

FFL11 Fortbildung fachfremder Lehrer 03.1995 Politische Musik 2

Klangbeispiele:

1. Händel: Halleluja, Eugene Ormandy 1958
2. Peter Kreuder: 75 Millionen, CD "Entartete Musik"
3. Stockhausen: Hymnen, Ausschnitt Deutschlandlied
4. The Doors: The Unknown Soldier
5. Beatles: A Day in the Life, CD "Sergeant Pepper's..."
6. Uriah Heep: Lady in black
7. Wolf Biermann: Soldat, Soldat
8. dto. 1980 Berlin (Live, CBS 88 502)
9. Jaques Brel: Les Bourgeois
10. Konstantin Wecker: Frieden im Land, 1983, CD "Lieder gegen Gewalt", Spectrum 519 765 LC 5064
11. Georg Danzer: Frieden, 1981, ebda.
12. Nicole: Ein bißchen Frieden, 1982
13. Weill: Zu Potsdam, Gisela May, Klavierfassung, Bergen-Festival 1971, wdr 3
14. Weill: Zu Potsdam, orchestrierte Fassung, LP "Bert Brecht. Gisela May Songs, DG 144035
15. dto.: Ute Lemper

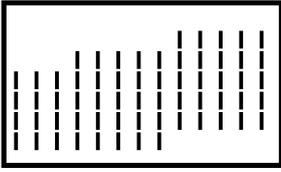
Videos:

1. The Doors: The Unknowns Soldier, Live in Europa 1968
2. The Doors: The Unknown Soldier (1968)

Georg Friedrich Händel: Halleluja (aus dem "Messias")

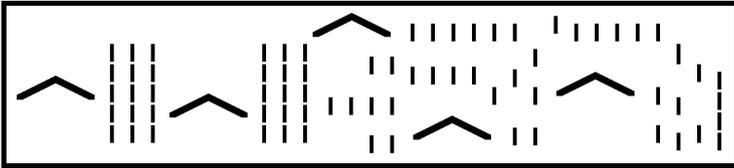
Hörskizze

I



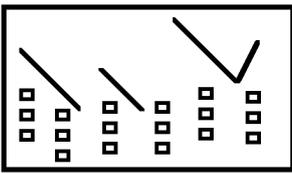
Hal - leluja, Hal-leluja Halle-luja, Halleluja,

II



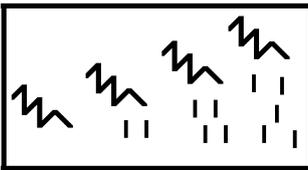
for the Lord God om-ni-potent reigneth

III



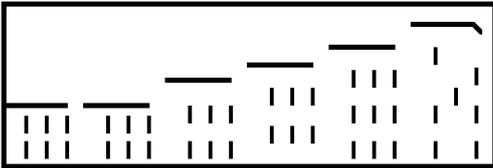
The Kingdom of this world is become
the Kingdom of the
Lord and of His Christ

IV



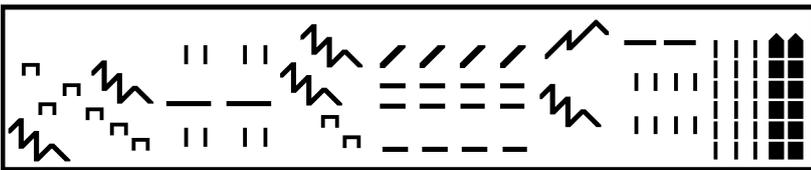
and He shall reign for e-ver and e-ver

V



King of Kings

VI



Choral von Philip Nicolai: Wachet auf (1599)

Wach auf, du Stadt Jerusalem! Wohlauf, der Bräutigam kömmt, Macht euch bereit

Choral von Philipp Nicolai: Wie schön leuchtet der Morgenstern (1599)

hoch und sehr prächtig erhaben. die süße Wurzel Jesse! voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,

Händel: Themen aus dem Halleluja

Händel: "Halleluja"

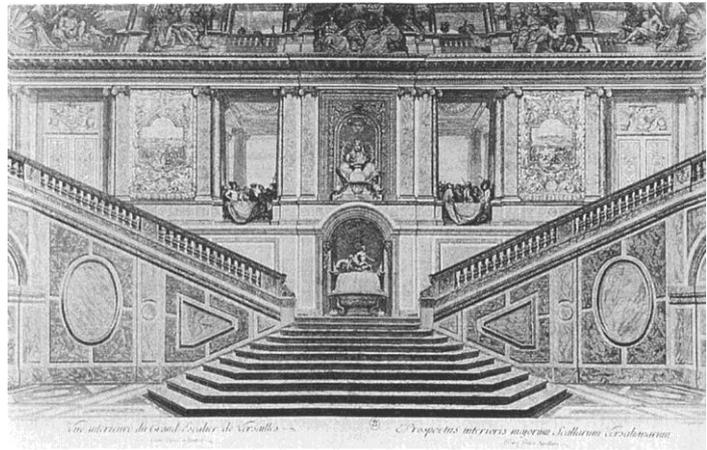
"Kirchenschluß"

Zahlreiche auf Analogiebildung beruhende Figuren sind festzustellen:

Die Beschränkung auf einfache Kadenzakkorde und der Verzicht auf Dissonanzen versinnbildlichen die vollkommene Ordnung und Harmonie des Gottesreiches.

- D-Dur ist die 'Königstonart'. Nach den damals gebräuchlichen Tonsilben (do, re, mi, fa sol, la, ti, do) heißt der Ton d "re", re aber ist auch das italienische Wort für König.
- Auf den König deuten auch die Trompeten, die nach der damals teilweise noch geltenden Zunftrordnung der Stadtpfeifer nur bei herrscherlichen Anlässen gespielt wurden. - Der anapästische Rhythmus und die rauschenden Sechzehntelläufe malen Freude und Glanz.
- Das Unisono des Gottesthemas in II verweist auf den 'einen' Gott, seine 'drei'eckige Form auf die Dreifaltigkeit, die umfassende Oktavgeste in der Mitte auf seine 'All'-Macht ("omnipotent"). Die Durchführung des Themas durch die Stimmen bei gleichzeitiger Kontrapunktierung durch das Jubelmotiv in den anderen Stimmen illustriert Gottes Schreiten durch die Scharen der Halleluja rufenden Engel.
- Der Liegeton (extensio) in V ist ein altes Ewigkeitssymbol ("for ever and ever").
- Die Echowirkungen - z. B. in I die Wiederholung des Chor-Hallelujas durch die Streicher - und die Spaltung des Chores an verschiedenen Stellen suggerieren einen weiten Raum.
- Raumvorstellungen werden auch durch hohe bzw. tiefe Lage sowie durch Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung (Anabasis, Katabasis) geweckt, z. B. in III ("The Kingdom of this world" - "the Kingdom of our Lord").
- In unermeßliche Weiten öffnet sich der Raum in V durch das unablässige Aufwärtssequenzieren (Gradatio) - erst eine Quart (!), dann stufenweise über den Tetrachord (!).

".. es (war) eine der wichtigsten Aufgaben der Baumeister (barocker Schlösser), durch ihre Treppentwürfe das Empfangszeremoniell möglichst würdig gestalten zu helfen. Die Treppe war bei den vom Bauieber befallenen Herren an sich schon ein bevorzugter Gegenstand der Planung und eines der Lieblingsobjekte der Architekten. Schließlich war die Treppe das erste, was der Besucher sah, wenn er ein Schloß betrat. Sie bot dem Baumeister vielfältige Möglichkeiten, sein Können zu zeigen, wie dem Bauherrn, Pracht zu demonstrieren und Gastgeber wie Ankömmling das Erlebnis von Bedeutung und Größe zu vermitteln... Man muß sich eine Prunktreppe auch zusammen mit der Staffage vorstellen: Lakaien säumen die Stufen und halten Kerzenleuchter, deren Licht auf den Wänden spielt. Auch die Gewänder der Zeit, die Perücken, die Riechwässerchen und Schönheitspflästerchen gehören zur Atmosphäre.



53 Versailles, Escalier des Ambassadeurs, Radierung von J.M. Chevotet

Dies alles steigerte den Reiz der Architektur, wie die Architektur den Reiz der Mode erhöhen sollte. Ebenfalls zur Kulisse sind die Zuschauer zu rechnen, denn das Hinaufsteigen ist ein Schauspiel, das ohne Publikum zur bloßen physischen Bewegung wird..."

Rolf Hellmut Foerster: Das Barock-Schloß, Köln 1981, S. 94

- Der Kirchenschluß IV-I unterstreicht diese Offenheit und Weite, weil er den zielfixierenden Leitton vermeidet
- Das Göttliche wird nach menschlichen Vorstellungen dargestellt (Anthropomorphismus). Gott wird mit allen Insignien eines irdischen Königs versehen - wie umgekehrt damals die Könige als "von Gottes Gnaden" angesehen wurden. Daher rührt die (harmonische, melodische und satztechnische) Einfachheit (Fanfaren, Tusch) der Musik. Auch die kirchenmusikalischen Elemente (Choralintonation und Polyphonie) passen sich dieser plastischen Einfachheit an. (Die Einfachheit kann auch als Symbol der Vollkommenheit gedeutet werden, denn nach damaliger Vorstellung ist die Einheit das Vollkommene, die Vielheit das Unvollkommene.) Barocke Kunst arbeitet nach dem Prinzip der Mimesis, der Nachahmung. Das unbegreifliche Wesen Gottes wird in Analogie zum Menschen gesetzt und so menschlich begreif- und erlebbar. Das Irdische wird zum Sinnbild des Göttlichen.

Hans Heinrich Eggebrecht:

"Das Obrigkeitsdenken der Bach-Zeit betrifft den irdischen und den himmlischen Vater. Es äußert sich auch in Bachs Musik weltlich und geistlich, das heißt genauer: in einer Ununterscheidbarkeit der beiden Sphären, die es verbietet, mit den Wörtern weltlich und geistlich überhaupt an Bach heranzutreten. In der Serenata >Durchlauchtster Leopold< zum Geburtstag des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen singen Sopran und Baß als Rezitativ-Duett:

Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen;
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

In der Parodie dieser Serenata zur Kantate für den zweiten Pfingsttag >Erhöhtes Fleisch und Blut< brauchte Bach nur zwei Wörter zu ändern, um den Text statt auf den Fürsten auf den lieben Gott zu beziehen :

Unendlichster, den man doch Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen ;
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

Das weltliche Obrigkeitsdenken ist uns fremd geworden, in jener Art der Bach-Zeit ganz fremd. Und das geistliche, das himmlische Obrigkeitsdenken in dieser Art? Wir sind auch von ihm durch den Traditionsknick getrennt. Bach verstehen aber heißt und fordert, auch dieses Denken weder unreflektiert über den Knick hinüberzuhieven noch es ästhetisch einzuebnen, sondern es schlicht zu konstatieren und mitzuverstehen - was auch immer man heute persönlich daraus machen mag.

Bach - wer ist das? München 1992, S. 21f.



Hitlers kirchliche Weihe in Potsdam (21. 3. 1933)

Die mit dem Händedruck zwischen Hitler und Hindenburg symbolisch besiegelte Machtübernahme wird sozusagen als religiöses Ritual vollzogen und spricht damit die tief verwurzelte Religiosität breiter Bevölkerungsschichten an. Joseph Göbbels hatte für den Festakt 3 Potsdamer (evangelische und katholische) Kirchen bestimmt, so daß das Ereignis von Liturgie, Predigt und Liedern geprägt werden konnte. Besondere Bedeutung für die Legitimation weltlicher Macht durch die Kirche hat die 1735 von Friedrich Wilhelm I. errichtete Garnisonkirche. Sie war geradezu eine Kultstätte der Monarchie, eine Herrscherkirche. Den Schmuck der Kanzel bildeten statt der 4 Evangelisten Waffen, Trompeten und Standarten. Auf dem Schalldeckel der Kanzel zeugten der preußische Adler und das Auge Gottes vom direkten Einwirken Gottes in die preußische Geschichte. Die Verklammerung von Staat und Kirche zeigte der Aufbau der Kanzel. Unter ihr befand sich die königliche Gruft, darüber die Orgel und auf der Turmspitze der zur Sonne fliegende Adler mit dem Namensband des Stifters. An die preußischen Tugenden erinnerte halbstündig das Glockenspiel der Garnisonkirche mit "Üb immer treu und Redlichkeit" und "Lobe den Herren". In der Garnisonkirche vollzog sich die Säkularisation des Protestantismus zur Nationalreligion. Am 14. 4. 1945 wurde die Garnisonkirche durch Bomben zerstört. FAZ vom 18. 3. 1992, Seite N 6

Filme

Feier am 21. 3. 33 in Potsdam: VHS "Das tausendjährige Potsdam", polyband Nr. 70236, Am Moosfeld 37, München (22:54 - 25:00)

Feier des 1. Mai 1933 in Berlin: VHS "Berlin unterm Hakenkreuz" UV 7057, 27:35 - 29:35 ('Überwältigung' durch Aufmärsche, Musik ...)

