

**Hubert Wißkirchen**

Tel. 02238/2192

e-mail: hwißkirchen@t-online.de

Cäcilienstr. 2, 50259 Pulheim-Stommeln

Im SS 2005 biete ich für den Studiengang Lehramt Musik folgende Veranstaltungen an:

**1. Musik und Politik**

Aufbaukurs Musikpädagogik I (nach alter Prüfungsordnung C3)

Einblick in die Gestaltung von Lernprozessen: Exemplarische Auseinandersetzung mit konzeptionellen und unterrichtspraktischen Aspekten

*Inhalte*

Analyse von Melodien unter tonsymbolischen und energetischen Aspekten (Nationalhymnen, Songs)

Strategien der Beeinflussung durch Musik (Repräsentativ-zeremonielle Musik, Musik im 3. Reich)

Verfahren der Verfremdung und Parodie in kritischer Musik

Videoclipanalyse (The Doors: The unknown soldier)

Unterrichtbezogene Reflexion und Konkretisierung der genannten Inhalte

Ort:	Raum 103
Zeit:	Montag, 9.00 - 10.30 Uhr
Beginn:	Montag, 11. April
Leistung für Scheinerwerb:	Klausur

**Alexander Borodin: Eine Steppenskizze aus Mittelasien (1880)**

*In der einförmigen Steppe Mittelasiens erklingen die bisher fremden Töne eines friedlichen russischen Liedes. Aus der Ferne vernimmt man das Getrappel von Pferden und Kamelen und den eigentümlichen Klang einer morgenländischen Weise. Eine einheimische Karawane nähert sich. Unter dem Schutze der russischen Waffen zieht sie sicher und sorglos ihren weiten Weg durch die unermessliche Wüste. Weiter und weiter entfernt sie sich. Das Lied der Russen und die Weise der Asiaten verbinden sich zu einer gemeinsamen Harmonie, deren Widerhall sich nach und nach in den Lüften der Steppe verliert.*

**Material:**

"russisches Lied"



abgespaltener Kopf des "russischen Liedes"

augmentierter Kopf des "russischen Liedes"

augmentierte Form des "russischen Liedes"

"morgenländische Weise"

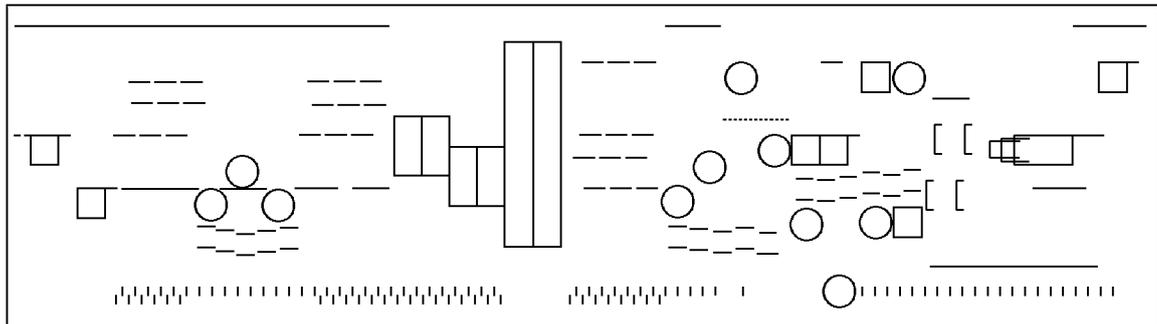


♩♩♩ "Getrappel"

— Liegeton

Instrumentierung der Themenauftritte	Kl	EH	Kl	Fl	EH	V1	Ob	Fl	Kl	V	Fl
	H			H	Ob	Vc	V	Vi	H	Ob	Ob
				EH			Va	Vc		EH	Kl
				Kl			Vc		H	EH	
				Fg					Fg	Va	
			Vc						Vc		

**grafische Strukturskizze**



**Bezüge zum Programm**



**Dynamikprofil**



**Nikolai Rimsky-Korssakow:**

Im Frühjahr 1879 erschienen in Petersburg zwei Herren, Tatitschew und Korwin-Krukowsky mit Namen. Sie besuchten mich, Borodin, Mussorgsky, Ljadow, Naprawnik und noch andere Komponisten. Der Grund ihres Besuchs war folgender: Für 1880 stand das fünfundzwanzigjährige Herrscherjubiläum des Zaren Alexander bevor. Aus diesem Anlaß hatten die beiden ein großes Bühnenstück geschrieben: einen Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte, illustriert durch aktuelle Bilder, in denen einzelne Ereignisse der letzten fünfundzwanzig Jahre künstlerisch gestaltet werden sollten. Tatitschew und Korwin-Krukowsky hatten bei allen möglichen Instanzen die Genehmigung zu der geplanten Festaufführung eingeholt, und nun wandten sie sich an uns mit der Bitte, zu diesen aktuellen Bildern eine entsprechende Orchestermusik zu schreiben. (...) Der Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte war furchtbar hochtrabend; doch die Vorwürfe für die aktuellen Bilder waren glücklich gewählt und eigneten sich vortrefflich für eine Vertonung, und so übernahmen wir die Aufgabe. Auf diese Weise entstanden - teils in dieser, teils in der folgenden Saison - mein Chor Ruhm auf das Thema eines alten Wahrsagerliedes, Borodins später sehr populär gewordene Steppenskizze aus Mittelasien, Mussorgsky steuerte einen Marsch (Die Einnahme von Kars) bei. (...) Unsere Kompositionen entstanden in kurzer Zeit, allein die Herren Tatitschew und Korwin-Krukowsky (...) waren von der Bildfläche verschwunden, und mit ihnen die Aussicht auf die Aufführung des Dialogs und der Bilder mit unserer Musik. Von dem ganzen Vorhaben blieben unsere Kompositionen, die dann später auch in Petersburger Konzerten aufgeführt wurden. Chronik meines musikalischen Lebens, Leipzig 1968, S. 238f.

**Programm der Uraufführung 20. (8.) April 1880 in Petersburg**

>In der mittelasiatischen Wüste erklingt erstmals der Gesang eines friedlichen russischen Liedes. Man hört das näherkommende Getrappel von Pferden und Kamelen und die wehmütigen Klänge einer orientalischen Weise. Durch die unendliche Steppe kommt eine einheimische Karawane heran, beschützt von russischen Kriegerern. Vertrauensvoll und ohne Angst zieht sie ihren langen Weg dahin, unter der Bewachung der schrecklichen Kriegsmacht der Sieger.

Die Karawane entfernt sich weiter und weiter. Die friedlichen Weisen der Besiegten und der Sieger fügen sich zu einer Harmonie, deren Nachhall noch lange in der Steppe zu hören ist, bis er schließlich in der Ferne langsam erstirbt.< Borodin

**Programm der Aufführung 27. (15.) August 1882 in Moskau**

>In der einförmigen, sandigen Steppe Mittelasiens erklingt erstmals der ihr fremde Gesang eines friedlichen russischen Liedes. Man hört das näherkommende Getrappel von Pferden und Kamelen und die wehmütigen Klänge einer orientalischen Weise. Durch die unendliche Steppe kommt eine einheimische Karawane heran, beschützt von russischen Kriegerern. Vertrauensvoll und ohne Angst zieht sie ihren langen Weg dahin, unter dem Schutz der russischen Kriegsmacht.

Die Karawane entfernt sich weiter und weiter. Die friedlichen Weisen der Russen und der Einheimischen fügen sich zu einer Harmonie, deren Nachhall noch lange in der Steppe zu hören ist, bis er schließlich in der Ferne langsam erstirbt.<

Sigrd Neef: Die russischen Fünf, Berlin 1992, S. 88

**Wassili Jakowlew (1948):**

Als im Dezember 1883 die Steppenskizze zum ersten Mal in Moskau zur Aufführung kam, hatten die beiden ebengenannten Rezensenten nur recht Oberflächliches zu bieten. Rasmadse schrieb: >Die übrigen Nummern des Konzerts waren sehr interessant, eine von ihnen, das schöne Orchesterbild von Borodin Eine Steppenskizze aus Mittelasien, mußte auf Verlangen des Publikums wiederholt werden.<

Die Rezension von Ossip Lewenson holte etwas weiter aus: >Wenn man aus dem Programm jene Bilder streicht, die in Musik einfach nicht übersetzbar sind (Lewenson führt hierzu Beispiele an, beginnend mit 'durch die unübersehbare Wüste' usw. bis hin zu 'und die Karawane zieht weiter und weiter' - Anm. v. W.J.), so bleibt nur das 'Pferdegetrappel' und die beiden Lieder: das russische und das orientalische. Der tonmalerische Effekt des 'Pferdegetrappels' ist jedoch nicht neu und wesentlich besser von Liszt in der ersten der Zwei Episoden aus Lenaus Faust vorgestellt worden, während russische, orientalische und andere Lieder in einem Musikwerk nur dann von irgendeinem Wert sind, wenn der Komponist irgend etwas mit ihnen anstellt. Dort, wo jegliche Durchführung von Themen fehlt und nur eine Aufeinanderfolge oder, wie in diesem Fall, ein geschickt kombinierter Zusammenklang arrangiert ist, entsteht eine Art Potpourri. Bei raffinierter Instrumentation und einfühlsamer Interpretation durch das Orchester kann ein solches Werk vorübergehend Erfolg haben.<

Die Aufnahme der Musik Borodins in Rußland zu seinen Lebzeiten. In: Ernst Kuhn (Hg.): Alexander Borodin, Berlin 1992, S. 388f.

**Michael Stegmann:**

Nach dem plötzlichen Tod Zar Nikolais II. hatte dessen ältester Sohn am 18. Februar/2. März 1855 als Alexander II. den russischen Thron bestiegen. Seine Regierungszeit stand ganz im Zeichen innerer Reformen, deren bedeutendste (am 5./17. März 1861) die Aufhebung der Leibeigenschaft und die Einrichtung weitgehend autonomer Kreisverwaltungen (Semstvos) waren. Daneben verfolgte Alexander eine überaus aggressive Expansionspolitik, in deren Rahmen auch mehrere Feldzüge nach Mittelasien durchgeführt wurden; zu Alexanders Eroberungen gehörten die Städte Taschkent und Samarkand, die er 1867/68 dem Khan von Buchara abnahm und als Gouvernement Turkestan dem russischen Reich einverleibte, sowie die Khanate Chiwa (1873) und Chokand (1876). Das obscure Szenario, zu dem Borodin seine Steppenskizze komponiert hat, ist nicht erhalten; vermutlich handelte es sich dabei um ein >lebendes Bild<, möglicherweise in Art eines Dioramas. Jedenfalls entpuppt sich der Schutz russischer Soldaten, unter dem die Karawane ruhig und sicher die mittelasiatische Steppe durchzieht, als glatter Euphemismus zur Verherrlichung der Eroberungen Alexanders II. Es ist schwer einzusehen, warum sich Borodin, Mussorgsky und Rimsky-Korssakow als Exponenten des >Mächtigen Häufleins< der nationalrussischen Musik dazu bereit erklärt haben, an Tatitschews und Korwin-Krukowskys Zaren-Huldigung mitzuwirken; schließlich stand das >Mächtige Häuflein< in seiner ästhetischen wie in seiner politischen Haltung der slawophilen Narodniki-("Volkstümmler"-)Bewegung nahe, für die Alexander II. der ärgste Feind Rußlands war. Aus dem Kreis der Narodniki ging auch 1879 die extremistische Gruppierung der Narodowolzen hervor, die (nach mehreren gescheiterten Attentaten) den Zaren am 1./13. März 1881 durch einen Sprengstoffanschlag tötete. Warum also diese Mitarbeit an dem Dialog zwischen dem Genius Rußlands und der Geschichte?

Zeitweise stand das gesamte >Mächtige Häuflein< unter Aufsicht der Ochrana, der zaristischen Geheimpolizei, die in den Zusammenkünften der Gruppe eine revolutionäre Zelle vermutete; vielleicht war das gesamte Projekt von Anfang an als Tarnung gedacht, als Vorspiegelung der Zarentreue, und sein Scheitern sogar vorprogrammiert. Jedenfalls scheinen weder Borodin noch die anderen Komponisten sonderlich überrascht oder sogar unglücklich gewesen zu sein, als die beiden Librettisten von der Bildfläche verschwanden. Zit. nach Neue Zeitschrift für Musik, 2/1987, S. 35f.

**Fjodor Michajlowitsch Dostojewsky:**

Rußland kann doch nicht der großen Idee untreu werden, die es als Vermächtnis von einer Reihe von Jahrhunderten empfing, und der es bisher unbeirrt folgte. Diese Idee besteht unter anderem auch in der Vereinigung der Slawen; diese Vereinigung ist aber keine Vergewaltigung und keine Eroberung, sondern ein Dienst der Allmenschheit. Wann und wie oft hat denn Rußland in der Politik nur seiner direkten Vorteile wegen gehandelt?

Tagebuch eines Schriftstellers, 1876. Zit. nach: D. Tschizewsky und D. Groh (Hg.): Europa und Rußland, Darmstadt 1959, S. 477

**Gerald Abraham:**

"Diese äußerste Primitivität des musikalischen Denkens gibt uns manchmal einen harten Stoß. Der Russe kümmert sich meistens fast ausschließlich um den Reiz, den die Klangstruktur im gegenwärtigen Augenblick ausstrahlt, seine geistige Schau ist nicht genügend

weit und gedächtnisstark, um jenen Genuß zu vermitteln, den wir aus den besten Werken von Beethoven oder Brahms zu ziehen vermögen, wenn wir fühlen, um mit den Worten Walter Paters zu reden, daß der Komponist >das Ende vorausgesehen und es nie aus den Augen verloren hat<. In seinen >Lebenserinnerungen<, dem wertvollsten, wenn auch nicht immer ganz verlässlichen aller Originaldokumente über russische Musik, erzählt uns Rimsky-Korsakow, wie die Mitglieder des >Mächtigen Häufleins< ihre Urteile zu fällen pflegten: >Meistens wurden die einzelnen Teile eines Werkes Stück für Stück hintereinander kritisiert. Z. B. waren die ersten vier Takte ausgezeichnet, die nächsten acht schwach, die folgende Melodie war wertlos, aber der Übergang zur nächsten Phrase war gut, usw. Nie wurde eine Komposition als eine künstlerische Einheit angesehen. Es war gewöhnlich Balakirew, der jenem Kreise neue Werke vorführte; er tat dies meist ganz fragmentarisch, spielte zuerst den Schluß, dann den Anfang...

Die Grundlage der neuen Weise musikalischer Komposition in Westeuropa, das System logischer Entwicklung von ursprünglichen Gedanken, dessen erster wahrhaft bedeutender Meister Beethoven war, ist dem Geist der russischen Musik vollkommen fremd... Bei den Russen können wir nie beobachten, daß sich einige unscheinbare Keime entfalten, sich selbst in immer neuem Lichte zeigen, bis ihre Möglichkeiten beinahe unerschöpflich erscheinen und sie sich zu einem großen, kunstvoll zusammenhängenden Klangkörper auswachsen. Ein solches Denken in Tönen - ein progressives Denken - ist nicht die Art, in der die Russen gestalten; bei ihnen besteht die geistige Arbeit mehr in einem Brüten, sie wälzen die Ideen unaufhörlich in ihrem Geiste umher, betrachten sie von den verschiedensten Seiten her, stellen sie vor sonderbare und phantastische Hintergründe, aber niemals entwickeln sie etwas aus ihnen." Über russische Musik, Basel 1947. Amerbach-Verlag, S. 14 - 17

### **Tschaikowsky:**

"Von Mussorgski meinen Sie mit Recht, er sei 'abgetan'. Dem Talente nach ist er vielleicht der Bedeutendste von allen, nur ist er ein Mensch, dem das Verlangen nach Selbstvervollkommnung abgeht und der zu sehr von den absurden Theorien seiner Umgebung und dem Glauben an die eigene Genialität durchdrungen ist. Außerdem ist er eine ziemlich tiefstehende Natur, die das Grobe, Ungeschliffene, Häßliche liebt ... Mussorgski kokettiert mit seiner Ungebildetheit; er scheint stolz zu sein auf seine Unwissenheit und schreibt, wie es ihm gerade einfällt, indem er blind an die Unfehlbarkeit seines Genies glaubt. Und in der Tat blitzen oft recht eigenartige Eingebungen in ihm auf. Er spricht trotz all seiner Scheußlichkeiten dennoch eine neue Sprache. Sie ist nicht schön, aber unverbraucht." , Brief vom 24. 12. 1876 an Frau von Meck. Oskar von Riesemann: Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975, S. 247f.

"Die Inspiration ist ein Gast, der nicht auf den ersten Ruf erscheint. Aber arbeiten sollte man trotzdem stets, und ein ehrlicher Künstler wird nie mit gefalteten Händen dasitzen, unter dem Vorwand, zum Arbeiten nicht aufgelegt zu sein. Wartet man auf die Stimmung und bemüht sich nicht, ihr entgegenzutreten, so verfällt man leicht der Apathie und Faulheit... Glaube und Geduld verlassen mich nie, und heute früh wurde ich wieder von der geheimnisvollen Flamme der Inspiration erfaßt ... deren Ursprung man nicht kennt und die mir die Fähigkeit verleiht, Werke zu schaffen, das menschliche Herz zu bewegen und eine nachhaltige Wirkung auszuüben. Ich habe gelernt, mich zu überwinden. Ich bin glücklich, daß ich nicht in die Fußstapfen meiner russischen Landsleute getreten bin, die es aus Mangel an Selbstvertrauen und Selbstbeherrschung vorziehen, sich auszuruhen und alles zu verschieben, sobald sie auf die geringsten Schwierigkeiten stoßen. Deshalb schreiben sie - trotz großer Begabung - so wenig und so dilettantenhaft."

Brief vom 5. 3. 1878 an Frau von Meck. (Everett Helm: Peter I. Tschaikowsky, Reinbek 1976, m 243, S. 124ff.)

"Als ich gestern mit Ihnen über den Schaffens-Vorgang eines Komponisten sprach, habe ich die Arbeit, die der ersten Skizzierung folgt, noch nicht deutlich genug geschildert. Dieser Teil ist besonders wichtig. Was aus dem Gefühl heraus niedergeschrieben worden ist, muß nunmehr kritisch überprüft, ergänzt, erweitert und, was das Wesentlichste ist, verdichtet werden, damit es den Erfordernissen der Form angepaßt wird. Zuweilen muß man in diesem Punkt seiner eigenen Natur zuwiderhandeln, schonungslos Dinge vernichten, die man mit Liebe und Inspiration komponiert hat. Ich kann mich über eine karge Erfindungsgabe und Einbildungskraft nicht beklagen, habe jedoch immer unter mangelnder Gewandtheit in der Behandlung der Form gelitten. Nur mit andauernder, hartnäckiger Arbeit habe ich es dahin gebracht, Formen zu vollenden, die bis zu einem bestimmten Grad dem Inhalt entsprechen. Allzu unbekümmert, habe ich früher nicht erkannt, wie ungeheuer wichtig die kritische Überprüfung meiner eigenen Entwürfe ist. So konnte es geschehen, daß aufeinanderfolgende Teile nur locker zusammengefügt und Nahtstellen sichtbar waren. Das war ein schwerer Fehler, und es hat mich Jahre gekostet, bis ich überhaupt begonnen habe, mich zu korrigieren. Jedoch werden meine Kompositionen niemals Vorbilder an Form sein, weil ich nur das zu ändern imstande bin, was an ihr sich nicht mit meinem musikalischen Charakter verträgt - von Grund auf kann ich sie nicht ändern."

Brief vom 25. 6. 1878 an Frau von Meck. (Sam Morgenstern (Hg.): Komponisten über Musik, München 1956, S. 230f.)

### **Rm: "Vom Dritten Rom"**

"Unermüdllich sucht der frühere russische Vizepräsident Ruzkoj politische Kräfte unter dem radikalnationalen Banner zusammenzuführen. ... Die nationale Identität des russischen Volkes solle bewahrt werden, fordert Ruzkoj. Sie ließe sich leichter erhalten, wenn die Russen nicht wieder in einem Staat mit den Ukrainern, den baltischen, den transkaukasischen, den zentralasiatischen Völkern zusammenlebten. ... Auf anderen Gedankenbahnen bewegt sich der soeben heimgekehrte Solschenizyn. Er möchte den nichtslawischen Völkern, die dem Sowjetkäfig entkamen, ihre Unabhängigkeit lassen, wenn auch widerwillig. Hingegen sähe er gern Ukrainern und Weißrussen wieder mit den Russen vereint. Solschenizyn ist geleitet von panslawistischen Vorstellungen. Jelzin wird von Ruzkoj auf das heftigste bekämpft; aber auch Solschenizyn hat nichts für ihn übrig. Der russische Präsident ist beiden zu westlich orientiert. Doch ebendieser Präsident Jelzin nimmt in Anspruch, daß Rußland schon mehrmals die Welt gerettet habe."

Seltsame Beständigkeit: Jede russische Herrschaftsordnung nimmt jeweils auf ihre Weise die am Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelte Lehre von Moskau als dem >Dritten Rom< auf, vom russischen Reich, das nach dem Untergang des römischen und des byzantinischen allein der Welt Heil verheißt. Die Erscheinungsformen wechseln - Panorthodoxie, russischer Imperialismus, Panslawismus, Bolschewismus. Leitartikel der FAZ vom 30. 5. 1994

### **Michael Ludwig, MOSKAU, 14. März:**

... Die russischen Linksnationalisten von der Partei "Rodina" (Vaterland) um Dmitrij Rogosin hatten von der Duma die Veränderung des "Gesetzes über das Verfahren zur Aufnahme neuer Subjekte in die rußländische Föderation und deren Stellung" verlangt. Sie wollten es damit ermöglichen, autonome Gebiete oder selbsternannte Republiken auf dem Gebiet der zu selbständigen Staaten gewordenen Sowjetrepubliken von einst ohne viel Federlesens in die Föderation aufzunehmen. Die Autoren der Vorlage machten keinen Hehl daraus, daß sie Abchasien, Südossetien oder Transnistrien im Blick hatten. Rogosin meinte, es sei an der Zeit, mit dem Prozeß zur Angliederung wenigstens von Teilen der alten Sowjetrepubliken an Rußland zu beginnen. Die Gesetzesänderung sehe nicht vor, daß die autonomen Gebiete die jeweilige Staatsmacht um Zustimmung zum "Anschluß" an Rußland fragen müßten. Wie er ausgerechnet durch ein solches Gesetz den "Ring von Feindseligkeit", der sich angeblich um Rußland herum gebildet habe, sprengen wolle, diese Antwort blieb Rogosin schuldig. Der Vorsitzende des Ausschusses für Fragen der GUS, Andrej Kokoschin, obschon kein Mann der "Rodina", zeigte Sympathie für die Initiative der beherzten Nationalisten. Aber das reichte nicht aus, um die Vorlage durchzubringen. Irgend jemand hatte die Notbremse gezogen. ... imperiales Denken [ist] keine Ausnahmeerscheinung. Zudem macht Rußland mit Faustpfändern in der GUS Politik - mit Abchasien und Südossetien, die zum selbständigen Georgien gehören, aber von Rußland im zentrifugalen Bestreben unterstützt werden. Auch unternahm Moskau den Versuch, die russischsprachige Bevölkerung in der Ostukraine auszunutzen, um das Abdriften der Ukraine nach Westen zu stoppen. ... F.A.Z., 15.03.2005, Nr. 62 / Seite 14

**direkte politische Funktion:** Aufführung bei der Feier zu Ehren des Zaren (kam nicht zustande)

**indirekte Funktionen:**

- Borodin identifiziert sich mit dem Bewußtsein der Russen, eine Ordnungsmacht zu sein. Das verbindet ihn mit (fast) allen Russen, nicht nur mit den Slawisten, sondern auch mit den Zaristen, wahrscheinlich auch den Westlern (vgl. Text von Dostojewsky). Einem damaligen und heutigen Angehörigen eines "Steppenvolkes" erschien und erscheint das natürlich anders, nämlich als (imperialistische, kolonialistische) Ideologie. (Schon Cäsar beschrieb seine Eroberungspolitik in Gallien als Befriedungspolitik - Gallia pacata -).
- Die ästhetische Position des "Mächtigen Häufleins" war als antiwestliche natürlich auch politisch (vgl. Texte von Lewenson, Abraham und Tschaikowsky): Ablehnung der westlichen 'Technik', des Prinzips der musikalischen Logik auf der einen, Beförderung einer nationalen Musik auf der Grundlage der russischen Folklore und eines mehr additiven russischen Kompositionsprinzips (das im Montage- und Schablonenprinzip Strawinskys Weltgeltung erhielt) auf der anderen Seite.

Der Abrahamtext ist hochideologisch und von einem westlichen Überlegenheitsgefühl geprägt (sachlich richtige Beschreibung in abwertender Verbalisierung). Lewenson und Tschaikowsky urteilen auch von einem prowestlichen Standpunkt aus: Rußland kann nur durch Ablegung seiner Lethargie und Faulheit und durch die Übernahme westlicher Standards weiterkommen. Das sind Gedanken, die auch und gerade heute wieder hochaktuell sind.

Die politische Wirksamkeit der Musik beruht gerade auf ihrer scheinbar unpolitischen Natur. Rimsky-Korsakow bezeichnet die Sujets als "furchtbar hochtrabend", mokiert sich also über den pathetisch-aufgedonneten Huldigungsstil (und damit über den politischen Inhalt), bewertet andererseits aber die konkreten "Vorwürfe für die aktuellen Bilder" als "glücklich" und "vortrefflich geeignet für eine Vertonung". Er würde also, gefragt, sein Handeln als unpolitisch bezeichnen. Wenn man dann aber sieht, wie genau und subtil bei der Umsetzung des Programms in Borodins Steppenskizze die politischen Inhalte ästhetisch transformiert werden, entpuppt sich eine solche Vorstellung als falsch.

Das russische Thema ist dominant: es erscheint am Anfang und am Schluß, es kommt aus dem Steppenton und 'entschwebt' am Schluß wieder in ihn: die Steppe, der laut Programm der russische Ton bisher fremd ist, wird sozusagen russifiziert. Der gleiche Gedanke artikuliert sich in den imitatorisch verschachtelten Themenfragmenten gegen Schluß, die den "Nachhall" des russischen Liedes in der Steppe darstellen. In der Mitte des Stückes tritt - entsprechend dem ursprünglichen Programm ("schreckliche Kriegsmacht") - wirkungsvoll inzeniert durch das plötzliche ff, die massive Klanggestaltung, die im Sinne einer Hymne kompakte Ausharmonisierung (die schon in den vorhergehenden Themenauftritten begann), die 'programmwidrige' Ausblendung des Ambiente (Getrappel, Steppentöne) und die harmonische Rückung von Es nach C - das Russenthema ganz martialisch auf. (Die zarte Verschmelzung dieses Themas mit dem Steppenton am Schluß stellt sozusagen die Verinnerlichung dieses politischen Anspruchs dar.) Übrigens verzichtet Borodin zugunsten dieser effektvollen Inszenierung auf eine vom Programm her naheliegende Perspektivendynamik. Er schreibt also keine Programmmusik im eigentlichen Sinne, sondern ein poetisches Gemälde mit deutlich artikulierter politischer Aussage.

Das orientalische Thema erscheint zwar auch relativ häufig, wird aber im zweiten Teil zunehmend durch die Instrumentation und die chromatisierte Harmonik europäisiert.

## Gottesgnadentum

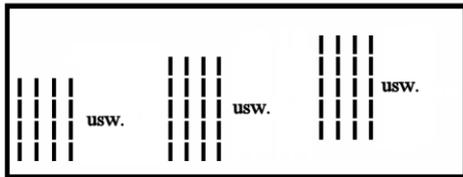


*Wenn Christus wahrhaft Gott und wahrhaft Mensch ist, könnte dann nicht der König einen übernatürlichen politischen und einen menschlichen Körper haben? Für Ernst Kantorowicz zählte die Darstellung Ottos III. in der Mandorla aus dem Liuthar-Evangeliar des Aachener Domschatzes (um 1000) zu den Kronzeugen seiner Rekonstruktion politischer Theologie im Mittelalter. Christusähnlich, von den Evangelistensymbolen umgeben, ruht der Kaiser auf dem Thron, den die Allegorie der Erde stützt. Daneben zwei Könige, darunter vier Würdenträger, alle auf Goldgrund, von Purpur umrahmt. (FAZ 7. 1. 02, S. 42)*

Das Sakralkönigtum ist in der Geschichte tief verwurzelt. Im Westen ging die Entwicklung von Pippin aus und wurde von Karl dem Großen weiter ausgeformt. Es war notwendig geworden, eine neue Grundlage der Königswürde zu schaffen. Durch Pippins Anfrage beim Papst und dessen Bestätigung erhielt deshalb die Königswahl und -erhebung eine neue Komponente: Nach alttestamentlichem Vorbild kam die Salbung des Königs hinzu. Das Amt des Königs erhielt so eine kirchliche bzw. religiöse Legitimation. Andererseits profitierte auch der Papst, fand er doch damit einen - angesichts des rasch sich ausbreitenden Christentums unbedingt erforderlichen - Schutzherrn der Kirche. Die Auffassung, ein Mensch habe sein Amt von Gott verliehen bekommen, galt im Mittelalter zuerst für die Bischöfe. Danach wurde diese Herrschaftsbegründung auch auf Könige in deren weltlichem Herrschaftsbereich übertragen. Nach der Reformation bauten im Absolutismus weltliche Herrscher diese Vorstellung aus und sahen sich als von Gott auserwählt an, beide Herrschaftsbereiche ohne weltliche Kontrolle auszuüben.

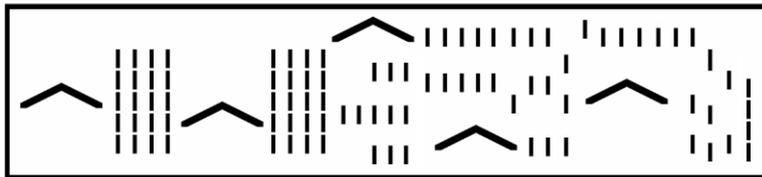
Händel: Halleluja, aus „Messias“, 1742

I



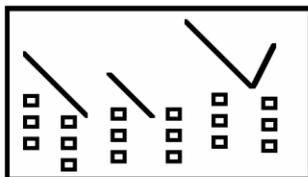
Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu - jah

II



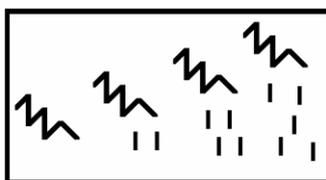
for the Lord God Om-ni-po-tent reigneth

III



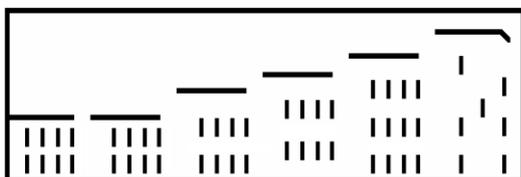
The King - dom of this world  
is become the Kingdom of our Lord  
and of His Christ

IV



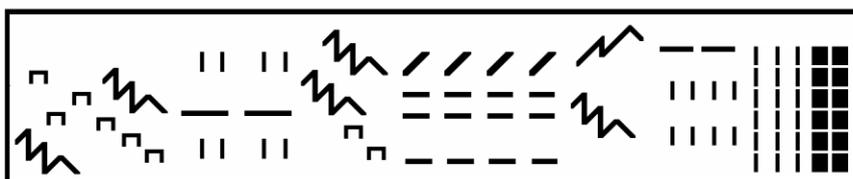
8 and He shall reign for e - ver and e - ver

V



King of Kings  
and Lord of Lords for ever and ever

VI



Hal - le - lu - ja

Themen aus Händels Halleluja

for the Lord God Om-ni - potent reig-neth    The king-dom of this world    and He shall reign for e - ver and e - ver

Choral Wachtet auf, 1599

Macht euch be - reit    Wohl-auf, der Bräutigam kömmt    Wach auf, du Stadt Je - ru - sa - lem!

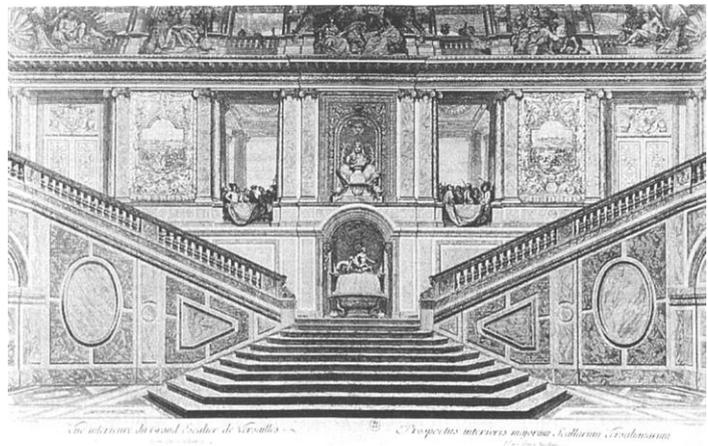
Choral Wie schön leuchtet der Morgenstern, 1599

voll Gnad und Wahr - heit von dem Herrn die süs-se Wur-zel Jes - se    hoch und sehr prächt-ig er - ha - ben

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 Zunftordnung 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 Baufieber 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

(In diesen Zusammenhang gehört auch die Showtreppe, von der der Star als Gott/Göttin herabsteigt.)

- 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 konsultieren und mitzuverstehen - was auch immer man heute persönlich daraus machen mag.

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

**Video:** Händel: Halleluja, Werbung BR Classic, Alpha, 1.11.04

**Video:** Händels Halleluja bei der Papstaudienz im Film (von Marischka): Der veruntreute Himmel, 1958, nach Franz Werfel

**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

**Andreas Kitschke:**

Das «Suum cuique» - Jedem das Seine - des ersten Königs in Preußen, Friedrichs I., war sinnfällig auf die schon vom Großen Kurfürsten begründete Toleranzpolitik bezogen. Was aber hatte es auf sich mit dem Wahlspruch seines Sohnes Friedrich Wilhelm I.? «Nec soli cedit» - «Auch nicht der Sonne weicht er» - (bisweilen auch «Non soli cedit» zitiert) wurde allegorisiert durch einen zur Sonne auffliegenden preußischen Adler. Als Kronprinz hatte der «Soldatenkönig» im Spanischen Erbfolgekrieg an der Seite des Herzogs von Marlborough und des Prinzen Eugen von Savoyen gegen die Truppen des «Sonnenkönigs» Ludwig XIV. von Frankreich gekämpft und am 11. September 1709 in der Schlacht bei Malplaquet einen Sieg errungen. Friedrich Wilhelm gedachte dieses Sieges dann alljährlich mit einer Feier. In dem Wahlspruch manifestierte sich das Selbstbewußtsein des jungen Staates Preußen, der im Begriff war, eine europäische Großmacht zu werden. Der preußische Adler erhob sich gegen die Rangordnung in Europa. Die französische «Sonne» begann zu sinken ...

Die Potsdamer Hof- und Garnisonkirche ließ die Allegorie des Sinnspruchs «Nec soli cedit» goldglänzend weithin sichtbar über der Stadt erstrahlen. Eine stattliche Sonne schwebte auf der Helmstange des Turmes, und vom Windbalken schien sich der preußische Adler zu ihr hinaufzuschwingen. Auf der windzugewandten Seite dieser eigentümlichen Wetterfahne waren als Initialen des Königs - FWR - zu erkennen, daneben sorgte eine Kanonenkugel (!) für die Herstellung des Gleichgewichts - wieder ein Symbol? Auch im Innenraum der Garnisonkirche erblickte man die Allegorie des zur Sonne auffliegenden Adlers, am Kanzelkorb ebenso wie an der Orgel; hier konnten die Sonnen durch ein mechanisches Getriebe sogar in Drehung versetzt werden und die Adler drohend mit den Flügeln schlagen! ...

Auf hohen, reliefgeschmückten Postamenten in Schrägstellung trugen polierte rotbunte Säulen aus Harzer Marmor mit weißen korinthischen Kapitellen aus Carraramarmor ein geschwungenes, stark auskragendes

Konsolgesims. Sie bildeten gleichzeitig den Rahmen für die Kanzel, deren Korb aus weißem Carraramarmor mit der Reliefdarstellung des zur Sonne auffliegenden Adlers (Nec soli cedit!) versehen war. Der schwingvolle Schalldeckel trug eine Kartusche mit den Initialen «FWR» und der Königskrone, darüber eine große, kupfergetriebene und feuervergoldete Strahlenglorie um das dreieckige Gottesauge. Auf beiden Seiten des Gebälks waren Helmtrophäen mit Fahنشmuck und außen zwei zum Strahlenkranz aufblickende Adler mit den königlichen Attributen zu sehen. Unterhalb der Kanzel markierte wiederum Trophäenschmuck den Eingang zur Gruft, den ein messinggetriebenes Zierraster und eine dahinter befindliche zweiflügelige Eichentür verschlossen.

Die Potsdamer Garnisonkirche, Potsdam 1991, S. 8 u. S. 33

**Videos:**

- Feier zur Wiedereröffnung des neugewählten Reichstages am 21. 3. 33 in Potsdam. Reichspräsident Hindenburg (zum ersten Mal seit dem Weltkrieg in der kaiserlichen Uniform) und Reichskanzler Hitler reichen sich nach der Feier vor der Garnisonkirche die Hand. (Kontext: 30.01.: Hitler wird Reichskanzler; 27.02.: Reichstagsbrand; 28.02.: Notverordnung; 05.03.: Reichstagswahl; 23.03. Ermächtigungsgesetz)
- Feier des 1. Mai 1933 in Berlin ('Überwältigung' durch Aufmärsche, Musik ...)
- Schlöndorff-Film: "Die Blechtrommel" (nach Grass), Oskars Trommel 'zerstört' den Badenweiler Marsch
- Kavallerietag in Düsseldorf, 1937

**Tondokumente:**

Werbung 1933 (Kienzle-Uhren, Potsdam-Glockenspiel, Die Fahne hoch),  
Schluß einer Hitlerrede, Anknüpfung an „Vater unser“-Schluß, Ekstasik wie bei einem Gospelprediger

**Konrad Boehmer:** (Zwischen Reihe und Pop, München 1970, S. 81)

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.

**Bernd Sponheuer:**

Eine Kunst, die es nach den Bekenntnissen vieler Musiker und Musikästhetiker vor allem mit der Seele, dem Glauben, dem Gefühl und dem Heiligen zu tun hat und die verächtlich auf Intellekt und Sinnlichkeit herabzublicken gewohnt ist, mußte in der Tat "das vornehmste und edelste Mittel zur Erziehung der Volksseele" werden, wie es Peter Raabe, einer der musikalischen Wortführer der Nationalsozialisten, gefordert hat. Als Vorbilder solcher Seelenkultur galten unter anderem Platons Staat und das ebenfalls die gesamte Lebenspraxis erfassende liturgische System der Kirche. Von daher erklärt sich auch die auffällige und ungenierte Anknüpfung nationalsozialistischer Feiernmusik an die Formenwelt der Kirchenmusik. Gefragt war eine "Rhythmisierung des Lebens durch das Fest", die dazu verhelfen sollte, jene imaginäre Erlebnisweise der Realität zu organisieren, indem sie die 'Volksgemeinschaft' praktisch erlebbar machte: als Aufmarsch, als Appell, als Fahnenweihe, als Sonnwendfeier, als Thingspiel, als Fahrt und Lagerfeuerabend, als nächtliche Bücherverbrennung und so fort. Und immer spielte die Musik eine besondere Rolle. Sie galt, wie schon in der Jugendbewegung, als die Gemeinschaftskunst schlechthin und war durch ihr ekstatisches Wesen spezifisch dazu geeignet, das Erleben der Wirklichkeit ins Mythische und Transzendente zu überhöhen, wobei dann durch entsprechende Rahmenbedingungen visueller und verbaler Art dafür Sorge getragen wurde, daß es nicht beim Unbestimmten verblieb, sondern der Mythos konkrete Formen annahm. Mf 3, 93, S. 252f.

Daß das Gesagte für alle totalitären Bewegungen und Regime gilt, zeigten damals Aufmärsche der Kommunisten mit der Internationale, später Aufmärsche in der DDR, auf dem Roten Platz in der Sowjetunion usw.

Wie sehr die Strategie des Tags von Potsdam bis in die letzten Winkel der Gesellschaft erfaßte, zeigt z.B. die Werbung für Kienzle-Uhren (1933) mit der Glockenspielmelodie von Potsdam. Im gleichen Jahr wurde diese Melodie auch Pausenzeichen des Deutschlandsenders.



**Michael Hesemann:**

Was das Regime als »Wunder der deutschen Einigung« rühmte, wurde jetzt prachtvoll gefeiert. Am 1. Mai [1933], dem *Tag der Arbeit*, durchzogen dichte Kolonnen von Kapellen und Marschierenden die Straßen Berlins, um sich, einer Szene aus Wagners Meistersingern nacheifernd, auf einem weiten Feld vor einem Meer von Fahnen aufzustellen. Als endlich Hitler erschien, aus Tausenden Kehlen begrüßt, flammten Scheinwerfer auf, die in weiten Abständen in den Himmel reichten. Doch kaum hatte er die Bühne betreten, erloschen sie alle bis auf einen, der den Führer in gleißendes Licht tauchte. Es war still wie in einer Kirche, als Hitler am Ende seiner Rede die Stimme zum Gebet erhob:

»Wir wollen tätig sein, arbeiten, uns brüderlich vertragen, miteinander ringen, auf dass einmal die Stunde kommt, da wir vor Ihn hintreten können und Ihn bitten dürfen: Herr, Du siehst, wir haben uns geändert, das deutsche Volk ist nicht mehr das Volk der Ehrlosigkeit und der Schande, der Selbstzerfleischung, der Kleinmütigkeit und Kleingläubigkeit, nein, Herr, das deutsche Volk ist wieder stark geworden in seinem Geiste, stark in seinem Willen, stark in seiner Beharrlichkeit, stark im Ertragen aller Opfer. Herr, wir lassen nicht von Dir, nun segne unseren Kampf.« ... Hitlers Religion, München 2004, S. 250

Dr. Goebbels, der Regisseur dieser pseudoliturgischen Spektakel, sprach von »Gottesdiensten unserer politischen Arbeit.« Er ging ihm schließlich weniger um ein paar Sitze im Reichstag als um die Erlösung eines Volkes ... anderen gegenüber räumte er ein, die Stilisierung des Nationalsozialismus zur Heilslehre ganz gezielt zu betreiben. »Sie werden niemals Millionen von Menschen finden, die für ein Wirtschaftsprogramm ihr Leben lassen«, erklärte der Propagandist am 9. Januar 1928 in einer Rede. »Aber Millionen von Menschen werden einmal bereit sein, für ein Evangelium zu fallen.« Er wusste ganz genau, was er tat.

Das Evangelium verkündete fortan Goebbels, die Dogmen formulierte Hitler. Er wollte einen politischen Glauben begründen, »um den die ganze Welt sich im Kreise dreht«, ein Programm könne »noch so blödsinnig sein, in der Festigkeit, in der es vertreten wird, liegt die Ursache zum Geglaubtwerden« ... (S. 229f.)

Mit dem Badenweiler Marsch, den er [Hitler] selbst mit der Papstymne verglich, hatte er seine ganz persönliche Auftrittsmusik. Erklang sie, verstummte das Geräusch, wusste sein Volk, dass ER nun da war. (S. 226)

**Zur politischen Funktion des Walzers (vgl. (Blechtrommelfilm, mit dem Badenweilmarsch)**

Der Walzer ist längst anerkannt und für die feineren gesellschaftlichen Vergnügungen reserviert. Daß er ehemals als subversiv galt, ist eine alte Geschichte. In seinem nun in deutscher Sprache erschienenen Buch von den Ursprüngen bis zum Walzertraum, der Revolution des Paartanzes in Europa, verankert Remi Hess ihn historisch als Tanz der Französischen Revolution, die auch in der gedrehten Form seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts dräute, als Entäußerung des Egalitarismus. Botschafter des Volkes, schlich er sich aus Straßen und Dörfern im Kittel bei Hofe ein. Der Ballsaal hätte, zitiert Hess den Kulturhistoriker Max von Boehn, lange bevor der Absolutismus angetastet war, das Barometer sein können, das auf Veränderlich stand...

Vor dem Walzer als "erstem Paartanz überhaupt" hat das Paar in der Gesellschaft "keinen richtigen Platz" gehabt. Die Geschichte des Walzers "beinhaltet auch die Durchsetzung des Paares in Europa", als spezifisches Phänomen europäischer sozialer Identität, er habe dazu beigetragen. Das Jahr 1789 markiert also die Akzeptanz der Gesellschaftsform "Paar" und der ihr eigenen Intimität, die aber, im Spiegel des Walzers, dank formalisiertem Partnertausch und Gruppengeselligkeit, sich der Interaktion nicht verschließt...

Hess erkennt im Walzer ein gesamteuropäisches Konstitutionsmerkmal. Nach seiner These pulst europäisches Blut im Dreivierteltakt, das "europäische politische Unbewußte" wälzt, und er sinniert, ob nicht Hegels Dialektik auf diesem Dreitakt beruht. Es hat die Dauer der neuzeitlichen Zivilisationsgeschichte in Anspruch genommen, im Walzer ein Ritual zu entwickeln, das trotz der Unberechenbarkeit des Tanzes, seiner unendlichen Kombinationsmöglichkeiten, trotz seiner Eigenschaft, Geschlechter, Generationen und Gesellschaftsschichten im Chaos zueinanderzuführen, immer wieder zu neu erfundener Ordnung führt. Die Kontrolle geht nicht mehr vom Zeremonienmeister aus, alle sind zugelassen... C. Tessmar (FAZ 2.4.96) über: Remi Hess: "Der Walzer". Geschichte eines Skandals, Hamburg 1996.

**Fanfare** (Filmausschnitt zum 1. 5. 1933)

Leichte Kavallerie

Franz von Suppé  
komponiert 1869



Werbung 1933

**1 LOHENGRIN.**  
Langsam. In fernem Land, un-nahbaren Schritten

7 liegt ei-ne Burg, die Mon-sal-vat ge-nannt; ein lichter Tempel steht dort in-mitten, so

11 kost-bar als auf Er-den nichts be-kannt, drin ein Ge-fass von wun-der-thät-ig-ern

14 Se-gen wird dort als höchstes Hei-lig-thum be-wacht; es ward, dass sein der Men-schen

17 rein-ste pflegen, her-ab von einer En-gel-schaar ge-bracht; all-jähr-lich naht vom

21 Him-mel ei-ne Tau-be, um neu zu stär-ken sei-ne Wun-der-kraft; es heisst der

24 Gral, und se-lig-rein-ster Glaube er-theilt durch ihn sich sei-ner Rit-ter-schaft. Wer nun dem

28 Gral zu die-nen ist er-ko-ren, den rü-stet er mit ü-ber-ir-di-scher

31 Macht; an dem ist je-des Bösen Trug ver-lo-ren, wenn ihn er er-sieht, weicht

35 dem des To-des Nacht. Selbst wer von ihm in fer-ne Land' ent-sen-det, zum

38 Strei-ter für der Tu-gend Recht er-nannt, dem wird nicht sei-ne heil'-ge Kir-chen ent-

41 wendet, bleibt als sein Rit-ter dort er-un-er-kannt; so hehrer Art doch ist des

45 Gra-les Se-gen, ent-hüllt muss er des Lai-en Au-ge flieh-n; des Rit-ters

48 drumsollt Zweifel ihr nicht he-gen, erkennt ihr ihn, dann muss er von euch zie-hin. Nun

53 hört', wie ich ver-bü-ner Fra-ge loh-ne! Vom Gral ward ich zu

57 euch da-her ge-sandt; mein Va-ter Par-zi-val trägt sei-ne Fro-ne, sein Rit-ter

61 ich bin Lo-hengrin ge-nannt. *ritard.*

**Sehr langsam. KÖNIG.**  
65 Hör' ich so sei-ne höch-ste Art be-wäh-ren, ent-brennt mein

**DIE FRAUEN.** (Alle in grös-ter Rührang.) Hör' ich so sei-ne höch-ste Art be-wäh-ren, ent-

**DIE MÄNNER.**  
TEN. I. Hör' ich so sei-ne höch-ste Art be-wäh-ren,  
TEN. II. Hör' ich so ihn sei-ne Art be-wäh-ren, ent-brennt  
BASS I. Hör' ich so sei-ne höch-ste Art be-wäh-ren, ent-brennt  
BASS II. Hör' ich so sei-ne höch-ste Art be-wäh-ren, ent-brennt  
Sehr langsam.



Gralstritter Hitler: Gemälde von Hubert Lanzinger (1935)



Wewelsburg in Ostwestfalen, Himmelsburg Gralsburg

Aus: Michael Hesemann: Hitlers Religion, München 2004, XX, XXI

**Michael Hesemann:** Hitlers Religion, München 2004, S. 56f:

Kubizek und Hitler vereinte eine gemeinsame Liebe: die Musik. Doch während der begabte Handwerker Sohn ein ganzes Spektrum brillanter Komponisten von Mozart bis Beethoven und von Bach bis Brahms zu schätzen wusste, ließ der junge Adolf nur einen gelten, den auch Kubizek inbrünstig verehrte: Richard Wagner. Als 12jähriger hatte Hitler im Linzer Opernhaus seine erste Wagner-Oper gesehen, die fortan zu seiner Lieblingsoper wurde: den *Lohengrin*. Später erinnerte er sich in »Mein Kampf«:

»Mit einem Schlage war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu seinen Werken.«

Nicht nur die Musik, auch der Inhalt der Oper muss Hitler tief berührt haben. Der *Lohengrin* spielt in einer Zeit, in der das deutsche Reich aus dem Osten bedroht wird, die Ungarn seine Grenzen gefährden. In dieser Stunde tiefster Verzweiflung taucht der Retter in Gestalt des Schwanenritters Lohengrin auf. Niemand weiß, woher er kommt, niemand darf nach seinem Namen fragen. Der »gottgesandte Held« bittet König Heinrich um die Hand der Elsa von Brabant, die ihm gewährt wird. Eine rauschende Hochzeit findet statt. Doch kaum will der rettende Ritter den König und sein Heer in den Krieg gegen den Feind im Osten führen, bricht Elsa das Tabu und fragt nach Lohengrins Herkunft. Da gibt er sich als Gesandter vom Heiligen Gral und Sohn des Gralkönigs Parsifal zu erkennen - und muss in seine Heimat zurückkehren.

Die »Heil!«-Rufe für den König, die Bezeichnung Lohengrins als »der Führer« im 3. Akt müssen auf Hitler einen ebenso bleibenden Eindruck hinterlassen haben wie das Motiv des gottgesandten Retters in der Stunde größter Not. Der feurige Appell des unter einer Eiche stehenden Königs Heinrich an sein Gefolge klingt dabei fast schon wie eine spätere Führer-Rede:

»Nun soll des Reiches Feind sich nahn,  
wir wollen tapfer ihn empahn:  
aus seinem öden Ost daher  
soll er sich nimmer wagen mehr!

Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!«

Es sollte zwar noch ein Jahrzehnt dauern, bis Hitler sich völlig mit dem Schwanenritter aus der Gralsburg identifizierte, doch die Saat war an jenem Opernabend gelegt.

**Hesemann, Michael:** Hitlers Religion, München 2004, S.146:

Glauben wir Adolf Hitlers Selbststilisierung in »Mein Kampf«, so glich seine Rückkehr nach München der Ankunft des mythischen Helden *Lohengrin* in Brabant. Er sah die Not, stieß zu einem verzagten Häuflein, das sich *Deutsche Arbeiterpartei* nannte, und formte diese ganz aus eigener Kraft zu einer politischen Massenbewegung um. Zwar verheimlichte er niemals, wie der Schwanenritter aus der Wagner-Oper, seinen eigenen Namen; er sorgte vielmehr dafür, dass dieser bald in aller Munde war. Doch von seinen Lehrern und geistigen Vätern durfte niemand etwas erfahren. Das Eingeständnis, dem okkulten Sumpf völkischer Logen zu entstammen, hätte seine Chancen auf eine politische Karriere gewiss gemindert. So ließ er lieber jeden glauben, dass er aus einer fernen Gralsburg gekommen sei oder direkt von der *Vorsehung* gesandt wurde. Nur den Autor seines Drehbuches, Richard Wagner, verschwieg er nicht; aber dass der Bayreuther Meister bei ihm posthum Regie führte, ließ sich ohnehin nicht mehr verbergen.

Tatsächlich aber war alles ganz anders. Der frühe Hitler war bloß eine Marionette, wenn auch eine ziemlich populäre. Die Fäden hielten andere in der Hand.

**Video:** Ausschnitt aus dem Film „Hitler - eine Karriere“ (Joachim C. Fest), religiös-erotische Beziehung Führer-Volk

**Video:** Chaplin: Der große Diktator, 1938, Lohengrinvorspiel

**Video:** Chaplin: Der große Diktator, „Hynkel“-rede und Schluß

**Video:** Ausschnitte aus Leni Riefenstahls Film über den Parteitag 1934 in Nürnberg

1) Anfang 2) Wagner: Wachtet auf 3) Badenweilermarsch 4) Die Fahne hoch

Der Badonviller / Badenweiler-Marsch von Georg Fürst durfte nur zu offiziellen Anlässen unter Anwesenheit Hitlers gespielt werden. Er entstand während der Kämpfe um Badonville im Elsaß am 12.08.1914 für das Königlich-Bayerische Infanterie-Leibregiment.

**Wagner:** Meistersinger, Choral:  
Wachtet auf

Wach auf! es na - het gen - den Tag; ich hör - sin - gen im grü - nen Hag ein' won - nig - li - che

Nach - ti - gall, ihr' Stimm - durch - drin - get Berg und - Tal; die Nacht neigt sich zum - Oc - ci - dent, der

Tag geht auf von O - ri - ent, die rot - brün - stige Mor - gen - röt her - durch die trü - ben Wol - ken geht.

**Udo Bermbach:** Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper, Hamburg 1997, 225ff:

Um diese Bedeutung [Lohengrins] nachvollziehen zu können, muß man sich an Wagners politische Traktate aus den Tagen der Dresdner Revolution erinnern, vor allem an jene Schriften, in denen er 1848 Republik und Monarchie miteinander in Beziehung setzt und dabei die Rolle der deutschen Fürsten, ihre Funktion für Deutschland diskutiert. In diesen Schriften wird eine Monarchie eingefordert, deren gesellschaftliche Struktur im Kern demokratisch verfaßt sein soll: Wagner plädiert für ein allgemeines Wahlrecht, gebunden an Volljährigkeit, unabhängig von Besitz und Bildung des Bürgers, denn »je ärmer, je hilfsbedürftiger er ist, desto natürlicher ist sein Anspruch auf Beteiligung und Abfassung der Gesetze, die ihn fortan gegen Armut und Dürftigkeit schützen sollen.« Abgeschafft werden soll auch die erste Kammer, die Vertretung des Adels und der Stände, denn »es gibt nur ein Volk, nicht ein erstes und zweites, somit kann und soll es daher auch nur ein Haus der Volksvertretung geben«. Und an die Stelle einer von adligen Offizieren befehligten Berufsarmee soll ein Volksheer die Verteidigung des Landes übernehmen, »eine neue Schöpfung, die, nach und nach ins Leben tretend, Heer und Kommunalgarde untergehen lassen in der einen großen, zweckmäßig hergestellten, jeden Standesunterschied vernichtenden Volkswehr«.

Auf eine solchermaßen demokratisch verfaßte Gesellschaft soll sich dann eine Monarchie gründen, die ihrer Struktur und politischen Qualität nach eine demokratische Republik ist, mit einem Monarchen an der Spitze. Wagner befürwortet diese heute vielleicht befremdliche Konstruktion, weil er glaubt, daß Gesellschaften sich über die Identifikation mit einer Person sehr viel besser stabilisieren lassen ... Also ist der König seiner Position und Gesinnung nach Republikaner, »der erste und allerechteste Republikaner«, wie Wagner meint, und dies ist Fakt und Norm zugleich. Daß Wagner damit ein politisches Konzept vertritt, welches in seiner Zeit alles andere als abwegig ist, sich vielmehr einfügt in eine lange europäische Denktradition, sei nur am Rande vermerkt."

...  
In [Lohengrins] Person kristallisieren mehrere Ideen Wagners ... Unter anderem eben auch die Idee eines republikanischen Königs, die in dieser Oper ansatzweise bereits bei Heinrich angelegt ist, der sich mit seinem Volk in grundlegender Übereinstimmung fühlen kann, im Gefolge wie im Volk offensichtlich große Zustimmung für seine politischen Absichten findet. Mit Lohengrins Auftritt verändert sich das Szenario, denn er wird nun der eigentliche Held des Volkes, die Inkarnation der Gerechtigkeit, die sich - wie das Volk sofort spürt - aus einer numinosen Quelle speist. Wenn er gleich nach seinem Erscheinen eine so dominierende Position einnehmen kann, hängt dies entscheidend damit zusammen, daß - nachdem Elsa ihn und sein Kommen in visionärer Vorwegnahme besungen hat - die Frauen und Männer, also das Volk, ihn geradezu herbeibeten und ihn dann als »Wunder« begrüßen. Nimmt man ernst, was Wagner über Elsa geäußert hat (sie sei der »Geist des Volkes«), dann wird begreiflich, weshalb Lohengrin sich nach seiner Ankunft sofort als der eigentliche Herrscher des versammelten Volkes der Brabanter verstehen kann - er ist von diesem Volk in dieser Eigenschaft gewollt. ...

Versteht man die Geschichte des Parsifal als eine musikdramatische Sakralisierung der Kunst, deren Aufgabe es ist, durch ästhetische Erfahrungen zu einem völlig anderen, neuen und qualitativ besseren Verständnis der Welt zu gelangen, mit Hilfe der Kunst also eine »ästhetische Weltordnung« - wie Wagner es später formulierte - anzustreben, so ist der *Lohengrin* die Vorstufe dieser Perspektive. Mit Lohengrin kommt das Prinzip der Kunst als ein ordnendes unter die versammelten Menschen und löst die Politik ab. ... Der Fürst, hier also Lohengrin, wird nämlich zugleich zum Interpreten einer durch die Kunst angeleiteten Lebensführung, wird zum Verkünder einer ästhetisch gesetzten Wahrheit, die, weil sie die bloße Wirklichkeit übergreift und transzendiert, allen davon Betroffenen unmittelbar einleuchten soll. Zugleich wird der Fürst damit in Parallele zum Dichter gesetzt, von dem Wagner sagt: »Die bewußte Tat des Dichters ist: in dem zur künstlerischen Darstellung erwählten Stoffe die Notwendigkeit seiner Fügung aufzudecken und so der Natur nachzuarbeiten.« Das aber heißt, daß der Fürst bzw. der Dichter nur auslegen, was von allen als historisch notwendig akzeptiert werden muß, was das Volk unbewußt bereits spürt, selbst zu formulieren aber nicht imstande ist. »Was daher das Volk, die Natur durch sich selbst produziert, kann erst dem Dichter zum Stoff werden, durch ihn aber gelangt das Unbewußte in dem Volksprodukte zum Bewußtsein, und er ist es, der dem Volke dieses Bewußtsein mitteilt. In der Kunst also gelangt das unbewußte Leben des Volkes sich zum Bewußtsein, und zwar deutlicher und bestimmter als in der Wissenschaft.«

Wagner hat diese Sätze zwar erst drei Jahre nach dem Entwurf des *Lohengrin* geschrieben, aber sie bezeichnen doch sehr genau jenen politisch-ästhetischen Grundgedanken, der schon für die Figur des Lohengrin zentrale Bedeutung hat. Denn in Lohengrin theatralisiert sich die Überzeugung Wagners, daß die Vision eines besseren Lebens aus dem Gefühl einer ästhetischen Grundsätzen verpflichteten Lebensführung hervorgehen müsse. Und dieser Gedanke, den Wagner später in *Oper und Drama* ausführlich am so häufig mißverstandenen und fehlinterpretierten Gegensatz von Gefühl und Verstand expliziert hat, ist entscheidend durch seine Feuerbach-Rezeption bestimmt. Bei Feuerbach hatte Wagner gelernt, daß die unmittelbar sinnliche Erfahrung der Welt Ausgangspunkt allen Philosophierens sein müsse, daß der Mensch seine Umwelt primär sinnhaft erfasse, daß er ein vor allem über seine Sinne definiertes Wesen sei. Nur über das konkret Sinnliche, das Feuerbach mit dem Wahren und Wirklichen des menschlichen Lebens identifizierte, lasse sich die Welt adäquat erfassen. Diesen Gedanken übernimmt Wagner, wenn er einzig dem Gefühl, genauer: dem poetischen Gefühl des Dichters, die Fähigkeit zur Erkenntnis der wahren Wirklichkeit, zur Vision einer besseren Welt zuerkennt. ...

Ausdrücklich schreibt Wagner im Hinblick auf Lohengrin, daß der in der modernen Gesellschaft vorherrschende »Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen«, es dem Künstler unmöglich mache, die für ihn entscheidenden und grundlegenden emotiven Erfahrungen zu sammeln. Das »Tragische seiner Situation« zeige sich im Unvermögen einer Gesellschaft, zu einer emotionalen Kommunikation fähig zu sein. Es ist diese emotionale Kommunikation, der Wunsch, jenseits eines rationalen Diskurses durch ein gefühlsmäßig abgesichertes Übereinstimmen aller eine sozial übergreifende Identität von Volk und Interpret herzustellen, die Lohengrin vor Augen steht, wenn er verlangt, »Nam' und Art« solle nicht erfragt werden, weder von Elsa noch vom Volk- und beide scheinen diese Forderung zunächst ja auch zu akzeptieren. Selbst als Telramund versucht, Zweifel unter den Brabantern und Sachsen zu säen, als er die Beschuldigung eines ungleichen, weil durch Zauber beeinflussten Kampfes gegen Lohengrin erhebt, wehren beide noch ab. Das Volk erklärt dem Schwanenritter: »Reich uns die Hand! Wir glauben dir in Treuen, /daß hehr' dein Nam', auch wenn er nicht genannt«, und Elsa stimmt dem zu, versichert: »Hoch über alles Zweifels Macht/soll meine Liebe stehn!«"

Für eine ganze Weile scheint das Experiment zu gelingen: der »Künstler« Lohengrin, der absichtsvoll nicht Herzog, sondern lediglich »Schützer von Brabant« sein will, gleichsam Primus inter pares, kann die Kraft des fernen Grals nutzen, kann Gerechtigkeit üben und damit für einen Augenblick die Idee einer qualitativ neuen Gesellschaft wirklich werden lassen. Und das, was er tut und unternimmt, leuchtet ohne alle Erklärung den Zuschauenden und Beteiligten ein - mit Ausnahme Ortruds und Telramunds, die der falschen Wirklichkeit ihrer bösen Existenz verhaftet bleiben, Gegenprinzip zur Idee einer ästhetisch-wahren Gemeinschaft, wie sie Lohengrin verkörpert.

**Der wilde Wassermann (Nordböhmen 1813)**

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

- |  |  |  |
|--|--|--|
| <p>2. Sie hörte drunten Glocken gehn im tiefen, tiefen See, wollt' Vater und Mutter wiedersehn, die schöne junge Lilofee.</p>              | <p>4. Und als sie aus der Kirche kam von der Burg wohl über dem See, da stand der wilde Wassermann vor der schönen jungen Lilofee.</p>           | <p>6. "Und eh ich die Kindlein weinen laß im tiefen, tiefen See, scheid ich von Laub und grünem Gras, ich arme junge Lilofee."</p> |
| <p>3. Und als sie vor dem Tore stand aufder Burg wohl über dem See, da neigt sich Laub und grünes Gras vor der schönen jungen Lilofee.</p> | <p>5. "Sprich, willst du hinuntergehn mit mir von der Burg wohl über dem See? Deine Kindlein unten weinen nach dir, du schöne junge Lilofee.</p> |  |

**Amerikanische Nationalhymne**

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

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

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

**Video:** Amerikanische Hymne, Siegerehrung bei den olympischen Spielen in Athen 2004

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

Text. (Max Schneckenberger ): 1840, Melodie: 1870 ('Kampfmittel' im deutsch-französischen Krieg 1870/71. Bismarck bewilligte dem Komponisten für die Komposition eine Pension von jährlich 1000 Talern..)

Lebhaft und markiert

1. Es braust ein Ruf wie Donnerhall,  
Wie Schwertgeklirr und Wogenprall:  
zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen  
Rhein!  
Wer will des Stromes Hüter sein?  
Lieb Vaterland, magst ruhig sein,  
Lieb Vaterland, magst ruhig sein;  
Fest steht und treu die Wacht,  
Die Wacht am Rhein.
2. Durch Hunderttausend zuckt es schnell  
Und aller Augen blitzen hell;  
Der Deutsche, bieder, fromm und stark,  
Beschützt die heil'ge Landesmark.  
Lieb Vaterland ...
3. Er blickt hinauf in Himmelsau'n,  
Da Heldenväter niederschaun,  
und schwört mit stolzer Kampfeslust:  
Du Rhein bleibst deutsch wie meine Brust!  
Lieb Vaterland ...
4. So lang ein Tropfen Blut noch glüht,  
Noch eine Faust den Degen zieht  
Und noch ein Arm die Büchse spannt,  
Betritt kein Feind hier deinen Strand!  
Lieb Vaterland ...

5. Der Schwur erschallt, die Woge rinnt,  
Die Fahnen flattern hoch im Wind:  
Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein,  
Wir alle wollen Hüter sein!  
Lieb Vaterland .

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

**Kriegsbericht aus em Jahre 1870:**

„Als die Franzosen diese Truppen erblickten, begannen sie die Marseillaise zu singen. Da brauste plötzlich die Melodie der Wacht am Rhein aus tausend Kehlen deutscher Soldaten durch die weite Bahnhofshalle, die Preußen und Württemberger umarmten sich angesichts der Franzosen. Die Marseillaise verstummte, und die französischen Offiziere verkrochen sich in die Waggons.“ (Zit. nach. Manfred Sievritts: „Politisch Lied, garstig Lied?“, Wiesbaden 1984, S. 28)

**Fritz Piersig.**

Bei der Gründung der Zelterschen Liedertafel (Berlin 1809) wirkte das Bedürfnis nach einer gesellig-gesanglichen Männergenossenschaft außer der Gemeinschaft mit den Frauen in der Singakademie mit. Zu dem Verlangen, unter sich zu sein, kamen für diese singfreudigen Männerkreise Impulse seitens des Freimaurertums und (in Deutschland) des Jahnschen Turnwesens; beide trugen zur Überwindung des Vakuums bei, vor dem sich die Chormusik vielfach befand, nachdem sie ihre kirchlichen und gesellschaftlichen Bindungen und die in diesen beruhende geistige Basis verloren hatte (Schering). Suchte das Freimaurertum, zu dessen reicher Musikpflege Mozart mehrere Werke beisteuerte (KV 429, 471, 483, 484), für das nicht mehr in eine feste kirchliche und ständische Ordnung gebettete und in romantischer Neigung zur Absonderung "nur für sich sinnende und wirkende Individuum" (Schumann) die Gefahr der Vereinzelung durch ein neues Humanitätsideal zu bannen, so gab das Turnwesen, dem Silcher (1845) u. a. Lieder für "Wehrmänner" widmete, seinem Anliegen der Körperertüchtigung durch eine nationale Zielsetzung ein ideelles Fundament. Zelters Liedertafel richtet sich laut Satzung auf "die Gegenstände des Vaterlandes und allgemeinen Wohles"; ausdrücklich betont diese, daß "das Lob des Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört". Aus dem Bekenntnis zu Vaterlandsliebe, Mannhaftigkeit und Volkstum und aus dem Widerstand gegen die Restauration wuchsen dem Männergesang moralische Werte zu, die ihm bald den Charakter einer volksmusikalischen Bewegung mit politischem Hintergrund eintrugen. Und da auch die Begegnung der Romantik mit dem Volkslied für den Männergesang fruchtbar wurde, empfand sich die "Sangesbruderschaft" der Männerchor-"Bewegung" allmählich verbunden in dem Bewußtsein der Verpflichtung und der Berufung zur "Pflege des Liedes". - Ein Anstoß aus einem pädagogischen Bezirk trat hinzu. 1810 hatte H. G. Nägeli in Zürich an der nach Pestalozzis Erziehungssätzen geführten Singschule eine Männergruppe als selbständige Abteilung eingerichtet, die ebenso schnell zur Keimzelle einer weitverzweigten interkantonalen und auch nach Süddeutschland übergreifenden Männerchor-Pflege wurde, wie sich die Liedertafeln Zelterscher Prägung durch die norddeutschen Länder ausbreiteten. Wirkten bei Nägelis Männerchor-Gründung auch wahrscheinlich Eindrücke mit, die er beim musikalischen Freimaurerzeremoniell gewonnen hatte, so war sie sicher initiiert als Beitrag zur Verwirklichung von Pestalozzis Vorstellung, der Chorgesang sei "das Eine, allgemein mögliche Volksleben im Reich der höheren Kunst". Als eine solche traf sie beim Ausstrahlen nach Deutschland auf eine hier nach 1750 aufgekommene und noch bei Mendelssohn spürbare Vorliebe für schweizerisches Volkstum, förderte aber auch durch ihr nach dem Vorbild der Berliner Liederschule entstandenes Singgut vornehmlich im Schwäbischen die Hinwendung zum Volkslied. - ... Für die weitere, in den Zusammenschluß der landwirtschaftlichen Vereinigungen zum Deutschen Sängerbund einmündende Entwicklung wurden nationale und politische Motive stärker wirksam als musikalische und kulturelle. War bei den norddeutschen Liedertafeln das monarchische Anliegen hinter ein allgemein Vaterländisches zurückgetreten, so gewannen vom Süden aus liberale politische Bestrebungen Einfluß ("Nieder sinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken"). Sie brachten der Sängerbewegung Verbindungen zum freisinnig-freiheitlichen Schrifttum (Uhland, Hoffmann von Fallersleben) und ebenso wie dem Turnwesen Spannungen mit dem Staat ein (Metternich: "Halten Sie mir ja dieses Gift aus Deutschland nieder"), bis 1862 in Coburg, der Stadt des ersten deutschen Turnfestes (1860) und des ersten deutschen Schützenfestes (1861), der Deutsche Sängerbund entstand als "ein Sinnbild für den deutschen Einheitswillen, ein Wegweiser für die politische Einigung" mit der Satzung (61): "Sein Streben geht auf die Ausbildung und Veredelung des deutschen Männergesanges. Durch die dem deutschen Liede innewohnende einigende Kraft will auch der Deutsche Sängerbund in seinem Teile die nationale Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme stärken und an der Einheit und Macht des Vaterlandes mitarbeiten". MGG 8, Sp. 1458ff.

**Video:** "Casablanca", 1942, Musik: Max Steiner: 1:09: Quodlibet "Die Wacht am Rhein"/"Marseillaise"

## Vielleicht rette ich meinen Heimatstaat

Wohl noch nie etwas von Nationalismus gehört, der gute Aufklärer / Von Dieter Langewiesche (FAZ 21. 3. 00)

„Zur Rach' erwacht! Zur Rach' erwacht! / Der freie deutsche Mann! / Trompet' und Trommel, ruft zur Schlacht! / Weht Fahnen, weht voran! / Der Engel Gottes schwebt daher / Auf Wolken Pulverdampf, / Schaut zornig in der Feinde Heer, / Und schreckt sie aus dem Kampf!“

Als Johann Heinrich Voß 1774 mit diesem „Trinklied für Freie“ eine Niederlage Frankreichs im Spanischen Erbfolgekrieg zum gottwohlgefälligen Triumph „fürs Vaterland“ erklärt, reiht er sich ein in den großen Kreis von Aufklärern, deren militante Töne die Forschung gerne überhört. Den Patriotismus einer kosmopolitischen Aufklärung vom Nationalismus des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts scharf abzusetzen gehörte zur politischen Aufklärungsarbeit einer Geschichtswissenschaft, die durch den Schrecken der NS-Herrschaft und des Zweiten Weltkriegs geprägt war. Erst jetzt wird wieder entdeckt, was die Alten wussten: Der Wille zur Nation eint, indem er ausgrenzt.

Nationen entstehen im Angesicht des Feindes. Daran lässt die jüngere Forschung keinen Zweifel zu. Ihr Anspruch, damit etwas Neues zu sagen, lebt allerdings vom Vergessen. „Was ist eine Nation?“ fragte 1882 Ernest Renan. Die Antwort, die er in seinem berühmten Vortrag im Collège de France gab, ist unmissverständlich zweideutig: Solidargemeinschaft und zugleich Kampfgemeinschaft, geeint in einem „Pakt auf Leben und Tod“. Um den Glauben daran zu erzeugen und lebendig zu erhalten, bedarf es der wortmächtigen Gebildeten. Zu deren gewaltverherrlichendem Wortdienst an der Nation gehört Voß' „Trinklied“. Es feiert den Krieg als blutigen Gottesdienst und stellt ihn dem alttestamentarischen Heilsgeschehen an die Seite. Das göttliche Strafgericht, das einst die Feinde des auserwählten Volkes im Roten Meer vernichtete, erleiden nun die Feinde des deutschen Vaterlandes im Rhein. Der Dichter kündigt von einem Krieg, den erst zwei Jahrzehnte später die Französische Revolution „erfinden“ wird: Volkskrieg im Namen der Nation, die Freiheit verheißt und Bereitschaft zum Opfertod im Kampf gegen die Feinde verlangt.

Das Doppelgesicht des Nationalen enthüllt Hans-Martin Blitz nun für das Zeitalter der Aufklärung. Nach einem Rückblick auf die literarische Gestaltung nationalen Eigenbewusstseins seit dem Humanismus untersucht er in vier Themen- und Zeitblöcken, wie eine schmale Bildungselite die deutsche Nation als Zukunftsideal entwarf, lange bevor es einen deutschen Nationalstaat gab.

Die Frühaufklärung, darin widerspricht er energisch und überzeugend der geläufigen Meinung, darf nicht auf das Bild einer kosmopolitischen Friedfertigkeit verengt werden. In den zahlreichen Hermannsdramen wird „der nationale Mythos der siegreichen Germanen“ erfolgreich vermarktet. Sich diesem Thema zuzuwenden sicherte die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit. Das vaterländische Erziehungsprogramm dieser Dramen lebt von einem Freund-Feind-Denken, das in Vernichtungphantasien schwelgt. Imaginiert als Abstammungsgemeinschaft, verlangt die Nation Einheit auch nach innen. Sie tritt zwar noch nicht als Freiheitsforderung gegen den Absolutismus auf, doch die bürgerliche Nation, zu erkennen am Ideal der Gemeinnützigkeit und der Idee der Nation als Familie, schiebt sich vor die dynastische.

Der Siebenjährige Krieg, die zweite Untersuchungsphase, politisierte den Diskurs über die Nation und erweiterte ihn sozial über die Gebildeten hinaus wenngleich Blitz Imaginationen, nicht Wirkungen untersucht. Publizistik, Predigten und Briefe sind nun die Medien, in denen der nationale „Krieg der Feder“ den dynastischen „Krieg mit den Waffen“ begleitet und moralisch rechtfertigt.

Die Publizistik bereitet auch die Nationalgeistesdebatte der sechziger Jahre vor. Ausgelöst durch Friedrich Karl von Moser, der im Sold des habsburgischen Hofes schreibt, werden im Prinzipienstreit um Nation und Reich theoretische Fundamente gelegt, von denen noch der spätere Nationalismus zehrt. Die Vision eines Deutschlands mit klaren Grenzen nach außen und einer einheitlichen Ordnung im Innern fehlt jedoch auch jetzt noch. Die Nation entwirft man als eine Glaubensgemeinschaft, deren Werte nicht als Forderung an die staatliche Obrigkeit gerichtet, sondern verinnerlicht werden. „Mitten in der Aufklärung“, hält Blitz der Mehrheitsmeinung in der Forschung entgegen, „bestiegen Gebildete als Wortpriester des Nationalen die ‚Canzel Germaniens‘.“

Mit den Debatten im Sturm und Drang schließt die Studie. In ihnen sieht Blitz den Übergang zum bürgerlichen Nationalismus des neunzehnten Jahrhunderts. Das alte Gegenbild Rom weicht nun vollends dem Feindbild Frankreich - Widerpart der deutschen Nation als Sittengemeinschaft. Zu ihr gehört, wer sich zu ihr bekennt. Damit grenzt die Idee Nation gegen die Außenwelt ab, aber auch im Innern aus. „Deutschland“ wird weder politisch noch territorial bestimmt, es ist eine moralische Größe, die in den Schriften der intellektuellen Elite entsteht. Diese Konstruktion gebiert eine Radikalität, deren Aggressivität und Todesbereitschaft kaum noch gezügelt werden kann. Die Nation wird geheiligt als neuer „Gottvater“, der den Märtyrertod fürs Vaterland fordert. Klopstocks „Kriegslied“, ursprünglich Friedrich II. zugeeignet, dann aus Enttäuschung über dessen „unnationale“ Haltung gegenüber Frankreich in „Heinrich der Vogler“ umbenannt, bezeugt die religiös gefärbte Todessehnsucht des Nationalismus in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts: „Willkommen Tod fürs Vaterland! / Wenn unser sinkend Haupt / Schön Blut bedeckt, dann sterben wir / Mit Ruhm fürs Vaterland!“ Die Lyrik der Befreiungskriege steht in dieser Tradition.

Wider „den eingespielten Forschungskonsens einer friedlich-kulturellen Vaterlandsbegeisterung vor 1789“ - so lautet die Leitlinie dieser Dissertation, mit der dem Autor ein grundlegendes Werk gelingt. Es überzeugt, weil es keine flüchtigen Thesen formuliert, sondern Texte detailliert analysiert. Blitz betont die Offenheit als Hauptmerkmal schon der frühen Vorstellungen von Nation: weder „ausschließlich emanzipatorisch-friedlich“ noch „vorwiegend kriegerisch-aggressiv“. Seine Aufmerksamkeit gilt der bislang immer noch zu dürrig erhaltenen dunklen Rückseite des Januskopfes Nation, die er als Gewinn- und Verlustgemeinschaft charakterisiert.

Um sich von diesem Werk stimulieren zu lassen, muss man auch seine Grenzen sehen. Es blickt vorrangig auf den preußisch-protestantischen Diskurs. Will man wissen, was im achtzehnten Jahrhundert „Deutschland“ bedeutete, muss aber auch die außerpreußische und katholische Gegenwelt ausgeleuchtet werden. In ihr traten Nation und Reich keineswegs „endgültig auseinander“. Die Idee einer vielstaatlichen föderativen Nation, die einig sein will ohne staatliche Einheit, lebt fort, bis der Nationalstaat von 1871 sie aus der kollektiven Erinnerung verdrängt. Auch die Grenzlinien zwischen dem Nationalismus vor und nach der Französischen Revolution sind nicht so leicht zu vermessen, wie der Autor meint. Die Leitbilder, das betont Blitz zu Recht, wurden jedoch schon zuvor von den „protestantischen Laienpriestern“ geformt, wie Beinhart Koselleck die Bildungselite nennt, in deren Schriften die Nation erdacht wird. *Hans-Martin Blitz: „Aus Liebe zum Vaterland“. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert.* Verlag Hamburger Edition, Hamburg 2000. 437 S., geb., 58,- DM.

Casablanca, 1941. Rick Blaine, ein zynischer Amerikaner und Einzelgänger führt nahe dem Flughafen einen gut frequentierten Nachtclub. In Ricks "Café Americain" treffen sich Flüchtlinge aus allen Teilen Europas, die von einem Flug nach Amerika träumen. Schieber, Spieler, Diebe und leichte Mädchen.

Unter den Gästen befinden sich aber auch Captain Renault, Repräsentant der Vichy-Regierung, und Gestapo-Major Strasser, der den bekannten Résistance-Kämpfer Victor Laszlo am Verlassen des Landes hindern will.

Rick, im Spanischen Bürgerkrieg auf republikanischer Seite und während der italienischen Invasion in Äthiopien als Waffenschmuggler für den Widerstand aktiv, hat mit der großen Politik aufgehört und verhält sich neutral, ist nur sich selbst verpflichtet. Erst als er erfährt, daß seine frühere Geliebte Ilsa Laszlos Frau ist, brechen alte Wunden in ihm auf.

Ilsa gesteht Rick, ihn immer noch zu lieben und ihren Mann verlassen zu wollen. Aus Bewunderung für Laszlos Arbeit geht der abgebrühte Amerikaner zum Schein auf ihr Angebot ein, indem er jenem ein Visum für die Ausreise besorgt. Doch am Flughafen opfert Rick seine Liebe für die "Sache". Er läßt Ilsa zusammen mit Laszlo nach Amerika fliegen und erschießt Major Strasser, als dieser ihre Flucht verhindern will.

Samuel P. Huntington glaubt in seinem Buch „Kampf der Kulturen“ (1996) belegen zu können, daß mit dem Wegfall der ideologisch bestimmten West-Ost-Konfrontation des Kalten Krieges nun die Frontlinie zwischen Kulturen/Religionen verläuft. Die Frage „Wer sind wir?“ muß immer beantwortet werden. Die Antwort kommt von die Abgrenzung vom Feind nicht herum. Ein Universalismus scheint ihm utopisch und realitätsfern zu sein.

Vor einer ähnlichen Situation stand Europa im 18. Jahrhundert. Die tragenden Kräfte (Kirche und feudale Dynastien) kamen ins Wanken. Die Individualisierung/Verbürgerlichung/Demokratisierung (Französische Revolution 1789) beanspruchte – in Frontstellung zum rationalistischen Kalkül bisheriger Politik – für sich den Begriff „Natur“. Natürliche Bindungen (Volk, Volkskultur, Volkslied, Herz, Gefühl) treten in den Vordergrund. Das Nationalgefühl entsteht und mit ihm die Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts.

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

### Qodlibet (Wacht am Rhein / Marsaillaise) aus dem Film Casablanca

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

ru - hig sein, lieb Va - ter - land, magst ru - hig sein, fest steht und treu die Wacht, die  
Al - lons, en - fants de la pa - tri - e! Le jour de

Wacht am Rhein, fest steht und treu die Wacht, die Wacht am  
gloire est ar - ri - vé! Con - tre nous de la ty - ran - ni - e l'é - ten - dard sang - lant est le -

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

2 3 4 5  
6 7 8 9  
10 11 12 13  
14 15 16 17  
18 19 20 21 22  
23 24 25 26 27 28 29

### Marseillaise (Französische Nationalhymne, Revolutionshymne)

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

- Allons, enfants de la patrie!  
Le jour de gloire est arrivé!  
Contre nous de la tyrannie  
l'étendard sanglant est levé,  
l'étendard sanglant est levé.  
Entendez vous dans les campagnes  
mugir ces ferores soldats?  
Ils viennent jusque dans vos bras  
égorger vos fils, vos compagnes!  
Aux armes, citoyens!  
Formez vos bataillons:  
Marchons, marchons,  
qu'un sang impur  
abreuve nos sillons!
- Amour sacré de la patrie,  
Conduis, soutiens nos bras vengeurs!  
Liberté, liberté chérie.  
Combats avec tes défenseurs!  
Combats avec tes défenseurs!  
Sous nos drapeaux, que la victoire  
Accoure à tes mâles accents!  
Que tes ennemis expirants  
Voient ton triomphe et notre gloire!  
Aux armes, citoyens, etc.

- Kommt, Kinder des Vaterlandes,  
der Tag des Ruhmes ist gekommen!  
Gegen uns hat sich das blutige Banner  
der Tyrannei erhoben!
- Hört ihr im Feld  
die blutgierigen Soldaten brüllen?  
Sie kommen, um in euren Armen  
unsere Söhne, unsere Frauen zu erwürgen.  
Zu den Waffen, Bürger,  
formt eure Bataillone!  
Wir wollen marschieren,  
damit das unreine Blut  
unsere Fluren tränkt.
- Heilige Liebe zum Vaterland,  
führe, stärke unsere Rächerarme!  
Freiheit, liebe Freiheit,  
kämpfe mit deinen Verteidigern.
- Komm unter unsere Fahne, damit der Sieg  
zu deinen mannhaften Tönen eilt,  
damit deine sterbenden Feinde  
deinen Triumph und unseren Ruhm sehen.  
Zu den Waffen, Bürger ...

## Joseph Haydn: Gott erhalte Franz den Kaiser, Orchesterfassung 1797

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

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

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

Pa-ter noster, qui es in coelis,

Telemann: Der getreue Musikmeister (1728)

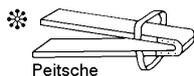
Kroatisches Volkslied (18. Jh.)

usw.

### Peter Kreuder: 75 Millionen - ein Schlag

Das deutsche Volk am Do-  
naustrand,  
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 1938 nach dem Einmarsch in Österreich in Auftrag gegeben. Der Unterhaltungskomponist Peter Kreuder, bekannt durch seine Filmmusiken und seine Schlager "Sag zum Abschied leise Servus" (1936), "Good-bye, 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 Annexion 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.) 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").

\* = "Peitsche"! (Hitler trug häufig eine Peitsche bei sich!)

Verwendungszusammenhang: Rundfunk (Propaganda), 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 Gelöb- nis: Was immer auch kommen mag, das Deutsche Reich, so wie es heute steht, wird niemand mehr zerbrechen und niemand mehr zerreißen.“

Wann ich su an ming Hei-mat den-ke un sinn der Dom su vör meer ston, mööchich ti-reck op heim an schwen-ke, ich mööch zu

Willi Ostermann, 1936

Foß noh Köl-le gon, mööch ich ti -reck op heim an schwen - ke, ich mööch zu Foß noh Köl-le gon.

**Klangbeispiel. Lili Marleen2 Afrikakorps.wav:**  
Melodie: Zuccalmaglio, 1829  
nach dem Prozessionslied  
»Wolauff zu Gott«, Coin 1599  
1. Strophe: Volkslied vom Nieder-  
derrhein;  
2. bis 4. Strophe: Ant. Wilhelm  
von Zuccalmaglio, 1829

## Verstohlen geht der Mond auf 2:2

W: vom Niederrhein (?)\*)  
S: Johannes Brahms, 1833 - 1897  
aus „Volkslieder“, 1862

Chor:

Vorsänger: 1. Ver-stoh-len geht der Mond auf, blau,blau Blü-me-lein! durch Sil-ber-wölk-chen  
Vorsänger: geht sein Lauf. Ro-sen im Tal, Mäd-chen im Saal, o schön-ste Ro-sa!

2. Er steigt die blaue Luft hindurch, / bis daß er scheint auf Löwenburg.  
3. O schau, Mond, durchs Fensterlein. / Schön Trude lock mit deinem Schein. \*)bei Wilh. von Zuccalmaglio, 1840  
4. Und siehst du mich und siehst du sie, / zwei treure Herzen sahst du nie.

### Lili Marleen

1. Vor der Ka-ser-ne, vor dem großen Tor, stand ei-ne La-ter-ne und  
steht sie noch da-vor So woll'n wir uns wie-der-sehn, bei der La-ter-ne  
woll'n wir steh'n, wie einst, Li-li Mar-leen, wie einst, Li-li Mar-leen.

### Preußischer Zapfenstreich

(Abendsignal: ursprünglich  
Schlagen auf den Zapfhahn)

**Videos:** Szene aus Fassbinders Film „Lili Marleen“ von 1881 // Anderson Lili Marleen Film Ausschnitt.mpg

[http://www.uni-koeln.de/ew-fak/Mus\\_volk/scripts/probst/20Jh.htm#Deutschlandlied](http://www.uni-koeln.de/ew-fak/Mus_volk/scripts/probst/20Jh.htm#Deutschlandlied) 31.01.05

„Lili Marleen“ war anfänglich nicht besonders erfolgreich. Beim Rundfunk wurde sie abgelehnt, ebenso vom Verleger Sikorski. Schultze bot Liselotte Wilke, die sich inzwischen Lale Andersen nannte, seine Vertonungen aus der „Kleinen Hafengorgel“ an. Sie sang bald darauf die „Lili Marleen“ im Rundfunk. Bei der Plattenfirma ELECTROLA wurde das Lied schließlich akzeptiert: „Da die Wehrmacht anscheinend ‚stark im Kommen sei‘, habe das Kasernenlied vielleicht eine Chance, wenn man es ‚Lied eines jungen Wachtpostens‘ nennt“ (Schultze 1995, S. 64). Die Aufnahme sollte mit einem preußischen Zapfenstreich beginnen, im Hintergrund ein Soldatenchor, „dezentere Marschrhythmus“ (Schultze 1995, S. 64). (Das Arrangement stammte nicht von Schultze.) 1940 erschien „Lili Marleen“ im Druck in einem „hölzernen Klaviersatz“, wie Schultze schreibt, der „auch noch den Marschrhythmus von der ELECTROLA-Platte“ übernommen habe (vgl. die CD „Musik vom Deutschlandsender. Originalaufnahmen aus der Zeit von 1939 bis 1945“).

Seit dem Sommer 1941 gab es plötzlich und gänzlich unerwartet eine enorme Nachfrage nach „Lili Marleen“ bzw. dem „Lied eines jungen Wachtpostens“. Der Grund war, daß der Soldatensender Belgrad (Welle 437,3) dieses Lied seit einiger Zeit sendete. Eine Gruppe junger Soldaten (im Zivilberuf Funktechniker vom Berliner Rundfunk) hatte im April 1941 den Auftrag erhalten, in Jugoslawien einen Soldatensender zu installieren. Im kriegszerstörten Belgrad errichteten sie einen Sendebetrieb. Einer von ihnen hatte aus Wien einen Stapel Schallplatten mitgebracht, darunter eine Aufnahme der „Lili Marleen“. Das „Lied eines jungen Wachtpostens“ mit dem Zapfenstreichsignal in der Aufnahme mit Lale Andersen erschien den Programmgestaltern als Sendeschluß besonders geeignet. Als es zeitweilig abgesetzt wurde, gab es Proteste. Da der Soldatensender Belgrad seine Feldpostnummer bekanntgab, kam jeden Tag mehr Post an, die erkennen ließ, daß die Sendung in vielen Ländern, sogar bei Rommels Truppen in Afrika, gehört wurde. „Das Lied trifft im dritten Kriegsjahr die armen Frontschweine mitten ins Herz!“ (Schultze 1995, S. 78) Es wurde zum „Symbol für Heimweh, Trennung und Sehnsucht... vor allem für Hoffnung auf Wiedersehen. Die Zeit – der Krieg, der immer furchtbarer wird, die Umstände haben das bewirkt“ (Schultze 1995, S. 78).

Aufgrund des großen Echos wurde beim Soldatensender Belgrad eine allabendliche Sendung mit dem Titel „Der junge Belgrader Wachtposten“ eingerichtet. Darin wurden Briefe von zuhause an die Front und von der Front in die Heimat verlesen. Die Sendung endete kurz vor zehn Uhr mit Lale Andersens „Lili Marleen“. „Tatsächlich, Briefe bezeugen es, schwiegen während der Zeit die Waffen, und der Feind, erstmals in einem Kriege, hörte mit ‚Überall in der Wüste‘, notierte ein britischer Kriegsbericht, ‚pfiffen englische Soldaten das Lied‘“ (DER SPIEGEL, Nr. 4/1981, S. 173). „In einer Zeit, wo man zuhause von denen da draußen oft nur die Feldpostnummer kennt, mehr nicht, ist diese Verbindung für viele Menschen oft die schnellste und sicherste, um persönliche Grüße und familiäre Nachrichten zu übermitteln“ (Schultze 1995, S. 80).

„Lili Marleen“ avancierte innerhalb von kurzer Zeit zum populärsten Schlager des Zweiten Weltkriegs. Das Lied übersprang politische Grenzen und feindliche Fronten, es wurde in viele Sprachen übersetzt. Die Bekanntheit von „Lili Marleen“ über nationale Grenzen hinweg wurde auch durch das Massenmedium Radio ermöglicht, das erstmals „mit in den Krieg gezogen“ war (DER SPIEGEL, Nr. 4/1981, S. 172).

„Lili Marleen“ wurde sowohl von Nazis als auch von deren Gegnern gesungen: Von den Nazis wurde sie zeitweilig als Propagandamittel gebraucht, doch Goebbels brandmarkte sie als „defätistisch“ und „wehrkraftzerstörend“, konnte aber nicht verhindern, daß sie weiterhin ausgestrahlt und gesungen wurde. Zugleich faszinierte „Lili Marleen“ die Gegner der Nationalsozialisten. Die englische Fassung „Underneath the lantern“ sang Marlene Dietrich, die 1937 den Entschluß gefaßt hatte, nicht mehr nach Hitler-Deutschland zurückzukehren.

Mezger weist auf die merkwürdige Tatsache hin, daß „Lili Marleen“ „stets“ von Frauen gesungen wurde (was nicht ganz zutrifft, denn es gab auch männliche Sänger), „obwohl der Inhalt des Liedes, in dem ein Soldat ein Mädchen besingt, eigentlich männliche Interpreten verlangt hätte“. Dazu schrieb Siegfried Schmidt-Joos: Im Zweiten Weltkrieg mußten Männer und Frauen voneinander getrennt leben, damals „schufen singende Frauen für die Männer so etwas wie eine Ersatzvorstellung: Ihre Fotos schmückten die Spindtüren und Bunkerwände der Soldaten. Ihre Stimmen waren im Ohr der Männer, wenn sie an daheim dachten“ (Schmidt-Joos: Geschäfte mit Schlagern, S. 41).

„Wann immer, nach 1945, auf der Welt ein Krieg ausbrach, in Indochina, Korea, Israel, Vietnam, stieg die Tantiemen-Kurve des Liedes steil nach oben; Lili marschiert mit“ (DER SPIEGEL, Nr. 4/1981, S. 171) Der 1959 gegründete Bundes-Soldatensender Radio Andernach sendet für Bundeswehr-Angehörige im Ausland. So gab es z.B. beim Einsatz in Bosnien Live-Sendungen mit viel Musik, um die Soldaten bei Laune zu halten, auch Gruß- und Wunschsendungen, in denen Kontakt zwischen Heimat und Front hergestellt wurde. Abend für Abend erklang dabei zum Programmschluß um 21 Uhr „Lili Marleen“, gesungen von Lale Andersen, „als hätte das Lied keine Geschichte“ (Kölner Stadt-Anzeiger, 10.11.1997).

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

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

<b>Zeit</b>	<b>Blueshaftes Präludieren</b>	<b>Bombergeräusche</b>	<b>dm</b>	<b>RK</b>
(Sekund.)	0	05	09	23

Vorb. RK

27 30 36 39 42 45 48 51 54

RK Wah Wah

56 1:01 03 6 7 10 13 17 19 22 26 27

Bomber Gitarren  
Bomben- im Wechsel  
einschläge glissandi  
Wah Wah

Geräusche Akkorde Geräusche Vibrato

29 32 33 42 44 58 2:03 06 08 22

Kriegs- git. Bomber  
geräusche gliss. RK  
Bomber

RK

23 25 50 52 55 58 3:05 8 12

(tremolo)  
Vibr. in Geräusche  
übergehend + dm  
RK Wirbel

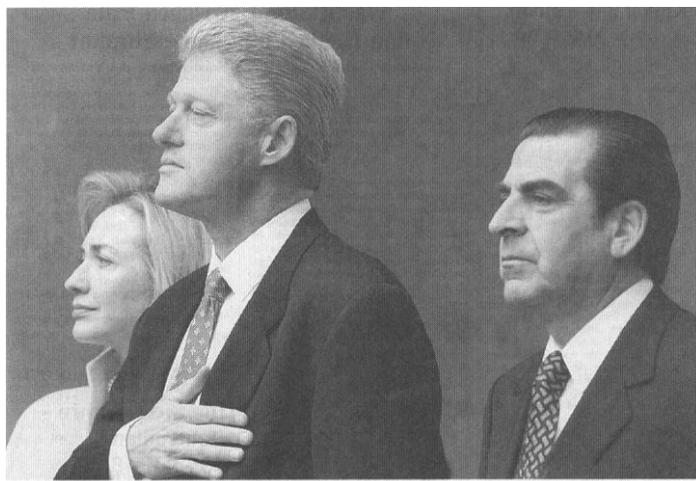
13 17 26 40 41 43

Geräusche Geräusche Akkorde

RK

44 50 51 55 4:0 12



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

Protest gegen Vietnam-Krieg

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

**Video:** Jimi Hendrix: Star Spangled Banner II (Live-Version, Woodstock-Festival, Sept. 1968)

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

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

*Parodie im negativen Sinne:* etwas durch komische Verzerrung und Verfremdung lächerlich machen, verspotten: etwas "Erhabenes" "herunterziehen" (Verletzung des "Stilhöhengesetzes") oder etwas "Niedriges" "überhöhen" (z.B. einen Werbespot in die Form von Schillers "Glocke" kleiden). *Funktionen bzw. Intentionen:* Spaß, Ulk, Persiflage; Kritik, Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten"

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

#### Mögliche Interpretation des Hendrix-Stückes:

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

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

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

*Verfahren der Verfremdung:*

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

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

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

#### **Franz Schneider/ Rainer Volk:**

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

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

Der Geist, der oft bezweifelt. Über Karikaturen. In FAZ vom 15. Nov. 1986

#### **E. Rotermund:**

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

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

Im **Tatort-Krimi** „Zartbitterschokolade“, 2001, fällt Komissar Ritter im Frust eine große illuminierte Weihnachtstanne. Dabei erklingt eine „O-Tannebaum“-Parodie à la Hendrix’ „Star-Spangled Banner“.

#### Andere Interpretation:

##### **Interview im amerikanischen Fernsehen mit Jimi Hendrix:**

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

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

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

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

Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967)

**1. ZENTRUM**  
 CH-CHOR einstimmig mit B-Besetzung 4stimmig  
 M ca. 67] (B etwas schneller als CH)  
 IIII = ZERhackt

Deutsches Land

11'46" 52,5

streben brüderlich mit Herz und Hand!

12'27"

und Recht und Freiheit sind des Glück - kes Un - terpfand.

43,2

42,5

13'23" 32,5

Ei - nig - keit

13'43,2

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

Blüh' im Glanz - ze des Glück - kes, blü - he deut - sches Va - ter - land!

MÄNNER schreiben HERRN schreiben

14'20" 14'20"

ERSTE TRANSITION

in den folgenden hohen Tönen immer ganz geringes Aufwärtsglissando

MÄNNER SIRENEN

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

12

## Karlheinz Stockhausen: Hymnen (1967), Auszug: Deutschlandlied

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

- 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" → 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 - stem 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 Klänge 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 Kaufmann, 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

## The Doors: The Unknown Soldier (1968)

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



The unknown soldier

*Warte, bis der Krieg vorüber ist,  
und wir beide ein bißchen älter sind  
Der unbekannte Soldat*

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



*Beim Frühstück werden die Nachrichten gelesen,  
die Fernsehkinder gefüttert  
Ungeboren Lebende, lebendige Tote  
Die Kugel trifft den behelmten Kopf*

And it's all over  
for the unknown soldier  
It's all over  
for the unknown soldier (uh uh).



*Und es ist alles vorbei  
für den unbekanntten Soldaten  
Es ist alles vorbei  
für den unbekanntten Soldaten*

chant over military drum  
(spoken) "Company halt!" („Kompanie halt“)  
"Present Arms"! („Präsentiert das Gewehr!“)  
(Military Drum Roll)  
(Gun Shot)

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

The unknown soldier

*Heb ein Grab aus für den unbekanntten Soldaten,  
angeschmiegt an deine Achselhöhle  
Der unbekannte Soldat*

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

it's all over  
the war is over.

Text	Musik	Bildschnitte	Bedeutung
Traum von der Zeit nach dem Krieg, Bedauern über den unbekanntes Soldaten	<u>A (T. 1-3)</u> sphärisch: Keyboard-Klänge, Dreiklang aufgelöst, hoch, Sitar-Glissando, kein Baß, schwebend, aperiodische Musik, Wechselbordon a-G, FLÄCHE, psalmodierender Gesang, 'Seufzer'-Sekund-Figur, stark verhallte Stimme, weich, 5/4-Takt + Fermaten ('zeitlos') TRAUM	Vorspann: Jims Gesicht Jim Morrison von hinten/ liegendes Paar auf der Wiese ("nestled in your hollow shoulder"? tot? 'Zitat' von Segals "Holo-caust"), / Jim von hinten mit Blumen (vgl. C, D) / liegendes Paar/ Jim frontal mit Fahne (?) / liegendes Paar (weiter auseinander), schnelle Schnitte, Ambivalenz: 'Paradies' mit mit unterschwellig suggerierter Bedrohung	Hippiewelt: Haare, Kleidung, flower power; make peace, not war; paradise now; drop out
alltägliche Routine (Nahrung, Fernsehen, Krieg im Fernsehen)	<u>B (4-13)</u> 'Rockmusik', harte Grundschläge mit after beat-Akzenten, hot intonation und off beat des Sängers, Wechselbordon a-G (jetzt mit Riffs), dann ab T. 10 rock-atypische Kadenz (gesellschaftliche Routine?), Sekundfigur jetzt auf-taktig/aufwärts/zupackend, 'normale' Rockmusik ohne spezifische Aussage? REALITÄT	Straßenszene: Passanten, hektische Schnitte, fast food / Fütterung ("fed") der Tauben (oder: Friedenstauben, die verschleucht werden?)	Amerikanische Alltagswelt, Abstumpfung: Der Krieg findet nur in den Medien statt, keiner kümmert sich darum.
Erleichterung? Trauer?: Es ist alles vorbei (im doppelten Sinne) für den unbekanntes Soldaten	<u>C (=A/B) (14-21)</u> beide Formen der Sekundfigur, Von A: Wechselbordon, jetzt mit chromatischer Zwischenstufe und in Dur: A-As-G-Gis-A von B: Baßriffs (à la Boogie-Woogie) und off beat Mitleid (Chromatik)?, Freude über das "all over" (Dur, Baßriffs)? AMBIVALENZ	Die 4 Bandmitglieder (mit Hund) gehen ernst und gesammelt zum Strand mit Blumenstrauß sowie zwei in weiße Tücher gehüllten länglichen Gegenständen (MP? Leiche?)	Hippiewelt: Freiheit/Frieden (Strand, indische Instrumente: Bandura, Tabla).
Ritual am Denkmal des unbekanntes Soldaten (Aufmarsch, Trommelwirbel, Schuß)	<u>D (22-29)</u> konkrete (=reale) Klänge (Collage)	Jim wird mit gelben Bändern an einen Baum gefesselt (Im Bürgerkrieg wickelten Frauen gelbe Bänder um einen Baum als Zeichen der Hoffnung auf die Heimkehr der Männer, vgl. Lied "A Yellow Ribbon"). 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 (Perspektivenwechsel), Querbalken des Kreuzes angedeutet, Schnitt (Dunkelheit), Schuß, Zusammensinken	Provozierend kontrastierendes Gegen-Ritual. Die fiktive Hinrichtung Jims erschüttert, bricht über die Identifikation mit dem Idol, dem in Szene gesetzten "Ego" des Stars, Abgestumpfung auf, ermöglicht eine Selbstvergewisserung der sich als Opfer fühlenden Hippie-Generation (Jim = Jesus?).
Mach ein Grab für den u. S.: birg ihn (wie einen kranken Vogel?) in deiner Achselhöhle.	<u>A' (30-32)</u> s. o.	Aus dem Mund des Erschossenen quillt ein Blutstrom auf die unter ihm ausgebreiteten Blumen (nur auf die weißen!), Überdehnung (lange Einstellung: zentrale Szene, 'Versenkung in ein Andachtsbild'), 'friedliche Szene': Bandura- und Tabla-Spiel	kontrastierende Entsprechung zu A: Hippiewelt (Blumen), aber verfremdet (Blut), 'Jesus am Kreuz' (?)
Lebensroutine (s. o.)	<u>B' (33-42)</u> s. o. + fast triumphal kadenzierende Schlußakte, fast schreiender Vortrag	Originale Kriegsbilder aus Vietnam, Vietkongfahne, Waffen, Personen,	Konfrontation mit B: Kriegsrealität versus Alltag
Es ist alles vorbei.	<u>C' (43-46ff.)</u> s. o., aber: + Improvisationen, der Sänger 'ertrinkt' im immer chaotischer werdenden Klang, Glocken, Countrymusic-Figuren, der unbekanntes Soldat ist vergessen	lachendes vietnamesisches Kindergesicht als Überleitung zu den Schwarzweiß-Bildern vom Ende des 2. Weltkriegs: lachende Gesichter bei der Heimkehr der Soldaten, Konfetti, Volksfestatmosphäre, Wiedersehensszenen, Freude, Erleichterung, Glocken. Am Schluß: die drei (übrig gebliebenen) Musiker (mit Hund) gehen am Strand zurück.	Die Ambivalenz von C wird provozierend nach außen getragen: zunächst auf der Bildebene überbordende Freude (Gesellschaft), in der Schluß-einstellung dann Nachdenklichkeit (Hippiewelt).

**Sigfried Schmidt-Joos, Barry Graves:**

"The Doors wurden 1965 von Jim Morrison (voc), Ray Manzarek (p, org, voc), Robbie Krieger (g, voc) und John Densmore (dr, voc) in Los Angeles gegründet. Der Name der Band, die auf ausgefeilten Bluesimprovisationen >zum Mond schwimmen<, ans >Ende der Stadt< eilen und >zur anderen Seite durchbrechen< wollte (so einige Songtexte), war literarischen Quellen entlehnt: erstens einem Satz des englischen Dichters William Blake (>There are things that are known and there are things that are unknown; in between there are doors<), zweitens der Rauschmittel-Studie >The Doors of Perception< (deutsch: >Die Pforten der Wahrnehmung<) von Aldous Huxley. Denn im Rausch, unter Mescaline, Methedrin und LSD, entwickelte das Quartett, zunächst für fünf Dollar pro Nacht, im Club >London Fog< am Sunset Boulevard von Los Angeles seinen Stil: lastende Orgelakkorde, langdauernde Filigransoli und Songtexte voller Todesträume, Schreckensvisionen und Zaubersymbole. 1969, auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, kassierte die Band 120 000 Dollar für ein Konzert im New Yorker Madison Square Garden und machte mit jeder LP Millionenumsätze. Kritiker Mike Jahn damals: >Ihre Bedeutung für die Jungen und ihre Musik wird nur von den BEATLES übertroffen. <Wegen ihrer aggressiven, vielfach obszönen Bühnenschau wurden DOORS-Konzerte in mehreren amerikanischen Bundesstaaten verboten und der Sänger Morrison wegen >Entblößung in der Öffentlichkeit< arretiert. Im März 1969 veranstaltete eine >Liga für den Anstand< eine Anti-DOORS-Demonstration in Miami, an der sich 30000 Bürger beteiligten. Das stärkte die Reputation der Gruppe im Underground. Nach Morrisons Tod im Juli 1971 arbeiteten seine Mitmusiker im Plattenstudio und im Konzertsaal als Trio - mit erheblich geringerem Erfolg. Rock-Lexikon, Reinbek 1973, S. 98

**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 Nichtstuer< entwertet. Rock-Lexikon, Reinbek 1973, S. 314f.

**R. Flender/H. 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 Mittelschichtskinder, 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 Motorradfahrer 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 Sitar-sound 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 Ruckerorganisation) 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.) 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

**Video:** Billy Joel: *Goodby Saigon*, 1982

## Dietrich Helms: Ein bißchen Frieden hören

(In: Hartmut Lück und Dieter Senghass: *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt a/M 2005, 575 ff.)

### *Vom Krieg und der Befriedung der populären Musik Mißbrauch von Konsumgütern*

»This machine kills fascists« schrieb Donovan, die englische Soft-Variante Bob Dylans, in Anlehnung an Woody Guthrie auf seine Gitarre. Auf dieser Faschistentötungsmaschine zupfte er dann die Begleitung zu Texten mit Spielzeugmetaphorik wie *Little Tin Soldier* (1965) und *Ballad of a Crystal Man* (1965). Das Ziel war klar formuliert, doch wen trafen seine Lieder? Die Schrift auf der Gitarre wirkt heute wie ein Menetekel für den Gitarristen. Wenige Jahre später machte Jimi Hendrix seine Fender Stratocaster zur *Machine Gun* (1970), die hörbar Salven von neun stotternden 32teln schoß: »Well, I pick up my axe and fight like a bomber«. Inmitten von knatternden Schlagzeugsalven, heulenden Glissandogranaten und kreischenden Rückkoppelungsbomben steht ein Ich in den Lyrics, das, wie die Soldaten im Dschungel von Vietnam, kaum mehr weiß, worauf es schießt, warum geschossen wird und wer hier eigentlich auf wen schießt. Zudem wechselt in der letzten Strophe der Erzähler plötzlich von der ersten in die dritte Person. Vietnamkrieg? Straßenkrieg? Rosenkrieg? Generationenkrieg?

Die Geschichte der populären Musik begann mit dem »Mißbrauch von Heeresgerät«. <sup>1</sup> Der erste Schritt des medialen Umschmiessens von Schwertern zu Pflugscharen war die Verwandlung von Heeresfunk in Rundfunk nach dem Ersten Weltkrieg. <sup>2</sup> Ein Verbreitungsmedium mit fast unbegrenzter Reichweite, global, aber auch sozial, überall und von jedem zu empfangen. Es kommuniziert nicht mit Noten, die den Eingeweihten brauchen, um verstanden zu werden, sondern nur mit Klang: kein musikalisches Morsen mehr von Funker zu Funker, sondern Sprechen zu jedem, der das vergleichsweise wenige Geld für den Apparat hat, der allein zum Verstehen nötig ist. Das Mikrofon wurde zum virtuellen Ohr des Hörers, das ihm scheinbar objektive Distanz oder intimste Nähe zu den Lippen des Sängers vorgaukelte und aufzwang. <sup>3</sup>

Der zweite Schritt war die Aneignung der militärischen Zeitmaschine Magnetophon durch die Unterhaltungsindustrie nach dem Zweiten Weltkrieg. Im Krieg hatte das Magnetophon feindliche Geheimdienste und das Publikum der Kriegsberichterstattung getäuscht. <sup>4</sup> Jetzt wurde sein Potential für die Unterhaltungsindustrie entdeckt. Hatte die Schallplatte lineare Zeit konserviert und wiederholbar gemacht, machte das Tonband Ereignisse umkehrbar, filterbar, in ihrer Reihenfolge veränderbar und dazu noch beliebig wiederholbar, so daß das Künstliche, Verfremdete, Gefältschte zu einer neuen Realität auch der akustischen Kommunikation wurde. Aus der Steuerung des Hörens durch das Mikrofon und der Fiktionalisierung des Zeitablaufs und des Klangs durch das Tonband entstand der Sound. Das Besondere dieser Musik läßt sich nicht mehr in Noten beschreiben. Man muß hören, um sie zu verstehen.

Zehn Jahre nach Kriegsende wurden dann die Produkte der technischen Pflugscharen, die den Boden für einen äußerst fruchtbaren Markt bereitet hatten, zu Waffen geschmiedet. Der sich anbahnende Krieg war ein »Mißbrauch« von Konsumgütern. Mit Elvis Presley und Bill Haley and his Comets schlug der Rock 'n' Roll ein und hinterließ eine Spur der Verwüstung: zunächst in den Konzerthallen und Kinos, dann auch in der Musiklandschaft. Nicht in den Noten und wenig nur im Text lag die Kriegserklärung, sondern im Sound, dem Schluchzen, Kieksen, Jammern, Stottern der Sänger, dem Kreischen der Saxophone, dem Hämmern der Klaviere, dem Peitschen der Bässe. Es war der Sound, der der heilen Welt von Tin Pan Alley und Schlagern den Krieg erklärte, der dem Rock'n'Roll die Eigenständigkeit brachte. Bis heute haben Urheberrechtssprechung, Musikwirtschaft und Musikwissenschaft mit dem Verlust der ehemals stabilen Welt der notierbaren Töne zu kämpfen. <sup>5</sup>

Folgenreicher war, daß es mit Hilfe des Phänomens Sound gelang, eine Front mitten durch die Gruppe der Hörer zu ziehen, die sie in zwei gegenseitig geschlossene soziale Systeme spaltete. Gab es zuvor nur Hörer einer Musik, deren Stücke, je nach Perspektive, für guten oder schlechten Geschmack standen, für Kunst oder Trivialität, behaupteten jetzt die einen Hörer, daß das, was die anderen hörten, überhaupt keine Musik sei. Und sie hatten recht: Beurteilt man eine Musik, die auf einer Ästhetik des Sounds beruht, mit einer Ästhetik der Töne, kann nur das Eingeständnis des Unverständnisses oder schlimmer, die völlige Ausgrenzung dabei herauskommen. Das gleiche gilt natürlich auch umgekehrt.

Unterhaltungsmusik hatte zerstreut, Rock'n'Roll machte mobil <sup>6</sup> Sound wurde zu einer Waffe bei der Etablierung eines neuen sozialen Systems, der Jugendlichkeit. <sup>7</sup> Diese Opposition war vielleicht »sprachlos« (Dieter Baacke), aber keineswegs leise und keineswegs stumm. Zehn Jahre nach dem Ende des Weltkriegs der Nationen begann weltweit der Krieg der Generationen. Wiederum zehn Jahre später sollte diese Musik, die von ihrer Umwelt als Kriegserklärung verstanden wurde, Frieden schaffen, in Vietnam und an der Heimatfront.

### *Politisierung der populären Musik*

*We shall overcome*, von Pete Seeger, Zilphia Horton, Frank Hamilton und Guy Carawan auf der Grundlage eines Traditionals in vielen Sinnen des Wortes komponiert, ist bis heute die Hymne aller Demonstrationen gegen staatliche Macht. Mit »Black and white together...« in der zweiten, »We shall live in peace...« in der vierten und »We shall all be free...« in der fünften Strophe deckt der Song die meisten großen Anlässe öffentlichen Protestes ab. Die repetitive Form des Textes macht es einfach, je nach Bedarf weitere Strophen zu ergänzen. Die Melodie beginnt naiv, wie ein Kinderlied, um sich jedoch bereits im dritten Vers zu einem inbrünstigen Spitzenton mit einer anschließenden, für populäre Musik ungewöhnlichen kadenzierenden Spielfigur aufzuschwingen, die den Gestus des Stücks in einen Hymnus umschlagen läßt. Aus dieser kirchenmusikalischen Höhe geht die Melodie wieder drei Verse abwärts, um schließlich im tiefsten Ton zu enden, gewissermaßen als Erdung der Überzeugung, »that we shall overcome some day«.

<sup>1</sup> Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1989, S. 149

<sup>2</sup> Ebd., S. 149ff.

<sup>3</sup> Ein Effekt vergleichbar mit den Konsequenzen der Erfindung der Kamera. Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977, S. 23 f.

<sup>4</sup> Kittler, op. cit. (Anm. 1), S. 163

<sup>5</sup> Vgl. Dietrich Helms: *Auf der Suche nach einem neuen Paradigma: Vom System Ton zum System Sound*, in Thomas Phleps und Ralf von Appen: *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, Bielefeld 2003, S. 197-228.

<sup>6</sup> Kittler, op. cit. (Anm. 1), S. 170

<sup>7</sup> Ich verwende bewußt nicht den Begriff der Jugend, der durch demographische Faktoren (Alter, Ausbildungsstand usw.) definiert wird. Jugendlichkeit steht für ein soziales System, daß sich durch bestimmte Modalitäten der Kommunikation und Handlungen von seiner Umwelt abgrenzt. Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984.

c' d' e' f' g' a' h' c'' d''

1. We shall over-come, we shall over-come, Oh, deep in my heart I do be-lieve that we shall overcome some day.

c''							
b'							
c'							

2. We'll walk hand in hand ... some day.
3. We are not afraid . . . today.
4. Black and white together ... some day.
5. We shall live in peace ... some day.

Joan Baez sang dieses Lied zum erstenmal 1963 auf einer Demonstration der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Auf dieser Veranstaltung sprachen u. a. Martin Luther King und Präsident J. F. Kennedy.  
Text und Melodie: Zilphia Horton / Frank Hamilton / Guy Carawan / Pete Seeger

## Uriah Heep: Lady in black (1971)

The musical score consists of three staves of music. The first two staves are in 4/4 time and feature a melodic line with lyrics. The third staff continues the melody with lyrics. Chord markings 'a' and 'G' are placed above the notes. The lyrics are: '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---'.

foe: Feind  
 need: Bedürfnis  
 within: im Innern  
 to beg: bitten  
 eager: begierig  
 to devour: verschlingen  
 waste: Verschwendung  
 to counsel: beraten  
 strength: Stärke  
 misconception: falsche Auffassung  
 to be assured: versichert sein  
 cloak: Umhang

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---

"Oh Lady lend your hand", I cried "Or let me rest here at your side."  
 "Have faith and trust in me," she said and filled my heart with life.  
 "There is no strength in numbers, have no such misconception  
 but when you need me be assured I won't be far away."

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 devour this waste of life.

Thus having spoke she turned away and tho' I found no words to say,  
 I stood and watched until I saw her black cloak disappear.  
 My labour is no easier but now I know I'm not alone  
 I find new heart each time I think upon that windy day.  
 If one day she comes to you drink deeply from her words so wise,  
 take courage from her as your prize and say hello for me.

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 Sønstevald) 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?

**Fragen an Ken Hensley**

Wußtest Du, daß »Lady in Black« auf deutschen Schulen nicht nur im Englisch-Unterricht benutzt wird, sondern auch im Religionsunterricht?

*Ich kann mir nicht vorstellen, wie »Lady in Black« im Religionsunterricht angewendet werden könnte, ich würde liebend gerne mehr darüber erfahren. Wenn der Song irgendeinem konstruktiven Zweck dient, so ist das wundervoll...*

Der Text von »Lady in Black« hat für sehr viele Leute eine sehr unterschiedliche Bedeutung. Hattest Du das beabsichtigt?

*Der Text von »Lady in Black« wurde angeregt von jemandem, den ich an einem winterlichen Sonntagmorgen in England eine Straße entlang gehen sah, und ist gänzlich ein Produkt meiner Phantasie, inspiriert von Gott (dem Schöpfer). Es ist interessant, daß der Text unterschiedlich interpretiert wird und ich hätte gerne Beispiele davon...*

[http://www.geocities.com/~uheep/ken\\_ger.html](http://www.geocities.com/~uheep/ken_ger.html) (29.10.01)

**Franz Josef Degenhardt: Tonio Schiavo (1966)**

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

1. Das ist die Geschich-te von To - ni - o Schiavo, ge - bo - ren, verwach-sen im

Mez - zo-gior-no, Frau und acht Kinder, und drei leben kaum, und zwei-ein-halb Schwestern in

ei - nem Raum. To - ni - o Schia-vo ist ab - ge - haun. Zog in die

Fer-ne, ins Pa - ra - dies, und das liegt ir - gendwo bei Her - ne.

Fer-ne - aus dem Mezzogiorno - ins Pa-ra - dies, und das liegt ir-gendwo bei Her - ne.

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

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

Der

5 Sascha, der ist arbeits-los, was macht er mit der Ar-beit bloß? Er

9 schneidet sich die Haa-re ab und pin-kelt auf ein Ju-den-grab. Zi-

13 geunerschnitzel, das schmeckt gut, auf Sin-tis hat er ei-ne Wut. Er

17 ißt so gern Ce - vap-ci - ci, Kro - a - ten mochte er noch nie. Der

21 Sascha, der ist Deutscher, und deutsch sein, das ist schwer, und

25 so deutsch wie der Sa-scha wird Ab-dul nimmer - mehr. Ja, der

29 Sascha, der ist Deutscher, und deutsch sein, das ist schwer, und

33 so deutsch wie der Sa-scha wird Ab-dul nimmer - mehr.

1. Der Sascha, der ist arbeitslos, was macht er ohne Arbeit bloß? Er schneidet sich die Haare ab und pinkelt auf ein Judengrab. Zigeunerschnitzel, das schmeckt gut, auf Sintis hat er eine Wut. Er ißt so gern Čevapčići, Kroaten mochte er noch nie.

*Der Sascha, der ist Deutscher, und deutsch sein, das ist schwer, und so deutsch wie der Sascha wird Abdul nimmermehr. Ja, der Sascha, der ist Deutscher, und deutsch sein, das ist schwer, und so deutsch wie der Sascha wird Abdul nimmermehr.*

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

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

3.. ..

**(Und alle!)**  
*Ja, der Sascha, der ist Deutscher, und deutsch sein, das ist schwer, und so deutsch wie der Sascha ist man nicht nebenher. Ja, der Sascha, der ist Deutscher, und deutsch sein das ist schwer, wer so deutsch wie der Sascha ist, der ist sonst gar nichts mehr.*

4. Jetzt läßt er die Sau erst raus und geht zum Asylantenhaus, dort schmeißt er eine Scheibe rein, ein jeder Neger ist ein Schwein. Dann zündet er die Bude an, ein jeder tut halt, was er kann. Beim Thema "deutsche Gründlichkeit" da weiß er voll Bescheid.

*Ja, der Sascha, der ist Deutscher, und deutsch sein das ist schwer, wer so deutsch wie der Sascha ist, der ist sonst gar nichts mehr. Vor gut 50 Jahren hat's schon einer probiert, die Sache ging daneben, Sascha hat's nicht kapiert.*

Marschmelodie aus dem rheinischen Karneval:

**Klischees:**

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



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



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

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

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

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

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

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

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

**MAGNUS KLAUE: Der Ton-Steine-Scherben-Effekt**

Zum Stand des politischen Liedes FAZ 27.09.2003, Nr. 225 / Seite 41

1994 veröffentlichten "Element of Crime", sonst nicht für politische Liedtexte bekannt, auf dem Album "An einem Sonntag im April" den Song "Unter Brüdern", mit dem Sven Regener und seine Band auf die zunehmende Ausländerfeindlichkeit im wiedervereinigten Deutschland reagierten. Den Neonazis wird darin vorgeworfen, daß sie feige und weibisch seien. Ihr Verhalten nach einer offenbar wenig erfolgreichen Ausländerjagd wird so beschrieben: "Hängende Schultern, ein Jammern, ein Habs-nicht-gewollt / Ein Wicht unter Brüdern, kläglich, dämlich und still / Ein heulendes Elend, ein Wühlen im seelischen Müll / Meine Verachtung - das ist alles für dich". Die wärmende Gemeinschaft, die junge Rechte sich voneinander erhofften, sei in Wahrheit nichts als "ein Platz in der Herde, verpackt als Identität". Sven Regener ist kein Rechtsradikaler. Doch seine Attacke auf die Neonazis folgt ungewollt deren eigener Logik. Verachtenswert ist es demnach, im seelischen Müll zu wühlen, zu weinen und Schwäche zu zeigen. Daß rechte Schläger, die nach vollbrachter Tat "Hab's nicht gewollt" sagen und heulend zusammenbrechen, der Zivilgesellschaft geringere Probleme bereiten würden als die echten, die stolz auf ihre Taten sind, ist dem Dichter nicht in den Sinn gekommen. Und daß Neonazis in der Herde leben, während der aufgeklärte Linke eine wahrhafte "Identität" vorzuweisen hat, war wohl schon immer eine Illusion. Woran liegt es, daß die Macher politischer Songs in Deutschland fast immer zielgenau danebenhauen? Vielleicht hat es mit einem Syndrom zu tun, das man als "Ton-Steine-Scherben-Effekt" bezeichnen könnte. Es beruht in dem Mißverständnis, Politisches sei in Popsongs nur als Slogan denkbar und nicht als immanenter Bestandteil der ästhetischen Form. "Ton, Steine, Scherben" haben eine Rhetorik politischen Kitsches entworfen, die bis heute fortlebt. Im wesentlichen gibt es zwei Varianten. Die eine ist das politische Kampflied, prototypisch realisiert im Song "Solidarität": "Was wir wollen, können wir erreichen / Wenn wir wollen, stehen alle Räder still / Wir haben keine Angst zu kämpfen / Denn die Freiheit ist unser Ziel". Die andere, heute weit beliebtere ist die romantische Utopie, wie sie "Mein Name ist Mensch" entwirft: "Und wir werden uns lieben / Und der Planet wird allen gehören / Und es wird keine zehntausend Jahre mehr dauern / Denn die Zeit ist reif". Von derlei pathetischem Schmarren zehrt heute selbst eine so ambitionierte Band wie "Blumfeld", die in "Jenseits von Jedem" verlauten läßt: "Es gibt kein Müssen und kein Sollen / Wenn wir nicht wollen / Die Zeit der Heuchler ist vorbei / Und ihre Tyrannei / Denn wir sind frei". Freiheit wird zur inhaltsleeren Setzung, zum bloßen Echo auf die herrschende Unfreiheit. Bei den etwas plebejischeren "Sternen" gerät sogar die Ablehnung der Parole selbst zu einer solchen: "Nur kein Pathos, ratlos, harmlos / Keine Parolen, keine blöden wie die: / Fickt das System". Schlagworte aber sind das sprachliche Korrelat zur Ware, sie verdoppeln die Verhärtung der Gesellschaft, die sie anprangern. Wo Politisches sich nur noch als Slogan formulieren läßt, steht es um die Freiheit schlecht, so oft sie auch angerufen wird. Um zu erfahren, daß es anders geht, müßten sich die Liedermacher weit zurückwenden, zu den Chansons von Boris Vian oder Georges Brassens etwa. Aber das war eine andere Zeit.

**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.



- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Wir lernten, in der Schlacht zu stehn<br/>bei Sturm und Höllenglut.<br/>Wir lernten, in den Tod zu gehn,<br/>nicht achtend unser Blut.<br/>Und wenn sich einst die Waffe kehrt<br/>auf die, die uns den Kampf gelehrt,<br/>sie werden uns nicht feige sehn -<br/>ihr Unterricht war gut!</p> | <p>3. Soldaten! ruft's von Front zu Front:<br/>Es ruhe das Gewehr!<br/>Wer für die Reichen bluten konnt',<br/>kann für die Seinen mehr.<br/>Ihr drüben, auf zur gleichen Pflicht,<br/>vergeßt den Freund im Feinde nicht!<br/>In Flammen ruft der Horizont<br/>nach Hause jedes Heer.</p> |
| <p>2. Wir töten, wie man uns befahl,<br/>mit Blei und Dynamit<br/>für Vaterland und Kapital,<br/>für Kaiser und Profit.<br/>Doch wenn erfüllt die Tage sind,<br/>dann stehn wir auf für Weib und Kind<br/>und kämpfen, bis durch Durst und Qual<br/>die lichte Sonne sieht.</p>                    | <p>4. Lebt wohl, ihr Brüder, unsre Hand,<br/>daß ferner Friede sei!<br/>Nie wieder reiß' das Völkerband<br/>in rohem Krieg entzwei!<br/>Sieg allein in der Heimatschlacht!<br/>Dann sinken Grenzen, stürzt die Macht!<br/>Und alle Welt ist Vaterland'<br/>und alle Welt ist frei!</p>    |

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



- |   |  |   |
|---|--|---|
| <p>1. Wohin auch das Auge blicket,<br/>Moor und Heide nur ringsum.<br/>Vogelsang uns nicht erquicket,<br/>Eichen stehen kahl und krumm.<br/>Wir sind die Moorsoldaten<br/>und ziehen mit dem Spaten ins Moor.</p> | <p>3. Morgens ziehen die Kolonnen<br/>in das Moor zur Arbeit hin,<br/>graben bei dem Brand der Sonne,<br/>doch zur Heimat steht der Sinn.<br/>Wir sind ...</p>           | <p>5. Auf und nieder gehn die Posten,<br/>keiner, keiner kann hindurch.<br/>Flucht wird nur das Leben kosten:<br/>vierfach ist umzäunt die Burg.<br/>Wir sind ...</p>   |
| <p>2. Hier in dieser öden Heide<br/>ist das Lager aufgebaut,<br/>wo wir fern von jeder Freude<br/>hinter Stacheldraht verstaubt.<br/>Wir sind ...</p>   | <p>4. Heimwärts, heimwärts! Jeder sehnet<br/>sich nach Eltern, Weib und Kind.<br/>Manche Brust ein Seufzer dehnet,<br/>weil wir hier gefangen sind.<br/>Wir sind ...</p> | <p>6. Doch für uns gibt es kein Klagen,<br/>ewig kann's nicht Winter sein.<br/>Einmal werden froh wir sagen:<br/>Heimat, du bist wieder mein!<br/>Dann ziehn die Moorsoldaten<br/>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 Arbeitergesangsvereins zuerst gesungen. Dadurch, daß Häftlinge in andere Lager verlegt wurden, verbreitete sich das Lied sehr bald und gelangte sogar zu Emigranten ins Ausland, unter anderem zu Hanns Eisler, der das Lied 1935 in London bearbeitete (s. o.) Die Melodie ist gekennzeichnet vom Trauergestus der 'stehenden' (kreisenden) bzw. fallenden Phrasen und dem (in der letzten Textstrophe deutlich artikulierten) trotzigen Willen zum Überleben (vgl. den ergischen Sextaufsprung zum Spitzenton h' in T. 9).

**Originalfassung** (laut Frank Baier/Detlev Puls: Arbeiterlieder aus dem Ruhrgebiet, Frankfurt a/M 1981, S. 170, vg l. aber folgende Seite)



**Ellen Kohlhaas** (FAZ 29. 12. 01, S. 44):

... von Anfang an hatte die Musik in den Lagern eine prekäre Doppelrolle zu spielen - von der Lagerleitung verordnet als menschenverachtendes Instrument einer perfiden Strategie aus Machtdemonstration und Propaganda, zur Disziplinierung, Demütigung und Folterung der Häftlinge; andererseits von den Gefangenen selbstbestimmt als Mittel der Überlebenshilfe und des geistigen Widerstands. Diese Ambivalenz ist ein Zentrum von

Facklers Denkansatz. So diente Musik bei Appellen und bei Märschen zu und von der Zwangsarbeit zur militärischen Disziplinierung, sie hatte Schreie Gefolterter zu übertönen, zum Gastod Verurteilte zu „beruhigen“, sollte psychologisch raffiniert die Gefangenen verhöhnen und ihre persönliche wie kulturelle Identität zerstören. Die befohlene Musik war so in den Lagern ein Bestandteil akustischer Gewalt. Zudem wurde sie zur Täuschung der Außenwelt eingesetzt und zur Befriedung persönlicher kultureller Profilierungssucht der SS-Chargen und Funktionshäftlinge: Die Lager-„Prominenz“ hielt sich eigene Musiksklaven.

Daneben schufen sich die Zusammengepferchten, durch permanenten Angstdruck, Zwangsarbeit und Mangelernährung Entkräfteten illegal oder legal eine illusionäre Flucht- und Gegenwelt zur Bewahrung ihrer menschlichen Würde und Selbstachtung. In der Extremsituation des Lagerlebens gelang es mitunter, Bruchstücke einer „Normalität“ zusammenzufügen, Ängste und Hoffnungen auszudrücken, der unmenschlichen Lagerwelt kulturelle Werte entgegenzusetzen, die Solidarität der Opfer zu stärken.

Rezension von Guido Facklers „Des Lagers Stimme“. Musik im KZ - Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Edition Temmen, Bremen 2000. 628 S., 31 Abb., geb., 48,- DM (24,54 €).

**WIR SIND DIE MOORSOLDATEN**

Text und Musik von politischen Schutzhäftlingen, Börgermoor :

Wo-hin auch das Au-ge blickt, hier Moors und Hei-de nur rings-um  
 Vo-gel-sang uns nicht or-quik, hier Es-dien ste-hen Kahl und krum. Wir  
 sind die Moor-sol-da-ten und zie-hen mit dem Spa-ten ins Moor

2. Hier in dieser öden Heide ist das Lager aufgebaut, Morgens ziehn die Kolonnen in das Moor zur Arbeit hin  
 Wo wir farne jeder Freude hinter Stachel-drahter - - - roben bei dem Bronn der Sonne doch zur Heimat steht der Sinn  
 Refrain: Wir sind die Moorsoldaten - - - Stau - - - fahrt: Wir sind die Moorsoldaten - - -

4. Heimwärts heimwärts jeder sehnet zu dem Eltern-Weib, Befund niedergehen die Postkarten kommen hindurch  
 Man's Brust ein Seufzer dehnet weil wir hier gefond sind und wir nur die Graben hosten verfrachtet umzäunt die Burg  
 Refrain: Wir sind die Moorsoldaten - - - sind - - - Refrain: Wir sind die Moorsoldaten - - -

6. Doch für uns gibt es kein klinge ewig kanns nicht Winter sein  
 Einmal werden froh wir sagen Heimat du bist wieder mein  
 Dann ziehn die Moorsoldaten nicht mehr mit dem Spaten ins Moor

Als Lagerlied gesungen: August 1933 bis ???

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 Arbeitergesangsvereins, 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< angesp-

rochen 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

# Dachau-Lied

Text: Jura Soyfer  
Musik: Herbert Zipper



1. Sta-chel-draht, mit Tod ge-la-den, ist um uns-re Welt ge-spannt.  
2. Vor der Mün-dung der Ge-weh-re le-ben wir bei Tag und Nacht.  
3. Schlep-p den Stein und zieh den Wa-gen, kei-ne Last sei dir zu schwer.  
4. Einst wird die Si-re-ne kün-den: Auf zum letz-ten Zählap-pell!



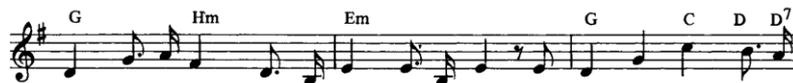
Drauf ein Him-mel oh-ne Gna-den sen-det Frost und Son-nen-brand.  
Le-ben wird uns hier zur Leh-re, schwerer als wir's je ge-dacht.  
Der du warst in fer-nen Ta-gen, bist du heut schon lang nicht mehr.  
Draus-sen dann, wo wir uns fin-den, bist du, Ka-me-rad zur Stell'.



Fern von uns sind al-le Freu-den, fern die Hei-mat, fern die Frau'n,  
Kei-ner mehr zählt Tag und Wo-chen, man-cher schon die 'Jah-re nicht,  
Stich den Spa-ten in die Er-de, grab dein Mit-leid tief hin-ein,  
Hell wird uns die Frei-heit la-chen, vor-wärts geht's mit frischem Mut,



wenn wir stumm zur Ar-beit schrei-ten, Tau-sen-de im Mor-gen-graun.  
und gar vie-le sind zer-bro-chen und ver-lo-ren ihr Ge-sicht. Doch wir  
und im eig-nen Schweiße wer-de sel-ber du zu Stahl und Stein.  
und die Ar-beit, die wir ma-chen, die-se Ar-beit, die wird gut.



ha-ben die Lo-sung von Da-chau ge-lernt und wur-den stahl-hart da-



bei: Sei ein Mann, Ka-me-rad, bleib ein Mann, Ka-me-rad, mach'



gan-ze Ar-beit, pack an, Ka-me-rad, denn Ar-beit, Ar-beit macht frei!  
durch "Des Morgens zwischen drei'n und vieren". Es verwendet eine ähnliche dialektmäßig-schlichte Sprache und zeigt eine völlig unheroische, unkriegerische Haltung. Für seine unrühmliche Geschichte im deutschen Militarismus kann das Lied nichts. In dieser Hinsicht ist es ebenso Opfer wie die beiden "Kameraden" selbst, denen die Maschinerie des Krieges nicht einmal die einfachsten Gesten der Menschlichkeit gestattet.

## Ludwig Uhland

Der gute Kamerad (1809)

"Ich hatt einen Kameraden,  
Einen bessern findst du nit.  
Die Trommel schlug zum Streite,  
Er ging an meiner Seite  
In gleichem Schritt und Tritt.

Eine Kugel kam geflogen,  
Gilt's mir oder gilt es dir?  
Ihn hat es weggerissen,  
Er liegt mir vor den Füßen,  
Als wär's ein Stück von mir.

Will mir die Hand noch reichen.  
Derweil ich eben lad.  
Kann dir die Hand nicht geben.  
Bleib du im ew'gen Leben.  
Mein guter Kamerad!"

Friedrich Silchers Melodie, 1827 nach einer Volksweise aus Schwaben



Uhlands "Ich hatt einen Kameraden" ist offensichtlich unter dem Eindruck der wenige Jahre zuvor (1806) erschienen "Wunderhorn"-Sammlung entstanden. Speziell ist es angeregt



Feldpostkarten von 1915

**Wolf Biermann: Soldat, Soldat (1965):**

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

*Pfeifen*

Auf den Corpus schlagen, dabei die Akkorde greifen, so daß sie leise mitschwingen.

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

*Etwas schneller*

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

*1. Str. gesungen*

Soldaten sehn sich alle gleich  
 - lebendig und als Leich

**Wolf Biermann: Soldat Soldat**

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

Chords: Em, H<sup>7</sup>, G, C, Dm, F, E<sup>7</sup>, Am.

Lyrics:  
 Sol - dat, Sol - dat, in grau-er Norm, Sol - dat, Sol - dat in U - ni - form, Sol - dat, Sol - dat, ihr  
 seid so viel, Sol - dat, Sol - dat, das ist kein Spiel, Sol - dat, Sol - dat, ich fin - de nicht, Sol - dat, Soldat, dein  
 An - ge - sicht, Sol - da - ten sehn sich al - le gleich, le - ben - dig und als Leich.  
 le - ben - dig und als Leich.

Zunächst wird die Melodie ge-  
 pfeffen, 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****Gertrude Degenhardt illustriert Wolf Biermann: Soldatenlied**

Wolf Biermann: \*Hamburg 15. 11. 1936; ging 1953 in die DDR; war ein Liedermacher in der DDR, der wegen seiner kritischen Einstellung vom Regime drangsaliert wurde. Seine Lieder wurden im Westen verbreitet. 1963 Ausschluß aus der SED. Als in Berlin West 1965 die Lyriksammlung »Die Drahtarfe«, die auch das Soldatenlied enthielt, erschien, erhielt Biermanns ein Auftrittsverbot. 1976 (während eines Gastspiels in der Bundesrepublik) wurde er ausgebürgert. Das Soldatenlied wurde vor allem im Umfeld der Friedensbewegung gerne aufgegriffen. (Von 1960 bis 1968 stieg die Zahl der Marsch- und Kundgebungsteilnehmer bei den Ostermärschen von 1.000 auf 300.000.)

**Hochschule für Musik Köln****Klausur****11.07.2005****Aufgaben:**

1. Analysieren Sie, mit welchen textlichen, musikalischen und interpretatorischen Mitteln Biermann politische Wirkung erzielen will..
2. Skizzieren sie ein Unterrichtskonzept für einen Oberstufenkurs.

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

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

The unknown soldier

Breakfast where the news is read  
Television children fed  
Unborn, living,  
Living, dead,  
Bullet strikes the helmet's head.

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

*chant over military drum*  
Hut / Hut / Hut / ho hee up / Hut /Hut  
/Hut ho hee up /Hut /Hut /Hut ho hee up  
Comp'nee Halt  
Preeee-zent! Arms!  
(Military Drum Roll)  
(Gun Shot)

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

The unkown soldier

Breakfast where the news is read  
Television children fed  
Bullet strikes the helmet's head

It's all over  
The war is over.  
It's all over  
War is over  
Well, all over, baby /All over, baby / Oh,  
over, yeah /All over, baby /Wooooo, hah-  
hah /All over /All over, baby /Oh, woa-  
yeah /All over /All over  
Heeeeyyyy

Video (1968): VHS "The doors dance on fire", Universal U 400277, 1985

Musical notation for measures 1-4. The score is in 4/4 time. Measure 1 has a treble clef with a complex chord and a bass clef with a whole note. Measures 2-4 continue the melody and accompaniment.

Musical notation for measures 5-11. The melody continues with various chordal accompaniments in the bass line.

Musical notation for measures 12-16. The melody features a mix of eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 17-21. The melody continues with a steady accompaniment.

Musical notation for measures 22-25. This section is a drum roll, indicated by the 'chant over military drum' instruction. The bass line shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical notation for measures 26-30. Measures 26-29 are mostly rests, followed by a melodic phrase in measure 30.

Musical notation for measures 31-35. Measures 31-32 are rests, followed by a melodic phrase in measure 33 and a chordal accompaniment in measures 34-35.

Musical notation for measures 36-41. The melody continues with a mix of eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 42-46. The melody concludes with a final melodic phrase and a chordal accompaniment.

Thomas Collmer: Pfeile gegen die Sonne. Der Dichter Jim Morrison und seine Vorbilder, Augsburg 1997

(S. 245):

Da kann Pamela ihm (nach dem Miami-Konzert) noch so sehr zurufen: "Poor pretentious soldier, come home - Jim wäre niemals damit zufrieden gewesen, einer von jenen *unbekannten* Soldaten zu sein, wie sie das "revered national monument" feierte und ehrte, nach dem er seinen Theater-Song THE UNKNOWN SOLDIER benannte. Er mußte, Täter und Opfer zugleich, seine eigene Exekution in aller Öffentlichkeit inszenieren und sie und sich selbst davon überzeugen, daß er, eben noch niedergestürzt, triumphierend wieder aufstand, um wie ein siegreicher Feldherr das Ende des Krieges zu verkünden: "It's all over!" Und er fand unter den 'fernsehgefütterten Kindern' genug dankbare Zuhörer, die mitspielten und seine programmatische "quality of ignorance, self-deception" which "may be necessary to the poet's survival" teilten.

(Anm. 74: Dabei delegiert er gewissermaßen die Befehlsgewalt am Ray Manzarek: Im Konzert wurde die 'Exekution' so inszeniert, daß Manzarek von der Orgel aufstand und den Arm hob, John Densmore einen Trommelwirbel spielte, und Robby Krieger, langsam den Lauf der Gitarre senkend, auf Jim 'zielte'; wenn dann Manzarek den Arm herunterriß, 'erschoß' Krieger (der dafür auch den richtigen Namen trug) Morrison. Jim verstand es, durch besonders heftiges Zu-Boden-Krachen Befürchtungen und möglichst gar Schuldgefühle zu wecken.

(S. 313-315):

*Alle Rollen zugleich spielen:* diese Konstellation war bereits bei der Analyse von ODE TO LA WHILE THINKING OF BRIAN JONES, DECEASED deutlich geworden, wo Jim sich sowohl mit dem Mörder (Hamlet) als auch mit dem Opfer identifiziert (Ophelia bzw. Hamlets Onkel, der Mörder des Vaters, des Königs). Nicht anders, wenn Jim sich im Elektra-Presse-Info sowohl mit dem "Archer" Herakles als auch mit dem von ihm erschlagenen und an den Himmel versetzten "Centaur" identifiziert (der tödlich getroffene Kentaur rächte sich, indem er über eine Frau Herakles' Tod verursachte). Und in THE HITCHHIKER läßt er Billy mehrere stellvertretende Vaternorde begehen, während der Vater einige Züge von Jim selbst aufweist. