sie gespielt. Früher in der Schule mußte ich sie singen. Es war so eine Art Ausflug in die Vergangenheit." Reporter: "Der Mann war bei der 101. Luftlandetruppe. Wenn sie also ihre bösen Briefe schreiben ..." H.: "...böse Briefe schreiben? Wieso das?" R.: "Ja, wenn man die Nationalhymne auf unorthodoxe Weise spielt, kriegt man Protestbriefe." H.: "Es war nicht unorthodox." R.: "...nicht unorthodox?" H.: "Nein, ich fand's schön. Aber die Geschmäcker sind eben verschieden."

Nach: Jimi Hendrix, Dokumentarfilm, USA 1973. Übs. nach der Sendung in sat 3 (9/95)

VHS-Cassette: Mimik von Hendrix, Peace-Zeichen, 'Aufschreie' korrespondierend zur Musik, 'Versenkung' im letzten Teil; die Schüler wundern sich meistens über das aufmerksame "Lauschen" der Zuhörer, das anders ist als das Verhalten in heutigen Rockkonzerten. Es könnte auch ein Argument für den "Kunstcharakter" des Stückes sein (s. o.).

Gitarrentechnik: Rückkopplung, Saiten ziehen (Prebending), Pedal, Hebel

Die Toten Hosen: Sascha ... ein aufrechter Deutscher (1992)

5 Der Sa - scha, der ist ar - beits - los, was macht er oh - ne Ar - beit bloß? Er
 9 schnei - det sich die Haa - re ab und pin - kelt auf ein Ju - den - grab. Zi -
 13 geu - ner schnit - zel, das schmeckt gut, auf Sin - tis hat er ei - ne Wut. Er
 17 ißt so gern Ce - vap - ci - ci, Kro - a - ten moch - te er noch nie. Der
 21 Sa - scha, der ist Deut - scher, und deutsch sein, das ist schwer, und
 25 so deutsch wie der Sa - scha wird Ab - dul nim - mer - mehr, ja, der
 29 Sa - scha, der ist Deut - scher, und deutsch sein, das ist schwer, und
 so deutsch wie der Sa - scha wird Ab - dul nim - mer - mehr.

Er kennt sogar das Alphabet,
 weiß, wo der Führerbunker steht.
 Nein, dieser Mann das ist kein Depp,
 der Sascha ist ein deutscher Rep.
 Er ist politisch informiert
 und weiß, daß jeder Fremde stört,
 und auch sein treuer Schäferhund
 bellt jetzt nicht ohne Grund,
 denn der Sascha, der ist Deutscher,
 und deutsch sein das ist schwer,
 und so deutsch wie der Sascha
 ist man nicht nebenher.

.....

 Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
 und deutsch sein das ist schwer,
 wer so deutsch wie der Sascha ist,
 der ist sonst gar nichts mehr.
 Jetzt läßt er die Sau erst raus
 und geht zum Asylantenhaus,
 dort schmeißt er eine Scheibe rein,
 ein jeder Neger ist ein Schwein.
 Dann zündet er die Bude an,
 ein jeder tut halt, was er kann.
 Beim Thema "deutsche
 Gründlichkeit"
 da weiß er voll Bescheid.

Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
 und deutsch sein das ist schwer,
 wer so deutsch wie der Sascha ist,
 der ist sonst gar nichts mehr.

Vor gut 50 Jahren
 hat's schon einer probiert,
 die Sache ging daneben,
 Sascha hat's nicht kapiert.

Die Toten Hosen: Sascha ... ein aufrechter Deutscher (1992)

6 Der Sa - scha, der ist

10 ar - beits - los, was macht er oh - ne Ar - beit bloß? Er schnei - det sich die

14 Haa - re ab und pin - kelt auf ein Ju - den - grab. Zi - geu - ner schnit - zel,

18 das schmeckt gut, auf Sin - tis hat er ei - ne Wut. Er ißt so gern Ce -

22 vap - ci - ci, Kro - a - ten moch - te er noch nie. Der Sa - scha, der ist

27 Deut - scher, und deutsch sein, das ist schwer, und so deutsch wie der Sa - scha wird

32 Ab - dul nim - mer - mehr, ja, der Sa - scha, der ist Deut - scher, und deutsch sein, das ist

schwer, und so deutsch wie der Sa - scha wird Ab - dul nim - mer - mehr.

Er kennt sogar das Alphabet,
weiß, wo der Führerbunker steht.
Nein, dieser Mann das ist kein Depp,
der Sascha ist ein deutscher Rep.
Er ist politisch informiert
und weiß, daß jeder Fremde stört,
und auch sein treuer Schäferhund
bellt jetzt nicht ohne Grund,

denn der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein das ist schwer,
und so deutsch wie der Sascha
ist man nicht nebenher.

.....
Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein das ist schwer,
wer so deutsch wie der Sascha ist,
der ist sonst gar nichts mehr.

Jetzt läßt er die Sau erst raus
und geht zum Asylantenhaus,
dort schmeißt er eine Scheibe rein,
ein jeder Neger ist ein Schwein.
Dann zündet er die Bude an,
ein jeder tut halt, was er kann.
Beim Thema "deutsche Gründlichkeit"
da weiß er voll Bescheid.
Ja, der Sascha, der ist Deutscher,
und deutsch sein das ist schwer,
wer so deutsch wie der Sascha ist,
der ist sonst gar nichts mehr.

Vor gut 50 Jahren
hat's schon einer
probiert,
die Sache ging daneben,
Sascha hat's nicht
kapiert.

Rote-Funken-Marsch?

Franz Josef Degenhardt: Tonio Schiavo (1966)

In: Ders.: Kommt an den Tisch unter Pflaumenbäumen, Hamburg 1986, Nr. 35

1. Das ist die Geschich-te von To - ni - o Schiavo, ge - bo - ren, verwach-sen im
 5 Mez - zo-gior-no, Frau und acht Kinder, und drei leben kaum, und zwei-ein-halb Schwestern in
 9 ei - nem Raum. To - ni - o Schia-vo ist ab - ge - haun. Zog in die
 12 Fer-ne, ins Pa - ra - dies, und das liegt ir - gendwo bei Her - ne.
 16 Fer-ne - aus dem Mezzogiorno - ins Pa-ra - dies, und das liegt ir-gendwo bei Her - ne.

1. Das ist die Geschichte von Tonio Schiavo, geboren, verwachsen im Mezzo-giorno, Frau und acht Kinder, und drei leben kaum, und zweieinhalb Schwestern in einem Raum. Tonio Schiavo ist abgehaun. Zog in die Ferne, ins Paradies, und das liegt irgendwo bei Herne.
2. Im Kumpelhäuschen oben auf dem Speicher mit zwölf Kameraden vom Mezzo-giorno für hundert Mark Miete und Licht aus um neun, da hockte er abends und trank seinen Wein, manchmal schienen durchs Dachfenster rein richtige Sterne ins Paradies, und das liegt irgendwo bei Herne.
3. Richtiges Geld schickte Tonio nach Hause. Sie zählten's und lachten im Mezzo-giorno. Er schaffte und schaffte für zehn auf dem Bau. Und dann kam das Richtfest, und alle waren blau. Der Polier, der nannte ihn >Itaker-Sau<. Das hört er nicht gerne im Paradies, und das liegt irgendwo bei Herne.
4. Tonio Schiavo. der zog sein Messer, das Schnappmesser war's aus dem Mezzo-giorno. Er hieb's in den dicken Bauch vom Polier. und daraus floß sehr viel Blut und viel Bier. Tonio Schiavo, den packten gleich vier. Er sah unter sich Herne, das Paradies, und das war gar nicht mehr so ferne.
5. Und das ist das Ende von Tonio Schiavo, geboren, verwachsen im Mezzo-giorno: Sie warfen ihn zwanzig Meter hinab. Er schlug auf das Pflaster, und zwar nur ganz knapp vor zehn dünne Männer, die waren müde und schlapp, die kamen grad aus der Ferne - aus dem Mezzo-giorno - ins Paradies, und das liegt irgendwo bei Herne.

Thomas Mann, Tonio Kröger:*"Gegen den Herbst sagte Tonio Kröger zu Lisaweta Iwanowna:**>Ja, ich verreise nun, Lisaweta: ich muß mich auslüften, ich mache mich fort, ich suche das Weite.<**>Nun, wie denn, Väterchen, geruhen Sie wieder nach Italien zu fahren?< >Gott, gehen Sie mir doch mit Italien, Lisaweta! Italien ist mir bis zur Verachtung gleichgültig! Das ist lange her, daß ich mir einbildete, dorthin zu gehören. Kunst, nicht wahr? Sammetblauer Himmel, heißer Wein und süße Sinnlichkeit ... Kurzum, ich mag das nicht. Ich verzichte. Die ganze bellezza macht mich nervös. Ich mag auch alle diese fürchterlich lebhaften Menschen dort unten mit dem schwarzen Tierblick nicht leiden. Diese Romanen haben kein Gewissen in den Augen ... Nein, ich gehe nun ein bißchen nach Dänemark.< (Ausgabe Frankfurt 1973, Fischer-TB, S. 14.f. und S. 41)*

Klischees:

'italienisch': Mandolinen-Nachahmung auf der Gitarre, "O sole mio"-Zitat

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It features a vocal line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a guitar accompaniment with chords and rhythmic patterns that mimic a mandolin.

'deutsch': gefühlvoller Sextaufschwung, 'Terzenseligkeit' (Terzenparallelen, Über-Terzung am Schluß), Chromatik

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It features a vocal line with a sextuplet (indicated by a '6' above the notes) and chromatic passages. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a guitar accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Schon im Vorspiel beginnt die Verfremdung der Klischees. Die mit dem Folkloreklischee korrespondierenden Assoziationen ('Urlaub im Süden', 'Sonne', 'bella Italia!...') kommen gar nicht erst auf, das verhindern die metrische Verunsicherung am Anfang, der nervende Baß-Riff im Verein mit dem aggressiv-scharfen Tonfall der Sprechstimme und der nichts Gutes verheißende Hinweis "Er lebte nur kurz in der westdeutschen Stadt Herne". Hier prallen also schon die Gegensätze aufeinander: der Traum des Tonio und die 'ausländerfeindliche' Realität ("Paradies" - "Herne").

Der Notentext selbst enthält schon viele Verfremdungen der normalen Periodenstruktur und der normalen Form eines Liedes. Durch die Art seines Vortrages steigert Degenhardt solche Verwerfungen noch. Er geht sehr frei mit der Vorlage um und erreicht dadurch spezifische Akzentuierungen, Nuancierungen und Bedeutungsvarianten bis hin zu Widersprüchen.

Der in der ersten Strophe im Text exponierte Gegensatz zwischen Schlecht und Gut, zwischen mieser Realität im Mezzo-giorno (1. Teil) und dem Traum vom Paradies bei Herne (2. Teil) wird nicht nur intern schon attackiert - das "irgendwo bei" verweist auf das Irreale dieses Traums, und der Begriff "Herne" ist, auch ohne die ironische Diktion Degenhardts, mit ganz anderen Assoziationen besetzt -, sondern gerät in den folgenden Strophen inhaltlich und formal völlig ins Wanken.

Noch stärkere Irritationen entstehen dadurch, daß Degenhardt die strophische musikalische Struktur beibehält. Die auftretenden Widersprüche können dem Hörer nicht verborgen bleiben.

Das Konzept Degenhardts entspricht weitgehend dem Brechtschen antiaristotelischen, epischen Ansatz: Suggestion, Verschmelzung von Text, Musik und Vortrag, findet eigentlich nie ungestört statt. Selbst der "Traum vom Paradies" wird, wie gesehen, schon gleich beim ersten Mal mit Elementen der Desillusionierung versehen. Spätestens nach dem "Itaker-Sau" der 3. Strophe ist das Paradies als Hölle entlarvt. Die Klischees werden also ins Gegenteil verkehrt. Das gilt auch für die Mandolinenfigur, die in den drohend-aggressiven Crescendowogen der 3. und 4. Strophe endgültig ihre folkloristische Unschuld verliert.

Dennoch arbeitet Degenhardt (wie Brecht) gleichzeitig auch mit dramatisierender Suggestion, die den Zuhörer zur Einfühlung, hier: zur Identifikation mit Tonio zwingt, den nur eine vorher aufgebaute Suggestion kann man durch Verfremdung wieder zerstören, und nur die Identifikation mit einer 'Wahrheit' löst eine Haltung aus.

Ein besonders deutliches Beispiel für psychologisierende Dramaturgie ist die harmonische Anlage der Strophe: Die triste Realität des Mezzo-giorno spiegelt sich in dem lethargischen, perspektivenlosen Pendeln zwischen T und S. (Dieses harmonische Pendeln entspricht seinerseits den leiernden, immer in die gleiche Schlußwendung mündenden Melodiephrasen.) Genau bei dem textlichen Wendepunkt "abgehau'n" erscheint zum erstenmal die 'öffnende' Dominante. Mit dem "Paradies" des 2. Strophenteils korrespondiert die voll ausgebildete Kadenz.

Die Moorsoldaten (Text: Johann Esser, Melodie: Rudi Goguel/Bearbeitung: Hanns Eisler)


1. Wo - hin auch das Au - ge blik - ket, Moor und Hei - de nur rings - um.
 Vo - gel - sang uns nicht er - quik - ket, Ei - chen ste - hen, kahl und krumm. Wir
 sind die Moor - sol - da - ten und zie - hen mit dem Spa - ten ins Moor.

- | | | |
|--|--|---|
| <p>2. Hier in dieser öden Heide
ist das Lager aufgebaut,
wo wir fern von jeder Freude
hinter Stacheldraht verstaub.
Wir sind ...</p> | <p>4. Heimwärts, heimwärts! Jeder sehnet
sich nach Eltern, Weib und Kind.
Manche Brust ein Seufzer dehnet,
weil wir hier gefangen sind.
Wir sind ...</p> | <p>6. Doch für uns gibt es kein Klagen,
ewig kann's nicht Winter sein.
Einmal werden froh wir sagen:
Heimat, du bist wieder mein!
Dann ziehn die Moorsoldaten
nicht mehr mit dem Spaten ins Moor!</p> |
| <p>3. Morgens ziehen die Kolonnen
in das Moor zur Arbeit hin,
graben bei dem Brand der Sonne,
doch zur Heimat steht der Sinn.
Wir sind ...</p> | <p>5. Auf und nieder gehn die Posten,
keiner, keiner kann hindurch.
Flucht wird nur das Leben kosten:
vierfach ist umzäunt die Burg.
Wir sind ...</p> | |

Das Lied entstand im August 1933 im KZ Börgermoor (Emsland). Dort wurde es von 16 inhaftierten Sängern des Solinger Arbeitergesangsvereins zuerst gesungen. Dadurch, daß Häftlinge in andere Lager verlegt wurden, verbreitete sich das Lied sehr bald und gelangte sogar zu Emigranten ins Ausland, unter anderem zu Hanns Eisler, der das Lied 1935 in London bearbeitete (s. o.)

Eisler stilisiert das Lied etwas in Richtung auf ein Protestlied, indem er die Marschelemente (punktierter Rhythmus) verstärkt und die Deklamation im Sinne der Brecht/Weill/Eislerschen Songpraxis verschärft (Achtelpausen, Achtelaufakt). Die 'Einebnung' auf den Tönen e' (T. 1) und g' (T. 5) soll dagegen den Eindruck des "Eintönigen", "Monotonen", "Trost- und Perspektivenlosen" deutlicher hervorheben.

Im Original schon angelegt sind:

der Trauergestus der 'stehenden' (kreisenden) bzw. fallenden Phrasen und
 der (in der letzten Textstrophe deutlich artikulierte) trotzige Wille zum Überleben, der in der nach oben sequenzierten Wiederholung der Anfangszeile und in dem energischen Sextaufsprung zum Spitzenton h' (T. 9) zum Ausdruck kommt - an dieser Stelle tritt im Original zum ersten und letzten Mal der punktierte Rhythmus auf! -.

Originalfassung


Viele der politisch aktiven Arbeiter aus dem Ruhrgebiet wurden während der Nazizeit nach Esterwegen deportiert, wo auch das Moorsoldatenlied entstand, das in der Bearbeitung von Hanns Eisler berühmt wurde. Den Text hat der Düsseldorfer Schauspieler Wolfgang Langhoff nach einem Entwurf des Bergmanns Johann Esser aus Moers verfaßt. Daraufhin besorgte die von Häftlingen organisierte illegale Lagerleitung Rudi Goguel, Funktionär der Angestelltenengewerkschaft in Düsseldorf, einen Platz im Krankenrevier, um zu dem Text eine passende Melodie zu schreiben. Entlassene Häftlinge schmuggelten später das Lied aus dem Lager. Der Mülheimer Otto Gaudig, der als Schuster im KZ Börgermoor arbeitete, hatte das ... Liedblatt zwischen Sohle und Brandsohle seiner Schuhe eingenäht, um es sicher aus dem Lager bringen zu können.

Rudi Goguel berichtet über die Uraufführung seines Liedes: >Die sechzehn Sänger, vorwiegend Mitglieder des Solinger Arbeitergesangvereins, marschierten in ihren grünen Polizeiuniformen (unsere damalige Häftlingskleidung) mit geschultertem Spaten in die Arena, ich selbst an der Spitze in blauem Trainingsanzug mit einem abgebrochenen Spatenstiel als Taktstock. Wir sangen, und bereits bei der zweiten Strophe begannen die fast 1000 Gefangenen den Refrain mitzusummen. Von Strophe zu Strophe steigerte sich der Refrain, und bei der letzten Strophe sangen auch die SS-Leute, die mit ihren Kommandanten erschienen waren, einträchtig mit uns mit, offenbar, weil sie sich selbst als >Moorsoldaten< angesprochen fühlten. Bei den Worten >... Dann ziehn die Moorsoldaten nicht mehr mit dem Spaten ins Moor< stießen die sechzehn Sänger die Spaten in den Sand und marschierten aus der Arena, die Spaten zurückgelassen, die nun, in der Moorerde steckend, als Grabkreuze wirkten (...). Die drei gleichbleibenden Töne, mit denen das Lied beginnt, sollten die Öde des Moores und die schwere Situation charakterisieren, unter der die Moorsoldaten leben mußten.<

(Zit. nach: Inge Lammel, Kampfgefährte - unser Lied, S. 124 f.)

Kurz nach der Uraufführung des Moorsoldatenliedes kam es im Lager Esterwegen zur offenen Meuterei unter der SS. Im Herbst 1933 boten unzufriedene Bewacher den Häftlingen an, gemeinsam über die nahe liegende holländische Grenze ins Exil zu gehen. Die illegale Lagerleitung der KPD lehnte allerdings jedwede Beteiligung an der Meuterei ab, weil sie es für wichtiger hielt, daß sich die >Schutzhäftlinge< nach ihrer zu erwartenden Entlassung um Weihnachten oder im Frühjahr wieder dem antifaschistischen Kampf in der Heimat anschlossen. Kurz darauf wurde die SS von Polizeieinheiten entwaffnet und gefangen genommen (vgl. Detlev Peukert, Ruhrarbeiter gegen den Faschismus, S. 256).

Quelle: Frank Baier/Detlev Puls: Arbeiterlieder aus dem Ruhrgebiet, Frankfurt a/M 1981, S. 170 und 172

Robert Schumann (1840): Die beiden Grenadiere.

(Originaltonart.) Mässig. (H. Heine.) Op. 49 N°1.
Nach Frank-reich zogen zwei Grenadiere,

7. die waren in Russland ge-fangen. Und als sie kamen ins deutsche Quar-

4 tier, sie lie-sen die Kö-pfe hangen. Da hör-ten sie Bei-de die

8 trau-ri-ge Mäh'r dass Frankreich ver-lo-ren ge-gan-gen, be-siegt und geschlagen das

12 ta-pfe-re Heer, und der Kai-ser, der Kai-ser ge-fan-gen.

16 *ritardando*

20 Da wein-ten zusammen die Gren-a-dier wohl ob der kläglichen

24 Kun-de. Der Eine sprach: „Wie weh' wird mir, wie brennt mei-ne al-te

28 Wunde!- Der Andre sprach: Das Lied ist aus, auch ich möcht' mit dir sterben, doch

33 hab' ich Weib und Kind zu Haus, die oh-ne mich ver-der-ben: „Was schert mich

37 Weib, was schert mich Kind, ich tra-ge weit bes-ser Ver-lan-gen; lass sie

41 betteln gehn, wenn sie hungrig sind- mein Kai-ser, mein Kai-ser ge-

44 *Nach und nach bewegter.*
fen-gen! Ge-währ' mir, Bruder, ei-ne Bit't: Wenn

47 ich jetzt ster-ben wer-de, so nimm meine Lei-che nach

50 Frank-reich mit, be-grab' mich in Frank-reichs Er-de. Das

53 *Schneller.*
Eh-renkreuz an rothen Band sollst du auf's Herz mir

56 le-gen; die Flin-te gib mir in die Hand. und

59 gürt' mir um den De-gen. So will ich lie-gen und hor-chen still, wie

63 ei-ne Schildwacht im Gra-be, bis einst ich hö-re Ka-no-nen-gebrüll und

67 wie-herder Ros-se Ge-tra-be. Dann ri-ten mein Kai-ser wohl

70 ü-ber mein Grab, viel Schwer-ter klir-ren und bli-tzen, viel Schwer-ter klir-ren und

74 bli-tzen, dann stoig' ich ge-waff-net her-vor aus dem Grab-den

77 *ritardando*
Kai-ser den Kai-ser zu schüt-zen *Adagio.*

'Friedlicher' Charakter:

- Hymnen-Ton (vgl. „o du fröhliche)
- legato
- Sekundmelodik (skalische Melodik)
- ruhige Bewegung (Viertel, Halbe)
- fallende Tendenz der Motive (Figuren)
- fallende Gesamttendenz (vom Dominantton zum Grundton)
- die Aufwärtsbewegung bis zum d" widerspricht dem nicht. Sie drückt auf intensive Weise die Hoffnung aus ("some day!") und markiert mit dem Überschreiten des Oktavrahmens den 'Durchbruch'.

Joan Baez: Folkstil, akustische Gitarre, Summen ('Beruhigung', vgl. in den Schlaf summen), Mitsingen des Publikums: Identifikation, Zusammengehörigkeit, Gemeinschaft

The Johnny Thomson Singers: Gospelstil, call & response, beschwörende Wiederholungen. hot intonation, shouts, ekstatische 'Vergegenwärtigung' des ersehnten Zustandes

Der Folksong "We shall overcome" ist eine moderne Version eines alten Kirchenliedes ("I'll overcome someday") der Schwarzen in den USA. Es hat seinen Ursprung im Freiheitskampf der Schwarzen in den amerikanischen Südstaaten: Während eines Streiks der Schwarzenzengewerkschaft „Nahrungsmittel und Tabak“ in Charleston, South Carolina, sangen Arbeiter dieses Lied und brachten es in die Highlander-Folk-School nach Tennessee, wo es 1947 von Zilphia Horton aufgezeichnet wurde. Dem dort unterrichtenden Lehrer Guy Carawan gefiel dieses Lied so gut, dass er es weiter verbreitete - auch außerhalb der Schule: Der Song wurde zur „inoffiziellen Hymne“ der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre. Im Zuge des sich ausbreitenden Interesses an amerikanischer Sprache und an modernen amerikanischen Songs hat auch die Beliebtheit dieses Liedes in Deutschland stark zugenommen: Hier war es die Jugendprotestbewegung der späten 60er Jahre, die das Lied populär machte.

Im Textinhalt des Liedes spiegelt sich die Lage der Neger in den amerikanischen Südstaaten in den 50er und frühen 60er Jahren wider: Vor dem Hintergrund anhaltender Rassendiskriminierung und zahlreicher Ungerechtigkeiten gegenüber dem schwarzen Bevölkerungsanteil geht es um einen Weg, Verständigung (zwischen den Menschen, insbesondere den Schwarzen und Weißen) herbeizuführen.

Eine große Ähnlichkeit hat das Lied mit dem alten Spiritual „No more auction block“



1. No more auction block for me, no more, no more, no more auction block for me, many thousand gone.
2. No more peck o' corn for me,
3. No more driver's lash for me,
4. No more pint o' salt for me,
5. No more mistress' call for me,
6. No more hundred lash for me,

1. Nie mehr ein Versteigerungspodest für mich. Viele tausend sind gegangen.
2. Nie mehr einen Kornnapf für mich. Viele tausend sind gegangen.
3. Nie mehr die Peitsche des Antreibers für mich. Viele tausend sind gegangen.
4. Nie mehr eine Ration Salz für mich. Viele tausend sind gegangen.
5. Nie mehr eine Herrin, die nach mir ruft. Viele tausend sind gegangen.
6. Nie mehr hundert Peitschenhiebe für mich. Viele tausend sind gegangen.

Manfred Sievritts:

"Die wohl am weitesten verbreiteten Gefangenenslieder sind die >Slave Songs<, die Lieder amerikanischer Negersklaven, deren Ahnen seit dem beginnenden 16. Jahrhundert gewaltsam aus Afrika verschleppt worden waren und die wie >Haustiere< verkauft wurden. Man brannte den Negern, so wie es bei der Tierhaltung üblich war, mit Brandeisen Zeichen in die Haut, um nach einer mißlungenen Flucht das Eigentum nachweisen zu können. Die weitaus meisten Neger waren Arbeitssklaven, die unter teilweise grauenhaften Bedingungen und drastischen Strafen bei kleinsten Vergehen zur Arbeit auf den Feldern oder im Haus gezwungen wurden. Es war seit dem 18. Jahrhundert üblich, daß Neger christlich getauft wurden und ihnen die Religion ihrer Herren anezogen wurde. Die christliche Lehre von einem besseren Leben nach dem Tode war in ihrer hoffnungslosen Lage der oftmals einzige Trost, den sie hatten. Aus diesem Grunde, aber auch, weil die Geschichten aus der Bibel beim Nacherzählen reichlich Gelegenheit boten, Wünsche und Hoffnungen zu verschlüsseln, hatten die meisten >Slave Songs< religiösen Charakter (Negro-Spirituals). Sie zu singen, war ihnen in der Regel ebenso erlaubt, wie Lieder, die die Arbeitsleistung erhöhten (z. B. Plantation Songs). Kaum im Beisein von Weißen dürften Lieder wie das nebenstehende gesungen worden sein, in dem die Forderung nach Abschaffung der Sklaverei zum Ausdruck kommt.

Die Schlußzeile >Many thousand gone< ist mehrdeutig. Sie ist einmal zu verstehen als Hinweis auf die vielen Leidensgenossen, die bereits in der Sklaverei gestorben sind, zum anderen möglicherweise als Andeutung, daß es vielen bereits geglückt ist, in benachbarte Staaten zu fliehen, in denen die Sklaverei bereits abgeschafft war. Aber es ist auch möglich, daß sich der Text auf die von dem amerikanischen Präsidenten Abraham Lincoln 1862 durchgesetzte ‚Emancipation Proclamation‘ bezieht, die den Sklaven der Südstaaten Amerikas die Freiheit verlieh. Negro Spirituals wurden ursprünglich vermutlich einstimmig oder mit einfacher, improvisierter Mehrstimmigkeit gesungen. Der Gesang wird durch Händeklatschen auf den leichten Taktteilen 2 und 4 sowie durch Aufstampfen mit den Füßen auf den Schwerpunkten 1 und 3 begleitet.“

"Politisch Lied, ein garstig Lied?", Wiesbaden 1984, S. 101ff.