Film: "Die Blechtrommel" (nach Grass): VHS 12233 Eurovideo, 52:00 - 56:00 (Oskar bringt mit seiner Trommel den Aufmarsch durcheinander)

Loriot: "Familie Hoppensted" (27:00 "Weihnacht"), 1984), Warner Home Video 1989

Konrad Boehmer:

Den Hang zur Uniformität, dem die Jugendmusik unter dem Vorwand gemeinschaftlichen Wollens ungehemmt nachgab, hat der Faschismus institutionalisiert. Daß er alle Musik - vor allem die neue -, welche nicht konform sich gebärdete, liquidierte, ist dafür ein äußeres Zeichen. Die politisch erzwungene Gemeinschaft, das Dasein der Individuen als Volksgenossen, hat ihren musikalischen Ausdruck in Formen gefunden, die so falsch waren wie diese selbst. Sie haben ihr optisches Denkmal gefunden in der Passage der Filmaufzeichnung der Olympischen Spiele 1936, in welcher man Hitler zu dröhnenden Klängen des Händelschen Hallelujah dem Volk mit starrer Hand den Faschistengruß entbieten sieht. Die Feier-, Blas- und anderen Gebrauchs-Musiken, die im Zuge der Installation des faschistischen Regimes entstanden, versuchen allesamt die Restauration musikalischer Gattungen des mittelalterlichen Ständestaates oder imitieren jenen barocken Prunk, wie er in Händelschen Chorwerken anzutreffen ist. In diese Musik ist auch etwas von jener barbarischen Motorik der Marschmusik eingegangen, die zur Muse des Faschismus wurde. Wie schon in der Jugendmusik deren Stereotypie Voraussetzung für jene Ideologie der Innerlichkeit gewesen war, die aus der Unterwerfung der Individuen unter die Autorität von Gemeinschaft resultierte, so wußte auch der Faschismus die rudimentären, unterentwickelten und schematischen musikalischen Formen sowie die ihnen verhaftete platte musikalische Sprache zum Garanten von Festlichkeit, Größe oder heroischer Gesinnung zu machen. Zwischen Reihe und Pop, München 1970, S. 81

**The Doors:
The Unknown Soldier (1968)**

Wait until the war is over
and we're both a little older.

The unknown soldier

practice where the news is read
television children dead
unborn, living,
living, dead,
bullet strikes the helmet's head.

And it's all over
for the unknown soldier,
for the unknown soldier uh uh.

chant over military drum
(spoken) "Company halt!"
"Present Arms!"
(Military Drum Roll)
(Gun Shot)

Make a grave for the unknown soldier
nestled in your hollow shoulder.

The unknown soldier

practice where the news is read
television children dead
bullet strikes the helmet's head

it's all over the war is over.

Tempo moderate Rock

Primo Tempo

(repeat and fade)

The Doors: The Unknown Soldier (1968):

Text	Musik	Bildschnitte	Bedeutung
Traum von der Zeit nach dem Krieg, Bedauern über den unbekanntesten Soldaten	<u>A (T. 1-3)</u> sphärische Keyboard-Klänge, Dreiklang aufgelöst (a-c-d-dis-e), hoch, kein Baß, schwebend, aperiodische Musik, Wechselbordun a-G, psalmodierend, stark verhallte Stimme, weich, 5/4-Takt + Fermaten ('zeitlos'),	Vorspann: Jims Gesicht Jim Morrison von hinten/ liegendes Paar auf der Wiese ("nestled in your hollow shoulder"? tot?), / Jim von hinten mit Blumen (vgl. C, D) / liegendes Paar/ Jim frontal mit Fahne (?) / liegendes Paar (weiter auseinander)	Hippiewelt (Haare, Kleidung, flower power; make peace, not war, paradise now, drop out)
Krieg in den Zeitungen und im Fernsehen: sterbende Kinder, verletzte Soldaten	<u>B (4-13)</u> 'Beatmusik', harte Grundschläge mit after beat- Akzenten, hot intonation und off beat des Sängers, Wechselbordun a-G mit Riffs, dann ab T. 10 Kadenzakkorde, (handfest, Baßlastigkeit = Bodenhaftung), aggressive Anklage?, normale Rockmusik ohne spezifische Aussage ('paßt in die Disco')?	fast food / Fütterung der (Friedens?)Tauben, Einkaufsstraße, Passanten	Amerikanische Alltagswelt, Abstumpfung: Der Krieg findet nur in den Medien statt, keiner kümmert sich darum. Widerspruch zum Text und gleichzeitig Bestätigung ("unknown s.")
Erleichterung? Trauer?: Es ist alles vorbei für den unbekanntesten Soldaten	<u>C (14-21)</u> Verbindung von A (A - G - Wechselbordun, jetzt mit chromatischer Zwischenstufe und in Dur: A-As-G-Gis-A) und B (Baßriffs und off beat), Mischung aus Sarkasmus und Mitleid? (Chromatik), Freude über das "all over"?	Die 4 Bandmitglieder (mit Hund) gehen am Strand entlang mit Blumenstrauß sowie zwei in weiße (Leichen-?)Tücher gehüllte längliche Gegenstände (MP? Leiche?)	Hippiewelt: Freiheit/Frieden (Strand, indische Instrumente)
Hinrichtungskommando marschieret auf, standrechtliche Erschießung	<u>D (22-29)</u> konkrete (=reale) Klänge (Collage)	Jim wird mit bunten "Bändern" an einen Baum gefesselt. Ein Tuch wird geöffnet (Inhalt?), Waffe und Täter bleiben unsichtbar, Jims Gesicht, die Blumen werden vor ihm ausgebreitet, Hochfahren der Kamera von unten bis zu seinem Gesicht, Schnitt (dunkel), Schuß, Zusammensinken	Fiktion: Die fiktive (gespielte) Hinrichtung Jims erschüttert mehr als eine reale Einblendung, weil die abgestumpfte Wahrnehmung durch die überraschende Wendung aufgebrochen wird und die Identifikation mit dem Idol zur psychischen Reaktion zwingt. (Jim = Jesus?)
Mach ein Grab für den u. S.	<u>A' (30-32)</u> s. o.	Aus dem Mund des Erschossenen quillt ein Blutstrom auf die unter ihm ausgebreiteten Blumen, lange Einstellung (zentrale Szene), Sitar- und Tabla-Spiel	Entsprechung zu A: Hippiewelt (Blumen), aber verfremdet (Blut), 'Jesus am Kreuz' (?)
Krieg in den Medien (s. o.)	<u>B' (33-42)</u> s. o. + fast triumphal kadenzierende Schlußakte	Originale Kriegsbilder aus Vietnam, Vietkongfahne, Waffen, Personen,	Konfrontation mit B (oben): Alltagsrealität - Kriegsrealität (Widerspruch)
Es ist alles vorbei	<u>C' (43-46ff.)</u> s. o., aber: + Improvisationen, der Sänger 'ertrinkt' im immer chaotischer werdenden Klang, Glocken Protest?	lachendes Kindergesicht (asiatisch), Schwarz-weiß-Bilder vom Ende des 2. Weltkriegs: lachende Gesichter bei der Heimkehr der Soldaten, Konfetti, Volksfestatmosphäre, Widersehensszenen, Freude, Erleichterung, Glocken. Am Schluß: die drei (übriggebliebenen) Musiker (mit Hund) gehen am Strand zurück.	Entsprechung zu C, aber zunehmende Diskrepanz durch chaotischer werdende Musik

Der Spiegel (8. 9. 1969):

"Die Erleuchtung kam ihm an einem Junimorgen des Jahres 1962 in dem mexikanischen Dorf Tepoztlan. Timothy Leary, Jahrgang 1921, Psychotherapeut und Harvard-Dozent, sah die Welt durch das >Auge Gottes<.

Was Leary damals sah, wurde inzwischen für rund 200 000 junge Amerikaner zu einer neuen Religion: Jeder Mensch ist göttlich, ist von Natur aus frei und auserwählt. Einziges Mittel, dieses göttliche Bewußtsein zu erlangen, ist der Gebrauch von Rauschgiften, vorzugsweise von LSD.

Religion nämlich, so erklärt Leary, ist nichts anderes als Erweiterung des Bewußtseins und diese werde am besten durch Rauschgifte erreicht. Drogen wie Psilocybin, einem künstlich hergestellten Pilzgift, und LSD katapultieren, laut Leary, das Bewußtsein in jene grenzenlosen inneren und äußeren Räume, in denen auf mystisch-ekstatische Weise der Mensch seine eigene Göttlichkeit erlebt. Erleuchtung und Ekstase, uralte Privilegien der Auserwählten, werden durch Drogen reproduzierbar und, indem diese zu erschwinglichen Preisen auf den Markt gebracht werden, gleichsam sozialisiert. Jeder könne sich auf den >psychedelischen Trip< begeben, könne im >Turn-on< (Anschalten) die allmähliche Auflösung der Realitätsstrukturen erleben, im >Tune-in< (Einstimmen) in verschiedenartige Farb-, Licht- und Energiefelder eintauchen und schließlich im >Drop-out< (Abspringen) sich völlig von der äußeren Realität ablösen."

Der Spiegel (23. 6. 1974):

"Er hat sich mit Jesus, Gandhi und Sokrates verglichen und sich den >Alchimisten des Geistes< zugezählt. Als >heiligste Gruppe der Menschen< empfand er jedoch die Drogen-Dealer: der wegen seiner umstrittenen Rauschexperimente von der Harvard-Universität verstoßene Psychologiedozent Timothy Leary, 53.

Noch vor drei Jahren, als Leary unter mysteriösen Umständen aus einem kalifornischen Gefängnis entwichen war und in der Schweiz Asyl suchte, machten sich Intellektuelle aus vielen Ländern in Bittschriften für ihn stark. Jedermann glaubte, Leary habe für seine in Artikeln, Vorträgen, Büchern, Kultübungen und auf Schallplatten verbreitete Botschaft nur ehrenwert uneigennütze Motive gehabt.

Ein Prozeß in San Francisco, Hearings eines amerikanischen Senatsausschusses sowie Recherchen des New Yorker Wochenblattes >Village Voice< brachten jetzt die Wahrheit über den Drogenpropagandisten an den Tag: Die von ihm geleitete, religiös getarnte >Brotherhood of Eternal Love<, angeblich eine Non-Profit-Organisation, war einer der größten bekanntgewordenen Rauschgift-Produktions- und -Verteilungsapparate, Leary der PR-Agent für ein gigantisches Geschäft.

Stets hatte der Underground-Messias die vermeintlich bewußtseinserweiternden Drogen als >Medium der Jungen< und seine Gegner als >Streitkräfte des autoritären Mittelklasse-Establishments< dargestellt. LSD, schrieb er, werde – gewissermaßen von Freunden für Freunde – >in Privatwohnungen und kleinen Laboratorien produziert<. Tatsächlich aber war der illegale Handel mit psychedelischen Giften jahrelang fest in den Händen von Angehörigen der Finanz-Oligarchie."

Platon:

"Vor Neuerungen in der Musik muß man sich in acht nehmen; denn dadurch kommt alles in Gefahr. Damon behauptet – und ich glaube es ihm: Nirgends wird an den Gesetzen der Musik gerüttelt, ohne daß auch die höchsten Gesetze des Staates ins Wanken geraten (...). Dort müssen also die Wächter ihr Wachhaus bauen: in der Nähe der Musik. – Ja, Gesetzlosigkeit dringt leicht in die Musik ein, ohne daß man es gewahr wird. – Freilich, sie scheint dort bloß Spiel zu sein und ohne üble Wirkung zu bleiben. – Sie hat ja auch keine andre Wirkung (...) als daß sie sich allmählich festsetzt und heimlich auf den Charakter und die Fähigkeit überträgt, dann weiter und offener um sich greift und das bürgerliche Leben vergiftet, dann mit großer Frechheit die Gesetze und die Verfassung angreift, bis sie schließlich alles 'zerstört, das ganze Leben des einzelnen sowohl wie der Gesamtheit."

Der Staat. Deutsch von August Horneffer, Stuttgart 1949, S. 119

Gunnar Sønsteved/Kurt Blaukopf:

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

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

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

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

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

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

Beatles: A Day in the Life (1967)

→ Wir analysieren den Text des Songs:

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

Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves:

"*Hippie*: zunächst selbstgewählte Bezeichnung junger Leute, die in Kleidungsstil, Haartracht, Lebensführung und politischer Einstellung ihre Losgelöstheit von überkommenen Verhaltensweisen dokumentieren und Befreiung von den Normen der Leistungsgesellschaft in Stadtfucht, Drogenerlebnissen und religiöser Mystik suchten. Mit dem Namen >Hippie< deuteten sie eine Geistesverwandtschaft zur Lebensphilosophie der >Hipsters< an, die sich in den vierziger und fünfziger Jahren als eine Gemeinschaft von Leuten begriffen, die >durchblicken<, also hinter die Kulissen der bürgerlichen Gesellschaft schauen konnten. >Hippie< wurde in der Bürgersprache alsbald zum Schimpfwort für >langhaarige Nichtsteuer< entwertet." In: Siegfried Schmidt-Joos/Barry Graves: Rock-Lexikon, Reinbek 1973, S. 314f.

Reinhard Flender/Hermann Rauhe:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schlagworte der Hippiebewegung:

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

Wir analysieren die Musik:

- Mit welchen Mitteln werden die verschiedenen Realitätsebenen dargestellt (Melodik, Harmonik/Satztechnik, Aufnahmetechnik)?
- Wie werden die 'Fluchtversuche' musikalisch gestaltet? Wir skizzieren diese Stellen grafisch.
- Wie wird zwischen den kontrastierenden Teilen vermittelt? (Ein bloßes Nebeneinanderstellen heterogener Teile ergibt ja keine Form!) Wir markieren in dem Wort-Text die Stellen, in denen sich 'Flucht'-Vokabeln ankündigen.
- Wir reflektieren die verschiedenen Arten des Singens mit Hilfe der Aufstellung über "Formen des Singens" auf S. 29.
- Was bedeutet der auffallende, im Nichts verklingende Schluß? (Ein Vorbild gibt es in Pendereckis "Threnos" (1966), einem Klagelied auf die Opfer von Hiroshima, das mit einem ebenso endlos verklingenden Klang, allerdings keinem Akkord, sondern einem Geräuschcluster endet - bzw. nicht endet -. Ob die Beatles das Stück gekannt haben, ist fraglich.)

Peter Schuster:

"Jetzt wird auch der Kontrast zwischen den Liedern McCartneys und denen Lennons immer deutlicher. Zugleich arbeiten die beiden auf dieser LP zusammen wie schon lange nicht mehr (und wie nie mehr in der Zukunft). "A Day In The Life" besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil ("I read the news ..") besingt Lennon Zeitungsmeldungen. Das Verkehrsoffer, von dem er spricht, ist übrigens der 21jährige Guinness-Erbe Tara Brown, der mit den McCartneys befreundet war. Der zweite Teil ("Woke up..") stammt von Paul {und wird auch von ihm gesungen}. Zusammengesetzt und durch ein Orchester unterstützt ist das Lied ein Höhepunkt der LP." Aus: Ders.: Four Ever. Die Geschichte der Beatles, Stuttgart 1991, S. 48.

Ein Tag im Leben

Ich las heut in der Zeitung, Jung,
von einem tücht'gen Mann, hat's weit gebracht,
wenn auch die Nachricht keine Freude macht,
bin ich herausgeplatzt
beim Blick aufs Bild im Paß.

In einem Auto ging er heim,
er merkte 's nicht, die Ampel war inzwischen rot,
'ne Menge Volk stand da und sah ihn tot,
sie kannten sein Gesicht,
doch niemand war ganz sicher sich,
ob er nicht vom Oberhaus kam.

Ich sah heut einen Film, mein Jung,
die Truppen Englands hatten grad gesiegt.
'ne Menge Volk kehrte sich ab,
aber ich mußte 's sehen.
ich kannte 's vom Lesen.
Wie gern führt ich dich ein.

Erwachte, fiel aus dem Bett,
fuhr mit dem Kamm durch mein Haar,
fand den Weg runter, trank 'nen Schluck,
sah zur Uhr und merkte, 's wurde Zeit,
nahm den Mantel, griff zum Hut,
eins, zwei, drei, und war beim Bus,
fand den Weg hinauf und rauchte eins,
jemand sprach, und ich fiel in tiefen Traum.

Ich las heut in der Zeitung, Jung,
viertausend Löcher in Blackburn, Lancashire,
waren auch die Löcher ziemlich klein,
man stellte doch Leute, sie zu zählen, ein.
Wieviel man braucht, bis voll ist die Albert Hall,
weiß man jetzt genau.
Wie gern führt' ich dich ein.

Übers. aus: Georg Geppert: Songs der Beatles. Texte und Interpretationen, München 1968, S. 79ff.

Georg Geppert:

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

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

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

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

Die Strophen enden mit dem vieldeutigen I'd love to turn you on, wie gern würde ich dich einführen. Man muß es in Zusammenhang sehen mit dem Slogan der Hippies an der Westküste der USA. Tune in, turn on, drop out. Tune in war bereits in Strawberry Fields Forever angeklungen. Turn on kann fast pseudoreligiös gemeint sein und beinhaltet mancherlei, vor allem eine Einführung in den Gebrauch von Narkotika, dies aber nicht als Letztzweck, sondern als Hinführung zu einer Lebenslehre oder Lebenshaltung. Es scheint fast, als wollten sich die Beatles auf jeden Fall an die Spitze dieser neuen Hippie-Bewegung setzen, von der nachher noch zu sprechen sein wird. A Day in the Life macht zusammenfassend hörbar, was den Beatles wichtig erscheint: Spiel, Musik, Zuwendung zum Irrationalen erfüllen den Menschen. Hier liegt die notwendige Ergänzung zu seinem sonstigen Tun. Über den Weg, den man einschlagen muß, gibt es offenbar keine Eindeutigkeit. Weniger jedoch als andere Gruppen, zum Beispiel die Rolling Stones, treten die Beatles für den Gebrauch von Narkotika ein. Die Platte endet, nachdem durch die Musik alle Gefühle in eine äußerste Spannung gebracht sind, in einer nicht endenwollenden Harmonie voller Wohlklang.
Songs der Beatles. Texte und Interpretationen, München 1968, S. 79ff.

Beatles: A Day in the Life (1967)

Nach: "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

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

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

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

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

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

The musical score is presented in a two-staff format (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is divided into systems, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 43, 47, 52, 59, 65, and 71 marked at the beginning of their respective systems. The lyrics are placed to the left of the corresponding musical lines. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rests. The piece concludes with a final chord in the bass staff at measure 71.

Beatles: A Day in the Life (1967)

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

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



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



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



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



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



	A ¹	A ²	A ³	B ¹	C	D	A ⁴	B ²
FORM								
INHALT	<i>Realität aus Medien</i>			<i>Irrealität/Flucht Horrortrip</i>	<i>banaler Alltag</i>	<i>dream</i>	<i>s. v.</i>	<i>s.v.</i>
INSTRUMENTATION	Git. Schlagz. Klavier (dünn, durchsichtig)			+ Streicher + elektr. Klänge	wie A + konkrete Klänge (Wecker, HechelIn)	+ Bläser		
HARMONIK	Akkordwechsel (G, e, C)			stehender E-Klang + Geräusche	wie A	wie A		E-Akk. 47 sec. verklingend
RHYTHMIK	durchlaufender beat + off beat				wie A + 16tel (Eile")	wie A		
MELODIK	kleine Intervalle 8tel, 16tel regelmäßige, 2taktige Phrasen syllabisch	[~~~~] [16tel- "Triller" nobody... house of Lords		 glissandi immer höhere Spirale verwischte Konturen	wie A parlando	schwebend  Vokalise hoch melismatisch		
AUFNAHME-TECHNIK	Kanaltrennung (J. Lennon 1., Instr. r.) ("klare Ortung"?) trockener Sound kurzer Hall nah am Mikrofon	[Vermischung] [verhallt]		Raumausweitung (Str. entfernen sich) starker Hall	wie A (Sänger: Paul)	Vermischung Hall		

Mark Hertsgaard:

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

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

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

Den Arbeitsbändern von »A Day In The Life« zufolge sind die ersten Worte, die man hört, als Take eins beginnt, die von John, der murmelt: »Sugar plum fairy, sugar plum fairy« (Zuckerpflaumenfee). Das sollte statt des regulären Einsatzes gelten, den Lennon einfach nicht zustande brachte, ... »Sugar plum fairy« hieß im damaligen Slang die Person, die einem Aufputzmittel besorgte... Der Wecker, der die Überleitung zu McCartneys Songteil ankündigt, war laut George Martin eigentlich als Witz gedacht: »Wir haben ihn drin gelassen, weil wir ihn nicht mehr vom Band kriegten.« Es handelt sich dabei um einen wahrlich erhabenen Glücksfall; eine bessere Einleitung zu Pauls »Woke up, fell out of bed«-Text ist gar nicht vorstellbar. Lennon war der philosophischere der beiden, während McCartney mehr Verständnis für den Alltag des Durchschnittsbürgers zeigte - denken wir nur an »Lady Madonna« oder »Paperback Writer«. Hier liefert seine Perspektive die bodenständige Basis für Lennons kosmische Reverien. McCartneys Jedermann scheint alles außer den eigenen kleinen Sorgen kaltzulassen - seine Tasse Tee, die schnelle Zigarette auf dem Weg zur Arbeit -, ohne daß er einem deshalb unsympathisch würde. Er hat einfach schon genug Mühe damit, sein eigenes Leben unter Kontrolle zu behalten, und muß sich nicht auch noch mit den moralischen Problemen auseinandersetzen, die in Lennons Songteil angesprochen werden. Er steht für jeden von uns, der vor einem richtigen Engagement im Leben zurückscheut; wie wir gehört er in »I'd love to turn you on« zu den »you«.

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

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

Wer immer der Kindsvater ist, dieser Stich ins Kühne katapultiert »A Day In The Life« über das Niveau einer hervorragenden Leistung hinaus und macht es zum bleibenden Meisterwerk. Weil Lennon und McCartney musikalische Analphabeten waren - keiner von ihnen lernte je Noten zu lesen oder selber zu schreiben -, mußte Martin den vierzig Gastmusikern, die am Abend des 10. Februar 1967 in die Abbey Road Studios bestellt waren, erst einmal erklären, was die Beatles im Sinn hatten. Martin, der seine Ausbildung auf der Guildhall School of Music erhalten hatte, schrieb die Partitur für buchstäblich jeden Beatles-Song, in dem klassische Instrumente eingesetzt wurden. In seiner Autobiographie erläutert er, wie er bei »A Day In The Life« seine Aufgabe meisterte: »Am Anfang der vierundzwanzig Takte schrieb ich die tiefstmögliche Note für jedes Instrument im Orchester. Am Ende der vierundzwanzig Takte schrieb ich die höchste Note, die jedes Instrument in der Nähe eines E-Dur-Akkords erreichen konnte.

Anschließend zog ich eine Wellenlinie durch die vierundzwanzig Takte und deutete an, welche Tonhöhe sie innerhalb des jeweiligen Taktes erreicht haben sollten.« Lewisohn erzählte Martin, daß er im Studio ein paar weitere Anweisungen ausgab, die den Musikern als glatter Wahnsinn vorkommen mußten: »>Und egal, was Sie spielen, hören Sie auf keinen Fall auf das, was Ihr Nachbar spielt, denn ich will nicht, daß Sie das gleiche spielen.< Natürlich starrten sie mich an, als sei ich verrückt geworden.« McCartney, der mithilfe, das Orchester zu dirigieren, erinnert sich: »Es war schon interessant, weil ich die einzelnen Charaktere im Orchester erkennen konnte. Die Streicher waren wie Schafe - sie sahen sich alle gegenseitig an: >Spielst du höher? Ich mach's!< Und dann spielten sie alle höher, die erste Geige zog sie alle mit. Das Blech war viel wilder. Den Jazz-Typen machte der Job Spaß... Es wurde ein gewaltiger Krach, und genau das wollten wir haben.« ...

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

John wünschte sich, der Song würde sich zu einem »Sound wie beim Weltuntergang« steigern. Schließlich verfielen die Beatles auf die Idee, auf drei Flügeln gleichzeitig einen E-Dur-Akkord anzuschlagen und den Sound solange wie möglich mit elektronischer Verstärkung zu verlängern. John, Paul, Ringo und Mal Evans brauchten neun Versuche, bis sie die Tasten alle gleichzeitig trafen. Als diese abendliche Aufnahme an den Schluß mit dem Orchester Crescendo angehängt war, ging Johns Wunsch in Erfüllung. Bei dem Effekt des krachenden E-Dur-Akkords, dem etwa 53 Sekunden mit einem allmählich verklingenden Widerhall folgen, drängt sich im Kopf zuallererst das Bild der sich allmählich ausbreitenden unheimlichen Stille nach einer Atombombenexplosion auf. Hätten sich weniger bedeutende Künstler daran versucht, wäre der Versuch, einen Popsong in einem Ton enden zu lassen, der die thermonukleare Vernichtung heraufbeschwört, dem menschlichen Alptraum des späten 20. Jahrhunderts überhaupt, allenfalls präventiv ausgefallen. Bei den Beatles klingt es so »natürlich« wie ein donnernder Wasserfall und genauso ehrfurchtgebietend. Die rollenden Schockwellen des ausgehaltenen E-Dur-Akkords, schrecklich und gebieterisch zugleich, scheinen ewig weiterzulaufen und geben dem Hörer ausreichend Gelegenheit, die vielen Bedeutungsebenen des Songs wahrzunehmen und über sie nachzudenken. »A Day In The Life« ist keineswegs so grob gestrickt, daß es zu einer direkten Verdammung des Militarismus oder des atomaren Wettrüstens aufforderte, obwohl seine Feinfühligkeit natürlich auch die Warnung vor derlei Torheiten mit einschließt. Ein besonderer poetischer Reiz dieses Songs steckt eher in der indirekten Form, mit der das Credo der amerikanischen Transzendentalisten formuliert wird: »Alles hängt mit allem zusammen.« Die Verherrlichung des Reichtums, die Identifizierung mit der Hierarchie, die Fixierung auf illusionäre Banalitäten des Lebens - diese Werte lassen sich nicht von einem sozialen System trennen, das einen Nuklearkrieg und andere Formen organisierter Gewalt erst möglich macht. Doch bei aller Warnung bietet der Song auch eine Rettung. Die Verzweigung, die in »A Day In The Life« steckt, ist, worauf der Kritiker Tim Riley hingewiesen hat, »letztlich auch voller Hoffnung. >I'd love to turn you on< ist ein aufklärerisches Motto, Ausdruck von Lennons Sehnsucht, die Welt wachzurütteln und ihr bewußtzumachen, daß sie es nicht nur in der Hand hat, sich selber auszulöschen, sondern sich auch zu erneuern.« »A Day In The Life« erfüllt damit auch den Auftrag, den große Kunst immer hat, nämlich beim Publikum nicht bloß das Staunen vor dem Wunder zu wecken, sondern auch einen erfrischten Enthusiasmus, mit dem man hinausgehen und das Wunder selber leben kann...

The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1995, S. 12 - 22

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

The musical score shows the final section of Penderecki's "Threnos. Den Opfern von Hiroshima" (1961). It is for a string ensemble, marked "tutti archi". The score includes parts for 24 Violins (1-24), 10 Violas (1-10), 10 Violas (1-10), and 8 Cellos (1-8). The music is marked "ord." (order) and "s.t." (staccato). The dynamic is "pppp". The score is marked "30''" at the end.

Uriah Heep: Lady in black (1971)

She came to me one morning, one lonely Sunday morning
her long hair flowing in the mid winterwind!
I know not how she found me. For in darkness I was walking.
And destruction lay around me from a fight I could not win.
Ah---ah---

She asked me name my foe then! I said the need within some men
to fight and kill their brothers without thought of love or god.
And I begged her give me horses to trample down my enemy
so eager was my passion to beyour this way of life.

But she would not think of battle that reduces men to animals
so easy to begin and yet impossible to end.
For she the mother of all men did counsel me so wisely then
I feared to walk alone again and asked if she would stay.

Nachwirkungen von 1968, Timothee Leary (drop out, Drogen, Psychodelismus), Hippiebewegung/Blumenkinder (flower power), gegen Vietnamkrieg (make love, not war), Abwendung von der bürgerlichen Gesellschaft und Politik, innere Emigration, Suche nach Geborgenheit in der Gemeinschaft Gleichgesinnter (Festivals, Happenings, Kommunen).

Vision: inszeniert wie eine 'Madonnen'- oder Magna Mater(Mutter Erde)-Erscheinung ("the mother of all men", Lady in black: sie trägt Trauer); allgemeiner: Vision der Frau: weibliches Prinzip der Harmonie und des Friedens versus männliches Prinzip des Kämpfens

Musik:

keinerlei Entwicklung: kreisend-monotone, meist engmelodische, rhythmisch gleichförmige Bewegung, die immer wieder am Motiv- und Phrasenende zum Grundton a zurückkehrt (Ausnahme Terzschluß am Strophenende); motivischer Aufbau: a a b c / a a b c / (abc) (bc). Deutung: kraftlos-resignierend (oder vielleicht stumpfsinniger, frustrierender, 'aussichtsloser' Kampf?). Das Schlußmelisma faßt das Ganze zusammen und überhöht es (höchster Ton e'!): T. 11-12 läßt sich als Terz-Überstimme über T. 9,3-10 legen! Der sprechende (Tonwiederholungen) Duktus weicht einem lyrisch-kantablen (nur noch Sekunden!). Das wortlose Singen auf Ah signalisiert die Abwendung von der Realität und den Weg nach innen. (Könnte es auch als 'Befreiungs-Schrei' gedeutet werden?). Die Fanfarenmelodik der Phrasenanfänge ('Kampf') wird jeweils sofort 'eingefangen' (Vergeblichkeit, Sinnlosigkeit des Kampfes? Überwindung des Kampfes durch Frieden?).

Die Harmonik ist modal (I-VII, ohne Leitton!), offen, schwebend ("flowing"). Der Grundakkord a dominiert eindeutig, G ist nur ein kurzer Schlenker, kein Gegengewicht. Der Harmoniewechsel der Strophe wird in der Coda komprimiert (akzeleriert) zusammengefaßt:

Lied: a a G a a a G a

Coda: a G a a G a

Das Stück ist als Endlosschleife angelegt, das Schlußmelisma erreicht nicht den Grundton, sondern schließt schwebend auf der Terz. Das repeat und fade verstärkt den Eindruck des Zeitlosen und verlängert das Stück nach innen.

Form:

1. Str.: Akustikgit. und Schlagz. (monotone Riffs), Stimme verhallt (mit kaum hörbarem Hintergrundchor im Unisono oder Stimmverdopplung)
2. Str.: dto. + E-Baß
3. Str.: dto. + Über-Terzung (2. St.) im Refrain
4. Str.: + Streicherklänge (dem langsamen Harmoniewechsel folgend), Refrain wie in Str. 3 + Summchor
5. Str.: + 2. Stimme (Über-Terzung wie im Refrain vorher), statt des Refrains folgen 4 zusätzliche Strophentakte, der Refrain bildet die folgende Coda

Coda: Refrain (mit Chor wie vorher) als Endschlosschleife: 3x mit voller Begl., 2x nur mit Baß- und Schlagz.-Begl., 3x mit voller Begl. (Steigerung), dann ausgeblendet (1 1/2x).

Hall, Chor, Über-Terzung signalisieren "I'm not alone", Geborgenheit in der Gemeinschaft. Assoziationen: 'Gemeinsam sind wir stark'. 'Immer mehr Menschen singen mit.' (vgl. Text von Sønstevold) In eine ähnliche Richtung wirkt die zunehmende Steigerung des Arrangements. Insgesamt überwiegt aber auch in der formalen Anlage das Wiederholungs- und Kreis-Motiv.

Sind die genannten Merkmale der Musik auch oder in erster Linie als Zeichen der Kommerzialisierung deutbar?

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 verstaut.
 Wir sind ...</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>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>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> | <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> |
|--|--|--|---|---|

Das Lied entstand im August 1933 im KZ Börgermoor (Emsland). Dort wurde es von 16 inhaftierten Sängern des Solinger Arbeitergesangvereins 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) trotzig 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 Angestelltengewerkschaft 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 eingnäht, 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

WIR SIND DIE MOORSOLDATEN

Text und Musik von politischen (Schutzhäftlingen, Börgermoor)

Wir sind die Moorsoldaten, wir sind die Moorsoldaten,
Vor geht sang uns, wir sind die Moorsoldaten,
Sind die Moorsoldaten, wir sind die Moorsoldaten.

2. Hier in dieser öden Heide ist das Leben der Moorsoldaten, hier in dieser öden Heide ist das Leben der Moorsoldaten,
Wir sind die Moorsoldaten, wir sind die Moorsoldaten,
Herrwärts, herrwärts jeder der Moorsoldaten, herrwärts, herrwärts jeder der Moorsoldaten,
Nicht zu streifen auf der Erde, nicht zu streifen auf der Erde, nicht zu streifen auf der Erde, nicht zu streifen auf der Erde.

Das Lied ist ein Werk von Detlev Peukert, das im Jahr 1933 entstanden ist. Es ist ein Lied der Moorsoldaten, das in der Zeit der Nazizeit in Esterwegen entstanden ist.

Soldatenlied Text: Erich Mühsam (1878 – 1934), geschrieben im Oktober 1916. Melodie: Fritz Reiter; ca 1928 (MuB 1985, S. 677)
Mühsam war ein sozialistischer Politiker und Schriftsteller und wurde im KZ Oranienburg ermordet.



1. Wir lernten, in der Schlacht zu stehn
bei Sturm und Höllenglut.
Wir lernten, in den Tod zu gehn,
nicht achtend unser Blut.
Und wenn sich einst die Waffe kehrt
auf die, die uns den Kampf gelehrt,
sie werden uns nicht feige sehn –
ihr Unterricht war gut!

2. Wir töten, wie man uns befahl,
mit Blei und Dynamit
für Vaterland und Kapital,
für Kaiser und Profit.
Doch wenn erfüllt die Tage sind,
dann stehn wir auf für Weib und Kind
und kämpfen, bis durch Durst und Qual
die lichte Sonne sieht.

3. Soldaten! ruft's von Front zu Front:
Es ruhe das Gewehr!
Wer für die Reichen bluten konnt',
kann für die Seinen mehr.
Ihr drüben, auf zur gleichen Pflicht,
vergeßt den Freund im Feinde nicht!
In Flammen ruft der Horizont
nach Hause jedes Heer.

4. Lebt wohl, ihr Brüder, unsre Hand,
daß ferner Friede sei!
Nie wieder reiß' das Völkerband
in rohem Krieg entzwei!
Sieg allein in der Heimatschlacht!
Dann sinken Grenzen, stürzt die Macht!
Und alle Welt ist Vaterland'
und alle Welt ist frei!

Andreas Rossmann:

Vettern. Biermann, Heine, Utopie

"Keine Verlegenheiten und keine Verrenkungen diesmal. Zuletzt war der Heinrich-Heine-Preis der Stadt Düsseldorf, verbunden mit 25 000 Mark, 1991 an Richard von Weizsäcker verliehen worden, während im Jahr darauf Sarah Kirsch, unsere erste Poetin, mit der undotierten Ehrengabe der Heine-Gesellschaft Vorlieb nehmen mußte. Nun ging er endlich an den, der ihn längst hätte bekommen müssen. Die Wahl von Wolf Biermann war denn auch ganz unumstritten, und für den Fall, daß es allerletzte Zweifel an der Geistesverwandtschaft zu seinem >Cousin<, dem >frechen Heinrich Heine<, gab, so sollte sie die Dekoration auf der Bühnenrückwand wohl beseitigen. Da hingen Schriftfahnen mit den Anfängen der beiden Gedichte, die Namenspatron und Preisträger schon im Titel verbinden: >Deutschland. Ein Wintermärchen< – Heine 1844, Biermann 1972.

Der Oberbürgermeister und viele Honoratioren der Stadt waren erschienen. Doch auch Publikum war zugelassen, denn erstmals war die Preisverleihung aus dem engen Rathaus ins geräumige Schauspielhaus verlegt worden, das bis oben hinauf besetzt war. Der Laudator kam aus Paris, und vielleicht war das seine entscheidende Qualifikation, denn Neues oder Originelles hatte Michael Werner in seiner Rede kaum zu bieten. So stimmte die Dramaturgie: Hauptrolle für Wolf Biermann. Sachte trat er sich erst einmal selbst auf die Füße, indem er sich Übung im Abkassieren von Literaturpreisen bescheinigte, dann war die Stadt an der Reihe, die ihren berühmtesten Sohn als PR-Figur in Dienst nehme. Dies freilich bildete den Eingang nur zum eigentlichen rhetorischen Hieb, mit dem er seine politische Rede zum Bühnen-Preis von 1991 gleichsam ideengeschichtskritisch verlängerte: zu einem Abgesang auf die Utopie.

Als >elitärer Meritokrat< und als >volksfremder Volksfreund<, >zerrissen wie kaum einer<, und als >singender Widerspruch auf zwei Beinen< wurde Heine von Biermann apostrophiert. Doch blieb die Interpretation keineswegs im Biographischen stecken. Zunächst schien es sogar, als hätte die Heinrich-Heine-Universität den Heinrich-Heine-Preisträger, der in diesem Wintersemester auch die Heinrich-Heine-Professor innehat, bereits vereinnahmt. Professor Biermann hatte seine Hausaufgaben gemacht und schlug sich hurtig durch die Sekundärliteratur: In Adornos >Die Wunde Heine< bohrt er nach, Reich-Ranickis >Über Ruhestörer< lobte er, >Genius und Geldsack< von Michael Werner und >Der politische Heine< von Walter Grab empfahl er, aber mehr noch die Lektüre der Gedichte selbst, um dann >nur ein paar Anmerkungen< zu Heines Poem >Deutschland. Ein Wintermärchen< zu machen. Die aber hatten es in sich, faßten sie mikroskopische Textanalyse und makroskopische Geschichtsdeutung doch zugleich ins Visier.

Was Biermann >Neues herausgekriegt< hat, indem er Anfang und Ende des Gedichts, also die >Utopie eines sinnfrohen Kommunismus< und die >düstere Zukunftsvision<, aufeinanderbezieht, ist eine >wichtige Nichtigkeit<: Sieht er >Paradies< und >Gegenparadies< doch nicht mehr als >entgegengesetzte Utopien<, sondern als >einunddieselbe<: >Mit der billigen Klugheit derer, die hundertfünfzig Jahre später leben<, und mit einem Seitenblick auf das politische Testament Heines, auf die >Vorrede zur Lutetia<, vermißt er den tiefen Abgrund zwischen Glücksverheißung und den Verbrechen, die in ihrem Namen begangen wurden: >Die Selbstsucht gedieh nirgendwo ekelhafter als in den Ländern, die das vollendete Gemeinwohl auf ihre Fahnen schrieben. Überall dort, wo Paradiese auf Erden versprochen wurden, gerieten die Menschen in immer noch schlimmere Höllen. Und mit der Phrase von der befreiten Arbeit wurde die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen auf die absurdesten Spitzen getrieben. Nirgendwo wurden die Proleten brutaler ausgesogen als in den sogenannten Arbeiter- und Bauern-Staaten. Heines >Buch der Lieder< reichte nicht mal als Einwickelpapier, denn es gab nichts einzuwickeln.<

Wie so oft bei Biermann ist sein Versuch, eigene Biographie und große Geschichte zu verschlingen, auch ein Anlaß zur Selbstkritik, war er doch auch einer jener >apokalyptischen Denker<, der zeitweise in der schrecklichen Alternative – >die Erde wird rot, lebend rot oder tot rot< – gelebt und geschrieben hat. Dabei will er seinen Abgesang auf die Utopie nicht als Absage an das Träumen verstanden wissen: >Ich jedenfalls werde mir die tatkräftige Hoffnung auf eine sozial bessere, auf eine politisch gerechtere, auf eine freundlichere Menschheit niemals abschminken – ginge auch gar nicht, denn es ist keine Schminke. Es gehört zu unserem genetischen Erbe seit der Affenzeit.< Jedoch: >Ich will nicht mehr dieses kindische >Alles oder Nichts<, nie mehr diese fortschrittsselige Alternative >Himmelreich oder Hölle<, nie wieder dieses erlösungssüchtige >Jetzt oder Nie< und nimmer mehr dieses idiotische Schwärmen vom Narrenparadies. Ich will kein Himmelreich erobern, ich will verteidigen. Unsere winzige Erde wollen wir davor bewahren, daß sie nicht vollends zur Hölle wird.<

Provokant, mit Verve und vielen Nebentönen vorgetragen, hätten Biermanns >Anmerkungen< den Stoff für eine lange Debatte ergeben können. Doch der Abend von Heines 196. Geburtstag gehörte dem Poeten, der ihn, das Pult endlich mit der Gitarre tauschend, mit drei Liedern über Friedhöfe ausklingen ließ: Nicht die Utopie hatte das letzte Wort, sondern das Gedenken an Heine, an Brecht und an Biermanns Vater, der in Auschwitz ermordet wurde." FAZ vom 15. 12. 1993, S. 29

Wolf Biermann: Soldat Soldat

Aus: Mit Marx- und Engelszungen, Berlin 1977, S. 35f.

1
Soldat Soldat in grauer Norm
Soldat Soldat in Uniform
Soldat Soldat, ihr seid so viel
Soldat Soldat, das ist kein Spiel
Soldat Soldat, ich finde nicht
Soldat Soldat, dein Angesicht
Soldaten sehn sich alle gleich
Lebendig und als Leich

2
Soldat Soldat, wo geht das hin
Soldat Soldat, wo ist der Sinn
Soldat Soldat, im nächsten Krieg
Soldat Soldat, gibt es kein Sieg
Soldat Soldat, die Welt ist jung
Soldat Soldat, so jung wie du
Die Welt hat einen tiefen Sprung
Soldat, am Rand stehst du

3
Soldat Soldat in grauer Norm
Soldat Soldat in Uniform
Soldat Soldat, ihr seid so viel
Soldat Soldat, das ist kein Spiel
Soldat Soldat, ich finde nicht
Soldat Soldat, dein Angesicht
Soldaten sehn sich alle gleich
Lebendig und als Leich

Soldaten sehn sich alle gleich

Zunächst wird die Melodie gepfiffen, dazu schlägt die rechte Hand den Rhythmus auf dem Gitarren-Corpus, sodaß die Saiten frei mitschwingen. Dann kommt die 1. Strophe, dann in Am die 2. Strophe, und in der Wiederholung nochmal die 1. Strophe. Die 1. Strophe mit hartem Mittelfinger genau über den Steg schlagen.

Der Königgrätzer. Armeemarsch von 1884



Biermann

Biermann ist Liedermacher, also Komponist, Texter, Sänger und Gitarrist in einer Person. Er steht in der Tradition der Folk- und Protestsänger, die seit Bob Dylan in Amerika und Europa immer einflussreicher wurden. Liedermacher verstehen sich als Sprachrohr politischer Entwicklungen. 1936 in Hamburg geboren, übersiedelte Biermann 1953 als überzeugter Kommunist in die DDR, wo er bald wegen seiner kritischen Einstellung zum Regime drangsaliert wurde. Seine Lieder wurden im Westen verbreitet. Als in Berlin West 1965 die Lyriksammlung „Die Drahtharfe“, die auch das Soldatenlied enthält, erschien, erhielt er Auftrittsverbot. 1976 wurde er (während eines Gastspiels in der Bundesrepublik) ausgebürgert.

Das Problem bei politischer Musik ist: sie muss einerseits ‚schön‘ und klischeehaft sein, um zu fesseln, andererseits aber auch Widerhaken, distanzierende Verfremdungseffekte enthalten, damit der Hörer nicht nur ‚genießt‘, sondern auch zum Aufmerken und Denken angestoßen wird.

1. Mit welchen textlichen Mitteln versucht er (argumentierend, suggerierend) den Leser/Hörer zu beeinflussen?
2. Hört vergleichend den Ausschnitt aus dem Königgrätzer Marsch und die 1. Strophe des Biermann-Songs (Gemeinsamkeiten? Unterschiede?).
3. Erstellt einen Ablaufplan zur Musik, indem ihr in der Spalte mit den Notenbeispielen die verwendeten musikalischen Mittel (s. u.) einträgt.
4. Mit welchem musikalischen Konzept versucht Biermann, seine politische Position dem Hörer zu vermitteln?

Musikalische Mittel:

- Klopfen im Takt auf den Gitarrencorpus (● ● ● ●). Dabei werden Akkorde stumm gegriffen, so dass sie leise mittönen
- Klopfen in schnellerem Rhythmus (mit hartem Finger) genau über dem Steg der Gitarre (●● ●●●)
- Pfeifen
- Gitarrenakkorde (im Takt gespielt) (■ ■ ■ ■)
- Singen
- Gitarre solo

Die Liveaufnahme entstand am 19.04.1965 in Frankfurt a/M in einem Konzert, das Biermann zusammen mit dem westdeutschen Kabarettisten Wolfgang Neuss veranstaltete.

Biermann ist Atheist und leidenschaftlicher Humanist. Er setzt auf die einzelne Person als entscheidende Instanz für die Entwicklung einer menschenwürdigen Gesellschaft. Diese Einstellung brachte ihn in Konflikt mit dem totalitären stalinistischen Kommunismus. Auch im vorliegenden Song wird die Unverletzlichkeit und Würde des Einzelnen gegen kollektive Vereinnahmung verteidigt. Der Kernsatz „Soldaten sind sich alle gleich ...“ kommt insgesamt dreimal vor. Am Schluss wird er - als Resümee oder aus Verzweiflung? – geradezu herausgeschrien. Soldaten werden als uniform(iert)e, im Marschschritt gleichgeschaltete, entpersonalisierte Masse ohne „Angesicht“ charakterisiert. Unmittelbar Klang wird das durch das „Soldat, Soldat“, das in der addierten Einzahl sich zu einer Marschfigur formiert, die, in jeder Zeile wiederholt, den unaufhaltsamen Drive eines Weges in den Abgrund suggeriert. In diese Maschinerie, die im sprachlichen Duktus die mitreißend-verführerische Kraft der Marschmusik aufgreift, lässt sich, wenn überhaupt, nur eingreifen durch intensive persönliche Ansprache (ich, du). Die Schärfe der Mahnung und die poetische Schönheit der Klangmalerei machen das Gedicht einzigartig.

Die musikalische Darstellung verstärkt die Suggestionskraft des Textes, weil sie das Ganze als Szene sinnlich unmittelbar erlebbar macht: Marschschritte nähern sich, ziehen vorbei, verschwinden in der Ferne. Das lyrische Ich (am Straßenrand) ruft der vorbeiziehenden Truppe seine Warnungen zu. Das unbeschwerte Pfeifen am Anfang wird – kurz vor Beginn der 1. Strophe – ad absurdum geführt: die auf der Gitarre geklopften Marschschritte gehen in einen gehetzten (an Maschinengewehrsalven erinnernden?) Trommelrhythmus über, der quer zum bisherigen Marschtempo steht („das ist kein Spiel“). Während der ersten Strophe opponiert der Klopfrhythmus erregt gegen den Marschierrhythmus. Die (höher gesetzte) 2. Strophe wird dagegen von harten, mit dem Marschierrhythmus gleichgeschalteten Akkordschlägen begleitet. Die Brutalität des Marschierens wird hörbar. Die 3. Strophe entspricht wieder der ersten. Die folgende (zunächst rein instrumentale) Strophe gibt mit dissonanter Verfremdung des Gitarrenklangs Anlass zum Nach-Sinnen. Sie mündet in den besonders eindringlich gestalteten Kernsatz am Schluss: Das Tempo verlangsamt sich, die gleichmäßige Begleitung gerät ins Stocken. Das Nachspiel kehrt mit seinem fade out den Anfang um. Ungewöhnlich modulationsreich ist insgesamt die zwischen Zorn, Resignation, und Verzweiflung schwankende Stimme des Sängers. Er beugt sich nicht dem Diktat des Marschrhythmus, er steht außerhalb. Manchmal scheint er nicht mitzukommen, rennt hektisch dem Grundrhythmus hinterher. Er singt keine ‚schöne‘ Melodie, sondern in einem Zwischenbereich zwischen Sprechen und Singen. Das ist ein wesentliches Prinzip der Distanzierung und Verfremdung. Das Stück ist auch in anderer Hinsicht ein Musterbeispiel für die Brechtsche Verfremdungstheorie: Biermann benutzt ein abgegriffenes Klischee, einen Armeemarsch, parodiert ihn, richtet ihn für seine Zwecke zu.

Im Gespräch mit den Schüler/innen über diesen Song besteht die Gefahr einseitiger Schlussfolgerungen, z.B. Uniform = Entpersönlichung. Das ist nicht grundsätzlich falsch, aber auch nicht grundsätzlich richtig. Hier muss im Unterricht differenzierend gearbeitet werden, indem z.B. gefragt wird: Gibt es auch positive Aspekte einer Uniformierung? Wie ist es mit Schulkleidung, Sportkleidung, Mönchstracht usw.? Das ist wichtig, denn dahinter verbirgt sich das zentrale Problem des Aufeinanderangewiesenseins von Einzelem und Allgemeinem. Das Gespräch könnte auch auf unsere heutige Vorstellung vom Bürger in Uniform eingehen, die bewußt militaristische Elemente eliminieren will.

Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967)

1. ZENTRUM

M. ca. 67 (B etwas schneller als CH)
III = ZERHÄCKT

CH + CHOR einstimmig
mit B = Besetzung
akkordisch

Deutsches Land

streben brüderlich mit Herz und Hand!

für das deutsche Vaterland, danach läßt uns alle

11'46" 52,5 12'27"

dim. poco a poco glüss. glüss.

Ei-nig-keit und Recht und Freiheit sind des Glück-kes Un-terpfand.

mf 13'23" 32,5 43,2

pp glüss. (C4)

Blüh' im Glanz-ze die-ses Glück-kes, bli- he deutsches Va-ter-land, blüh' im Glanz-ze des Glück-kes, bli- he deutsches Va-ter-land!

Die Fah-ne hoch, die Rei-hen fest geschlos-sen, S A mar(schiert)

Blüh' im Glanz-ze die-ses

13'43,2 14'20"

ERSTE TRANSITION

in den folgenden hohen Tönen immer ganz geringes Aufwärtsglissando

pp

dim

farne Bitterschüsse

SIRENEN

SCHIFF-SIRENE pp>

14'20" 38,5 43 45,5 49,1 51,1 58 15'01,3 06 12

Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967), Auszug: Deutschlandlied

1. Manipulationen: (Demolierung, Verfremdung, Kombination heterogenen Materials, Diskrepanzzerzeugung)

- Unterbrechung: "Einig-"/Trommelwirbel
- elektronische Zerhackung
- Wiederholung bis zu viermal ("alle")
- Stereospaltung (z.B. gleich am Anfang)
- Wechsel der Klangform: vokal, instrumental/elektronisch
- verschiedene Grade der Textverständlichkeit: vor allem pathetische Begriffe werden zerhackt, isoliert, unterdrückt
- Anhalten ("Hand"): Akkord geht in glissando über (Gegenbewegung: aufwärts und abwärts)
- Phasenverschiebung: Trompetengeschmetter setzt zeitlich "falsch" ein
- verschiedenes Tempo (Chor/Orchester bei "Blüh"), asynchron
- Horst-Wessel-Lied statt (des unterdrückten) "Glückes"
H.W.L. instrumental, leise, im Hintergrund
+ beißende elektronische Pfeiftöne
- kanonartige Verschränkung der Schlußzeilen
- Steigerung der Manipulationen gegen Schluß (Zudecken der Hymne)
Hurrarufe + Sirenen
elektronische Pfeiftöne immer höher und schärfer
Windgeräusche, Brandung (?)
kleiner Fetzen des Anfangs der Hymne
Schiffssirene

2. Ästhetische Aspekte (Intermodulation, Collagierung u. ä., vgl. Text von Stockhausen)

- Hymne als Ganzes dient als Rahmen für die Manipulationen und Einschübe
- Intermodulation vorhanden, aber Collage stärker als bei den im Unterricht erarbeiteten Ausschnitten des Werkes
Intermodulation: Trommelwirbel ⇒ elektronische Zerhackung des Wirbels ⇒ Zerhackung der Hymne
"Hand": Akkord ⇒ glissandierender Akkord ⇒ elektronische Klänge
- Collage (scharfe Schnitte):
"Glückes"/Horst-Wessel-Lied
"Einig-"/Trommel

3. Intention des Komponisten

Kritik am Mißbrauch der Nationalhymne im Dritten Reich

"Einig"/Trommel:	Widerspruch ("Unterdrückung", "Militär")
Trommel ⇒ Zerhackung	Militarismus zerstört die Hymne
Manipulationen:	Angriff auf Pathos, "Zerstörung"
"Hand":	Widerspruch ("Teilung")? Sarkasmus (überdimensionierter Hitlergruß)?
brutale Betonung der Trompeten:	Widerspruch zu "Blüh" ("Militär")
"Glückes"/H.W.L.:	Hinweis auf Mißbrauch der Werte im Dritten Reich
H.W.L. gespenstisch leise:	dunkles Erinnerungsfenster (historische Tiefendimension)
beißende Pfeiftöne:	Verstärkung der Kritik
Hurra etc.:	Anheizen der Massen im Dritten Reich
Wind, See, verwehte	Hinweis auf Nichtigkeit des nationalen Pathos? Einsprengsel, Schiffssirene: Verweis auf Weite (Überwindung des engen nationalen Bewußtseins)?
Zerhackung, Pfeiftöne u.ä.:	"Weltempfänger" 5 Weltbewußtsein

Ei - nig - keit und Recht und Frei - heit für das deut - sche Va - ter - land, da - nach laßt uns al - le stre - ben brü - der - lich mit Herz und Hand.
 Ei - nig - keit - - und Recht und Frei - heit sind des Glük - kes Un - ter - - pfand. Blüh' im Glan - - ze die - ses Glük - - kes, blü - he deut - - sches
 Va - ter - - land! Blüh' im Glan - - ze die - ses Glük - - kes. blü - he deut - - sches Va - ter - - land!
 Die Fah - ne hoch, die Rei - hen fest ge - schlos - sen. S A mar - schiert mit ru - hig fe - fest Schritt

Karlheinz Stockhausen:

Nationalhymnen sind die bekannteste Musik, die man sich vorstellen kann. Jeder kennt die Hymne seines Landes. und vielleicht noch einige andere, wenigstens deren Anfänge. Integriert man bekannte Musik in eine Komposition unbekannter, neuer Musik, so kann man besonders gut hören, wie sie integriert wurde: untransformiert, mehr oder weniger transformiert, transponiert, moduliert usw. Je selbstverständlicher das WAS, umso aufmerksamer wird man für das WIE.

Natürlich sind Nationalhymnen mehr als das: sie sind >geladen< mit Zeit, mit Geschichte - mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie betonen die Subjektivität von Völkern in einer Zeit, in der Universalität allzusehr mit Uniformität verwechselt wird. Subjektivität - und Wechselwirkungen zwischen musikalischen Subjekten - muß man auch unterscheiden von individualistischer Absonderung und Trennung. Die Komposition HYMNEN ist keine Collage. Vielseitige Wechselwirkungen sind auskomponiert zwischen verschiedenen Hymnen untereinander sowie zwischen diesen Hymnen und neuen abstrakten Klangformen, für die wir keine Namen haben. Zahlreiche kompositorische Prozesse der Inter-Modulation sind in den HYMNEN angewandt worden. Zum Beispiel wird der Rhythmus einer Hymne mit der Harmonik einer anderen Hymne, das Ergebnis mit der Lautstärkekurve einer dritten Hymne, dieses Ergebnis wiederum mit der Klangfarbenkonstellation und mit dem melodischen Verlauf elektronischer Klänge moduliert, und schließlich wird diesem Ergebnis noch eine räumliche Bewegungsform aufgeprägt. Manchmal werden Teile einer Hymne roh, nahezu unmoduliert, in die Umgebung elektronischer Klangereignisse eingelassen, manchmal führen Modulationen bis an die Grenze der Unkenntlichkeit. Dazwischen gibt es viele Grade, viele Stufen der Erkennbarkeit.

Außer den Nationalhymnen wurden weitere >gefundene Objekte< verwendet: Sprachfetzen, Volksklänge, aufgenommene Gespräche, Ereignisse aus Kurzwellenempfängern, Aufnahmen von öffentlichen Veranstaltungen, Manifestationen, eine Schiffseinweihung, ein chinesischer Kaufladen, ein Staatsempfang usw.

Die großen Dimensionen in Zeit, Dynamik, Harmonik, Klangfarbe, räumlicher Bewegung, Gesamtdauer und die Unabgeschlossenheit der Komposition ergaben sich im Verlauf der Arbeit aus dem universalen Charakter des Materials und aus der Weite und Offenheit, die ich selbst in der Auseinandersetzung mit diesem Projekt - Vereinigung, Integration scheinbar beziehungsloser alter und neuer Phänomene - erfahren habe.

Zusatztext für die Schallplatte "Hymnen" der DGG, August 1968

Peter Kreuder: 75 Millionen – ein Schlag

Das deutsche Volk am Donastrand,
 Das deutsche Volk am Rhein,
 Sie reichen sich zum Bund die Hand,
 So soll es ewig sein.
 Nun gibt es keine Grenzen mehr,
 Die Brüdervölker trennt,
 und war der Kampf auch lang und schwer,
 die ganze Welt erkennt:

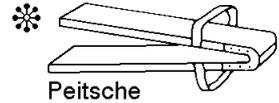
Fünfundsiebzig Millionen – ein Schlag.
 Das soll bestreiten, wer mag.
 Im Gleichklang der Herzen
 Liegt der Wille und die Kraft.
 Das Volk ist unsterblich,
 Das die Einigkeit sich schafft.
 Deutschland, für dich kam der Tag:
 Fünfundsiebzig Millionen – ein Schlag.

Dem Führer, dem das Werk gelang,
 die Deutschen zu befrei'n,
 dem wollen wir in heißem Dank
 mit Herz und Hand uns weih'n.
 Fünfundsiebzig Millionen ...

Wahrscheinlich in Auftrag gegeben 1938 nach dem Einmarsch in Österreich.

Der Unterhaltungskomponist Peter Kreuder, bekannt durch seine Filmmusiken und seine Schlager "Sag zum Abschied leise Servus" (1936), "Goodbye, Jonny" (1939) und "Du bist zu schön, um treu zu sein" (1940), war 1928 - 30 Musikalischer Leiter der Reinhardt-Bühnen Berlin. Nachdem der Jude Max Reinhardt seine Theater geschlossen hatte und mittlerweile ausgewandert war, wurde Kreuder 1936 zum Staatlichen Musikdirektor in München ernannt. 1945 sah er außerhalb von Deutschland bessere Chancen. Er ging nach Südamerika, wo ihn der argentinische Diktator Juan Peron 1950 zum Prof. h. c. ernannte. 1955 kehrte er nach Europa zurück. Im gleichen Jahr erschien in München seine Autobiographie unter dem Titel "Schön war die Zeit". Seit 1959 war er österreichischer Staatsbürger. Er schrieb vor allem Musicals und Filmmusiken. er starb 1981.

Der Text rechtfertigt die Anexion Österreichs durch die Idee der Rasse ("Brüdervölker", "Volk - Einigkeit"). Das "ein Schlag" meint einmal die Art, Rasse, aber auch die Plötzlichkeit des "Befreiungsschlages", mit dem Hitler (der "Führer") sozusagen den gordischen Knoten nach "langem, schweren Kampf" durchtrennte. (Das wird vor allem in der Musik deutlich durch die Verwendung der ‚Peitsche‘, im Notentext markiert durch *.) Das "mit Herz und Hand" und die Begriffe "Brüdervölker", "Einigkeit" nehmen Bezug auf die dritte Strophe des Deutschlandliedes ("brüderlich mit Herz und Hand", Einigkeit und Recht und Freiheit").



Verwendungszusammenhang: Fronttheater (kein bloßes Marschierlied, vgl. anspruchsvollere Harmonik, Instrumentation u.a.)

Rede Hitlers auf dem Wiener Heldenplatz anlässlich des Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich, 14. März 1938:

„Meine deutschen Volksgenossen und –genossinnen! Was Sie empfinden, habe ich selbst in diesen 5 Tagen auf das Tiefste miterlebt. Es ist eine große geschichtliche Wende, die unserem deutschen Volk zuteil wurde. Was wir aber in diesem Augenblick erleben, erlebt mit Ihnen auch das ganze andere deutsche Volk. Nicht die zwei Millionen Menschen in dieser Stadt, sondern 75 Millionen unseres Volkes in einem Reich! Ich bin ergriffen und bewegt von dieser geschichtlichen Wende. Und wir alle leben in einem Gelöbnis: Was immer auch kommen mag, das Deutsche Reich, so wie es heute steht, wird niemand mehr zerbrechen und niemand mehr zerreißen.“

Chanson: Les Bourgeois (1962)

Text: Jaques Brel

Musik: Jean Corti

1. Le cœur bien au chaud,
2. Le cœur bien au chaud,
3. Le cœur au re-pos

Les yeux dans la bière, Chez la grosse Adrienne de Mon-ta-lant A - vec l'a-mi Jo-jo, Et a-vec l'a-mi Pierre On
 Les yeux dans la bière, Chez la grosse Adrienne de Mon-ta-lant A - vec l'a-mi Jo-jo, Et a-vec l'a-mi Pierre On
 Les yeux bien sur terre, Au bar de l'ho-tel des "Trois Faisans", A - vec Maître Jo-jo, Et a-vec Maître Pierre En-

al-lait boire nos vingt ans Jo - jo se prenait pour Vol - tai - re Et Pierre pour Ca - sa-
 al-lait brûler nos vingt ans Vol - tair' dan-sait comme un vi - cai - re, Et Ca - sa - no - va n'o-
 tre notaires on passe le temps. Jo - jo par - le de Vol - tai - re Et Pierre de Ca - sa-

no - va Et moi, qui é - tais le plus fier, Moi, je me prenais pour moi.
 sait pas Et moi, qui restais le plus fier, Moi, j'étais presque aussi saoul que moi.
 no - va, Et moi, qui suis resté le plus fier, Moi, je parle encore de moi.

Et quand vers minuit, passaient les notaires, Qui sortaient de l'hotel des "Trois Faisans" On leur montrait notr' cul
 Et quand vers minuit, passaient les notaires, Qui sortaient de l'hotel des "Trois Faisans" On leur montrait notr' cul
 Et c'est en sor-tant vers minuit Monsieur l'Commissaire, Que tous les soirs de chez la Mon-talant, De jeunes "peigneculs" nous

et nos bonnes manières En leur chan - tant: Les bour - geois c'est comme les cochons, Plus ça devient
 et nos bonnes manières En leur chan - tant:
 montrent leur derrière En nous chan - tant:

vieux plus ça devient bê - te, Les bour - geois c'est comme les cochons, Plus ça devient vieux plus ça devient...

vieux plus ça devient...

1. Das Herz voller Wärme

Die Augen im Bier
 Bei der dicken Adrienne aus Montalant
 Mit Freund Jojo
 Und Freund Pierre
 Begossen wir unsere zwanzig Jahre
 Jojo hielt sich für Voltaire
 Und Pierre für Casanova
 Und ich der der stolzeste war
 Ich hielt mich für mich selbst
 Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeigingen
 Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
 Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten
 Manieren
 Und sangen ihnen zu:
*Die Bürger sind wie die Schweine
 Je älter sie sind desto blöder*

2. Das Herz voller Wärme

Die Augen im Bier
 Bei der dicken Adrienne aus Montalant
 Mit Freund Jojo
 Und Freund Pierre
 Verabschiedeten wir uns von unseren zwanzig Jahren
 Voltaire tanzte wie ein Vikar
 Und Casanova traute sich nicht
 Und ich der immer noch der stolzeste war
 Ich war fast so besoffen wie ich
 Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeigingen
 Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
 Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten
 Manieren
 Und sangen ihnen zu:
*Die Bürger sind wie die Schweine
 Je älter sie sind desto blöder*

3. Das Herz voller Ruhe

Die Augen fest auf dem Boden
 An der Bar des Hotels "Drei Fasane"
 Mit Herrn Anwalt Jojo
 Und Herrn Anwalt Pierre
 Verbringen wir unsere Zeit mit Notaren
 Jojo spricht von Voltaire
 Und Pierre von Casanova
 Und ich der ich der stolzeste geblieben bin,
 Ich rede noch immer von mir
 Und wenn wir gegen Mitternacht gehen, Herr Kom-
 missar,
 Zeigen uns jeden Abend von der Montalant herüber
 Junge >Arschzeigen< ihren Hintern
 Und singen uns zu:
*Die Bürger sind wie die Schweine
 Je älter sie sind desto blöder*

Chanson: Les Bourgeois (1962) Text: Jean Clouzet, Jaques Brel; Musik: Jean Corti

1. Das Herz voller Wärme
Die Augen im Bier
Bei der dicken Adrienne aus Montalant
Mit Freund Jojo
Und Freund Pierre
Begossen wir unsere zwanzig Jahre
Jojo hielt sich für Voltaire
Und Pierre für Casanova
Und ich der der stolzeste war
Ich hielt mich für mich selbst
Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeingingen
Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
Und sangen ihnen zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

2. Das Herz voller Wärme
Die Augen im Bier
Bei der dicken Adrienne aus Montalant
Mit Freund Jojo
Und Freund Pierre
Verabschiedeten wir uns von unseren zwanzig Jahren
Voltaire tanzte wie ein Vikar
Und Casanova traute sich nicht
Und ich der immer noch der stolzeste war
Ich war fast so besoffen wie ich
Und als gegen Mitternacht die Notare vorbeingingen
Die aus dem Hotel "Drei Fasane" kamen
Zeigten wir ihnen unseren Arsch und unsere guten Manieren
Und sangen ihnen zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

3. Das Herz voller Ruhe
Die Augen fest auf dem Boden
An der Bar des Hotels "Drei Fasane"
Mit Herrn Anwalt Jojo
Und Herrn Anwalt Pierre
Verbringen wir unsere Zeit mit Notaren
Jojo spricht von Voltaire
Und Pierre von Casanova
Und ich der ich der stolzeste geblieben bin,
Ich rede noch immer von mir
Und wenn wir gegen Mitternacht gehen, Herr Kommissar,
Zeigen uns jeden Abend von der Montalant herüber
Junge >Arschheigen< ihren Hintern
Und singen uns zu:
Die Bürger sind wie die Schweine
Je älter sie sind desto blöder

"Les Bourgeois ist das bekannteste Chanson Brels gegen die Bourgeoisie und zugleich eine Art Exorzismus des Bourgeois in sich selbst. Mit zwanzig Jahren beginnt das >âge idiot< (L'Âge idiot), danach akzeleriert die Zeit in Richtung Tod, deren Verbündeter sie ist. Entsprechend ist jede der drei Strophen einer anderen Zeitebene zugeordnet. Strophe I gehört noch zur Zeit der Illusionen (V. 7 ff.), der Opposition gegen die Bourgeois, über die hemmungslos gespottet werden kann. Strophe II markiert den Wendepunkt. Noch ist das Establishment Zielscheibe des Hohns, doch die ersten Zeichen des >embourgeoisement< sind nicht zu verkennen. Strophe III bezieht sich auf die Zeit nach der vollkommenen Integration in das Establishment der Honoratioren, die sich nur mit Hilfe der Vertreter der öffentlichen Ordnung gegen die Verunglimpfung durch eine neue Generation von >peigneuls< wehren zu können glauben. Auffallend ist, daß sich von Anfang an zwei Kollektive ->nous< und >ils< - gegenüberstehen. Das Chanson beschreibt, wie die >nous< zu >ils< werden. Kollektive sind bei Brel von vornherein negativ besetzt. Der Individualismus des >moi<, das in dieser Art Rollenchanon (V. 1-50) versucht, sich von den anderen Gliedern der >nous<-Gruppe abzuheben, ist lediglich Formsache, Egozentrik, die den Konformismus keineswegs verhindert. Der Ortswechsel von den Strophen I/II zu Strophe III ist nur folgerichtig. Der Bruch zwischen den Strophen II und III ist vorprogrammiert.

Dieses Chanson ist insofern ein dramatisches, als es auf verschiedenen Zeitebenen >spielt< und der Interpret in den Versen 51-54 gezwungen ist, eine andere >Rolle< zu übernehmen. Brel gelingt es in seiner Interpretation vorzüglich, diese dramatischen Elemente durch besondere Akzente (Rhythmus, Artikulation, Modulationen) und deren Variation von Strophe zu Strophe zur Geltung zu bringen. Die drei Punkte am Schluß des Refrains sind von der Reimung und dem Parallelismus zum zweiten Vers des Refrains her durch das Wort >con< (vulgärsprachlich: >saudumm<) zu ersetzen.

Dietmar Rieger (Hg.): Französische Chansons, Stuttgart 1988, Reclam UB 8364, S. 410f.

Schüler-Referat über Jaques Brel (C. S.: Gk 12/I, Jan. 1994)

1. Definition, Geschichte des Chansons / 2. Lebensgeschichte Brels / 3. Philosophie Brels, Hauptthemen

1. Rousseau: Chanson ist Divertissement für Wohlhabende bzw. Evasion für Arme (gilt allerdings eher für Schlager, da das soziale und politische Chanson nicht beachtet werden). Ch. Mischung aus Poesie und Musik, daher Außenseiterposition als Literaturgattung. Ch. zielt auf Textaussage; Textpoesie ist Mittel zum Zweck. Keine gesellschaftlich elitäre Kunstform, da Text nicht gelesen werden muß und somit auch von Analphabeten verstanden werden kann.

Chanson und Schlager

Produktionsbedingungen sind ähnlich, beide wollen möglichst breite Schichten ansprechen. Ähnlichkeit auch darin, daß Text möglichst verständlich ist, jedoch ist beim Chanson eine aktive Rezeption erforderlich, d. h. das Textverständnis erfordert Nachdenken. Standpunkt des Erzählers eher distanziert, reflektiert (Chanson); Reflexion fließt ins Chanson ein. Musik: Beim Chanson unterstützt die Musik die Textaussage, während beim Schlager die Aussagelosigkeit des Texts überdeckt wird.

Geschichte des Chansons

Das Chanson entstand in

- Caveaux: Gesellschaften, in denen unpolitische, epikureische Lieder zu Timbres gesungen wurden; aristokratisch-großbürgerliche Kreise
- Goguettes: Gesangsvereine, oft politisch; Handwerker und Arbeiter; wegen drohender Zensur "Schmuggeldichtung"; 1851 die meisten endgültig von L. Napoleon geschlossen
- Café-concert: Langsame Kommerzialisierung d. Ch., später Musichall (ohne Verzehr) - Chanson als Show
- Krit.-satir. Chanson in Cabarets d. Montmartre, doch auch hier als Ware, für die gezahlt wurde.

Hieraus resultiert ein **Glaubwürdigkeitsproblem** der Chansonniers: Sie singen vom Nonkonformismus, gehen aber konform mit den Regeln des Marktes und den Wünschen des Publikums. Der Chansonnier versteht sich selbst als bescheiden, anspruchslos, als Repräsentant seines Publikums ==> Chansonnier wird zum Idol - die Darbietung, nicht mehr das Chanson an sich steht im Vordergrund, "créer une chanson" - ein Chanson **interpretieren**

Ein Chanson will eine Botschaft übermitteln, muß sich dabei der Medien bedienen und alle Nachteile in Kauf nehmen.

2. *1929 in Brüssel als Sohn einer wohlhabenden Industriellenfamilie; Vater besaß Kartonfabrik. Brel verläßt vorzeitig die Schule, arbeitet in der Fabrik des Vaters. Er tritt aus Langeweile in eine christl. Jugendbewegung ein, wo er mit Musik und Literatur in Kontakt kommt. Er lernt, Gitarre zu spielen, nimmt eine Platte auf, wird "entdeckt" und geht mit 24 Jahren nach Paris.

Dort erwarten ihn 6 Hungerjahre. Der Grund: sein unvorteilhaftes Äußeres ("Mit einer Fresse wie Deiner schafft man es hier nicht"). 1961, als M. Dietrich-Ersatz im "Olympia", unerwarteter Erfolg.

1966, auf dem Höhepunkt seiner Karriere, kündigt er seinen Rücktritt von der Bühne an; seine Abschiedskonzerte ziehen sich bis 1967. Er beginnt eine Laufbahn als Schauspieler und schließlich auch als Regisseur.

1968 schreibt er die Musik zum Musical "L'Homme De La Mancha" und spielt auch die Hauptperson Don Quichotte mit großem Erfolg.

Im Frühjahr 1969 wird bei ihm Lungenkrebs diagnostiziert. Er lernt das Fliegen. 5 Jahre später wird ihm eine Lunge herausoperiert. Er begibt sich im selbstgebauten Segelschiff auf eine halbe Weltreise, die auf den Marquisen (Polynesien) endet. Dort lebt er, schreibt, fliegt das Postflugzeug, bis er 1977 heimlich nach Paris zurückkehrt, um an "Brel" zu arbeiten. Am 9.10.1978 stirbt Brel in Paris und wird auf Hiva-Oa, einer Marquiseninsel, begraben.

3. Brels Philosophie: "Der Mensch ist dazu da, sich fortzubewegen, "Kind" zu bleiben." ("Kindheit": das Recht zu träumen)

Hauptthemen der Chansons:

- Flandern
Brels Heimat. Er beschreibt einerseits "seine Melancholie, seine Unschuld und sein Schweigen", andererseits das Flandern, "das mit beiden Füßen in den Realitäten des Lebens steht, wo für Träume und Lachen wenig Platz ist."
- Freundschaft
Die Freundschaft ist bei Brel "wie ein Leuchtturm, sie steht für das Vertrauen ohne Grenzen und das Sich-Verstehen ohne Worte". Freundschaft empfand Brel in seinen Chansons für Betrogene, für Verlierer, "denen das Leben zu viele Fußtritte gegeben hat, für "Amputierte des Herzens", wie er sich auch selbst verstand.
- Liebe, Frauen
Brel sieht die Liebe als Spiel, bei dem er immer verliert, weil die Spielregeln der Frauen nicht die seinen sind. Außerdem empfindet er sich nicht als schön, was allerdings - außer in der Liebe - durchaus den Vorteil der Desillusionierung hat. Die Art, wie er über Frauen sang, brachte ihm den Vorwurf ein, frauenfeindlich zu sein; jedoch stehen die Frauen eher für die Erwachsenenwelt, die sich auch in der Liebe gegen ihn stellt. Daß es auch anders geht, beweist das Liebespaar im "Chanson des Vieux Amants", das seit 20 Jahren zusammenlebt und "viel Talent brauchte/Um alt zu werden, ohne erwachsen zu sein".
- "Erwachsensein"
Oberbegriff für das, was sich der Bestimmung des Menschen, sich zu bewegen, entgegensetzt. Es ist die Ursache für Starrsinn und Steifheit, für Unehrllichkeit und letztendlich auch für den Krieg, der alle betrifft, auch die, die noch nicht "erwachsen" sind, deren "Kindheit" aber zerstört wird.
- "Kindsein"
Das Recht, zu träumen. Die meisten Menschen verlieren ihre Kindheit dadurch, daß sie in den Bann des Gelds geraten. ("Man altert durch das, was man hat, nicht durch das, was man tut.")
- Alter, Tod
Für Brel war der Tod nichts erschreckendes, eher eine Konsequenz der ständigen Bewegung, in der der Mensch sein sollte. ("Leben ist wunderbar, aber nicht wichtig." - "Der Tod ist die einzige Gewißheit, die ich habe.") Trotzdem blieb ein wenig die Furcht vor dem Unbekannten, das ihn selbst ereilte, bevor er 50 war.

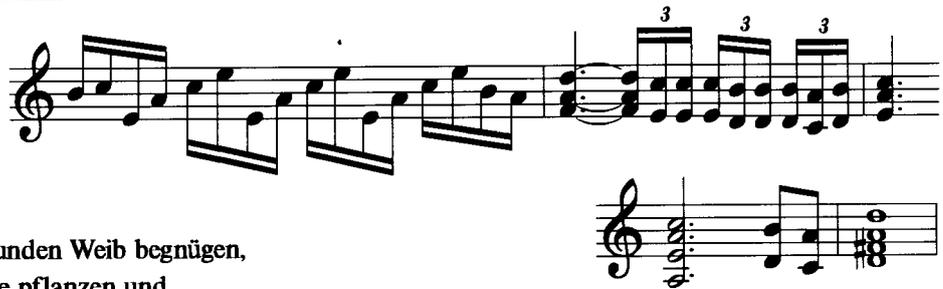
KONSTANTIN WECKER (1977)

Frieden im Land

Das Land steht stolz im Feiertagsgewand.
 Die Zollbeamten sind schön aufgeputzt.
 Sogar die Penner haben Ausgang, und am Rand
 sind ein paar Unverbesserliche noch verduzt.
 Die alten Ängste, pittoresk gepflanzt,
 treiben sehr bunte neue Blüten.
 Die Bullen beißen wieder, und der Landtag tanzt.
 Endlich geschafft: Ein Volk von Phagozyten.
 Jetzt ist es allen klar: Der Herr baut nie auf Sand.
 Es herrscht wieder Frieden im Land.

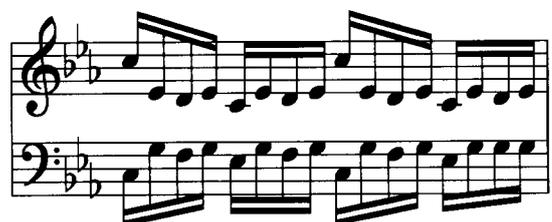


Vereinzelt springen Terroristen über Wiesen.
 Wie chic. Die Fotoapparate sind gezückt.
 Die alten Bürgerseligkeiten sprießen,
 die Rettung, Freunde, ist geglückt.
 Die Schüler schleimen wieder um die Wette.
 Die Denker lassen Drachen steigen.
 Utopia onaniert im Seidenbette,
 die Zeiten stinken, und die Dichter schweigen.
 Wie schön, daß sich das Recht zum Rechten fand:
 Es herrscht wieder Frieden im Land.



Ich will mich jetzt mit einem runden Weib begnügen,
 drei Kinder zeugen, Eigenheime pflanzen und
 die Menschheit einfach mal um mich betrügen.
 Wohin denn leiden – schließ mir, Herr, den Mund.
 Wirf mir die Augenbinden runter und den
 Stirnverband:
 Es herrscht wieder Frieden im Land.

J. S. Bach: c-Moll Präludium WKI



Phagozyten: Eßzellen, Freßzellen

Konstantin Wecker: Frieden im Land 1977:

A
Bachzitat: bürgerliche Ordnung, "Frieden"
Synthesizer (Oberstimme): Riff-Figur, 'unangenehmer, penetranter, spitzer Klang, Widerspruch zu "Frieden", erzeugt Spannung, Unruhe, Kritik
Xylophon (Mittelstimme)
Klavier (Unterstimme wie bei Bach)
Stimme: ruhig gesprochen: entspricht der Friedensfassade (Text), Widerspruch zur spitzen, nervenden Musik

B:

A bleibt als Hintergrund
Es herrscht wieder Frieden im Land ,schnell, laut, aggressiv-rhythmisch gesungen, Feldwebelton? (marschartige Rhythmik), + Chor, ff, Hall, Kontrast zu vorher, Entlarvung des Schein-Friedens
C: Klavier: sentimental, ruhig, träumerisch, romantisch, weiche Klangbrechungen und Sextenseligkeit, Summchor, fließende, einschläfernde Bewegung: hämische Parodie auf 'Idylle'
D: Baßriff, Disharmonie, free jazzartige Improvisation über B, verzerrte Stimme, kein Text, scat-gesang, Chor: "Frieden" (verzerrt, verhallt) Steigerung bis Explosion am Schluß: Alptraum
Schluß: Anfangsmotiv allein, verhallt, wirkt bedrohend, verloren im Raum
Fassung 1983: Deutsche Nationalhymne (verzerrt)

GEORG DANZER (1981)**Frieden**

Ned nur i hab so a Angst
 ned nur i
 hab so an Haß
 auf Euch
 die ihr uns regiert's, tyrannisiert's
 in Kriege führt's
 wir san nur
 Dreck
 für euch
 vier Milliarden Menschen,
 vier Milliarden Träume
 über die ihr lacht's
 vier Milliarden Hoffnungen
 die ihr mit einem Schlag zunichte macht's
 und ihr baut's Raketen
 und Atomkraftwerke
 und dann Bunker
 wo ihr euch
 versteckt's.
 aber diesmal, meine Herrn
 könnt's euch sicher sein, daß ihr mit uns
 verreckt's
 vier Milliarden Leben, vier Milliarden Tote
 doch des is euch gleich.
 Hört's ihr Wissenschaftler, ihr Politiker
 ihr Mächtigen
 wir fordern jetzt von euch
 Gebt's uns endlich Frieden
 Frieden für die Welt



am Himmel steht die Sonn
 die Kinder spieln im Park
 und es is Frieden.
 I sitz auf ana Bank
 die Blumen blühn im Gras
 und es is Frieden.
 I hab die Menschen gern.
 I steh auf meine Freund
 und es is Frieden.
 Ka Hunger und ka Haß
 ka Habgier und ka Neid
 und es is Frieden
 ka Führer und ka Staat
 ka Ideologie
 und es is Frieden
 ka Mißgunst und ka Angst
 und Gott statt Religion
 und dann is Frieden
 ka Macht für niemand mehr
 und niemand an die Macht
 und es is Frieden
 ka oben und ka unt
 dann is die Welt erst rund
 und es is Frieden
 gebt's uns endlich Frieden...

Nicole: Ein bißchen Frieden (1982)

Der Titel entstand eigens für den Grand Prix Eurovision de la Chanson. Am 24. 4. 1982 siegte Nicole damit als erste Deutsche. (MuB 5,84)

Strophen

1. Wie eine Blume am Winterbeginn
und so wie ein Feuer im eisigen Wind,
wie eine Puppe, die keiner mehr mag,
fühl' ich mich an manchem Tag.
2. Dann seh' ich die Wolken, die über uns sind,
und höre die Schreie der Vögel im Wind.
Ich singe aus Angst vor dem Dunkel mein Lied
und hoffe, daß nichts geschieht.

Refrain

1. Ein bißchen Frieden, ein bißchen Sonne
für diese Erde, auf der wir wohnen,
ein bißchen Frieden, ein bißchen Freude,
ein bißchen Wärme, das wünsch' ich mir.
2. Ein bißchen Frieden, ein bißchen träumen,
und daß die Menschen nicht so oft weinen,
ein bißchen Frieden, ein bißchen Liebe,
daß ich die Hoffnung nie mehr verlier'.

Strophe

3. Ich weiß, meine Lieder, die ändern nicht viel.
Ich bin nur ein Mädchen, das sagt, was es fühlt.
Allein bin ich hilflos, ein Vogel im Wind,
der spürt, daß der Sturm beginnt.

Refrain

(1. und 2. wie oben)

Coda

Sing mit mir ein kleines Lied,
daß die Welt in Frieden lebt.
Singt mit mir ein kleines Lied,
daß die Welt in Frieden lebt.

Bertolt Brecht / Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

Zu Potsdam unter den Eichen
im hellen Mittag ein Zug,
vorn eine Trommel und hinten eine Fahn,
in der Mitte einen Sarg man trug.

Zu Potsdam unter den Eichen,
im hundertjährigen Staub,
da trugen sechs einen Sarg
mit Helm und Eichenlaub.

Und auf dem Sarge mit Mennigerot
da war geschrieben ein Reim,
die Buchstaben sahen häßlich aus:
"Jedem Krieger sein Heim!"

Das war zum Angedenken
an manchen toten Mann,
geboren in der Heimat,
gefallen am Chemin des Dames.

Gekrochen einst mit Herz und Hand
dem Vaterland auf den Leim,
belohnt mit dem Sarge vom Vaterland:
Jedem Krieger sein Heim!

So zogen sie durch Potsdam
für den Mann am Chemin des Dames,
da kam die grüne Polizei
und haute sie zusamm.



Potsdam, Lange Brücke, 1 August 1926
Antikriegsdemonstration des Roten-Frontkämpfer-Bundes, die den Anlaß zu Brechts und Weills Stück bildete.
In der Bildmitte der Sarg mit der Aufschrift *Jedem Krieger sein eigen Heim!*

Am 1. August 1926 fand in Potsdam eine genehmigte Antikriegsdemonstration des Roten Frontkämpferbundes mit 6000-7000 Teilnehmern statt. Sie verlief friedlich bis auf einen Zwischenfall, der im Polizeibericht so beschrieben wird: "Das Verbot des Mitführens des Sarges, der mit den Aufschriften >Jedem Krieger sein eigenes Heim< und >Des Vaterlandes Dank ist Euch gewiß< versehen war, wurde aber unbeachtet gelassen und es mußte daher auf dem Alten Markt hiergegen eingeschritten

werden. Da die Kommunisten sich der Wegnahme des Sarges widersetzen und den einschreitenden Beamten Widerstand leisteten, konnte nur unter Anwendung des Gummiknüppels und unter Androhung des Gebrauchs der Schußwaffe die Wegnahme des Sarges und die Sistierung einiger Täter erfolgen. Bei dem Einschreiten mit dem Gummiknüppel sind etwa 200 Kommunisten verletzt worden. Sie wurden aber sämtlich von ihren Genossen weggeschafft. Die Polizei blieb Herr der Lage." Nach Zeitungsberichten hatten auf dem Sarg ein Artilleriehelm bzw. Kampfaffen und Kriegsauszeichnungen gelegen. Die Sargaufschrift war eine sarkastische Anspielung auf das Versprechen der Obersten Heeresleitung, den Soldaten nach Kriegsende Grund und Boden zuzuteilen sowie auf die Benutzung dieser Parole als Durchhalteappell durch Hindenburg im Jahre 1917. Fünf Festgenommene wurden zu bis zu 7 Monaten Gefängnis verurteilt. Die Revision wurde im Oktober 1927 vom Reichsgericht in Leipzig verworfen. Wahrscheinlich aufgrund von Presseberichten aus diesem Umfeld verfaßte Brecht 1927 ein Gedicht, das im August 1927 in der kommunistischen satirischen Zeitschrift *Der Knüppel* unter dem Titel *Die Ballade vom Kriegerheim* veröffentlicht wurde.

Bert Brecht/ Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

P 5
Zu Potsdam unter den Ei - chen im hel - len Mit - tag ein Zug, vorn eine Trommel und

P
Glocken *pp*

8 10 *P*
hin - ten ei - ne Fahn, in der Mit - te ei - nen Sarg man trug. Zu Pots - dam un - ter den Ei - chen, im

13 15
hun - dert - jäh - ri - gen Staub, da tru - gen sech - se ei - nen Sarg mit

17 20
Helm und Ei - chen - laub. Und auf dem Sar - ge mit Mennige - rot, da war geschrieben ein Reim, die

Glocken

23 25
Buch - sta - ben sa - hen häß - lich aus: >Je - dem Krie - ger sein Heim! Je - dem Krie - ger sein Heim!< Das

29 30
war zum An - ge - den - ken an man - chen to - ten Mann, ge - bo - ren in der

34 35 *mf* 40

Hei - mat, ge - fäl - len am Chemin des Dames. Ge - kro - chen einst mit Herz und Hand dem Va - terland auf den Leim, be -

41 45

lohnt mit dem Sar - ge vom Va - terland: Je - dem Krie - ger sein Heim! So zo - gen sie durch Potsdam für den

47 50

Mann am Chemins des Dames, da kam die grü - ne Po - li - ze i und hau - te sie zu - samm.

Fiktive Moritatenfassung der Weillschen Melodie

Berliner Drehorgel ("Musikautomaten unserer Großeltern", EMI C 053.28 934 (1973))

Bert Brecht: Apfelböck (mit simulierter Drehorgelbegleitung)

In mil - dem Lichte Ja - kob Apf - el - böck erschlug den Va - ter und die Mut - ter sein und schloß sie bei - de in den Wä - sche - schrank und blieb im Hau - se üb - rig, er al - lein.

Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche. Schallplatte "Üb' immer Treu und Redlichkeit"; Documentary Series Nr. 378, 1. + 2. Teil, Excelsior Schallplatten E. Hocheder + Co. KG, Düsseldorf

Üb' immer Treu und Redlichkeit bis an dein kü - h - les Grab und weiche kei - nen Fin - ger breit von Got - tes We - gen ab.

Ausführliche didaktische Analyse:

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/199011weillzupotsdam.pdf>

Ludwig van Beethoven:

Aus Goethes Faust

Op. 75 Nr 3

Poco Allegretto

19.

wie ein-mal ein Kö-nig, der hat ei-nem gro-ßen Foh, den liebt er gar nicht we-nig, als

wie sei-son eig-nen Soh-n. Da - rief er sei-son Schö-nen der Schmei-ter kan-ten Ber - an. Da,

auf dem-lu-ber Kö-ni-ger und auf ihm Ho-der kal

Und Herr und Frau um Be-6, die wa-ren sehr ge-pläg, die Kö-ni-ger und die Ze-6 Ge-

In Sa-mant und in Sei-de ward er zum-an-ge-tan, hat-6 Bän-der auf dem Kö-6-de, hat

auch ein Kreuz da - run, und war so-gleich Mi - si - ster und hat-6 ei-nen gro-ßen

Stem, da wun-den sei-6 Ge - schwi-ter bei Hof auch gro-ße Herr-n.

gleich, wenn ei - nar nicht. Ja, wir kü-6-nen und er - sti-6-nen doch gleich, gleich, wenn ei - nar

sticht, ja, ja, wir kü-6-nen und er - sti-6-nen doch, doch gleich, wenn ei - nar sticht, wenn ei - nar

sto-6-nen und Ge - nagt, und kü-6-nen sie nicht kü-6-nen, und weg sie ju - che-nick-t. Wir

CHOR
kuchen und er - stö-6-nen hoch, hoch, wenn ei - nar sticht. Wir kü-6-nen und er - sti - den hoch, hoch

gleich, wenn ei - nar nicht. Ja, wir kü-6-nen und er - sti-6-nen doch gleich, gleich, wenn ei - nar

sticht, ja, ja, wir kü-6-nen und er - sti-6-nen doch, doch gleich, wenn ei - nar sticht, wenn ei - nar

sticht.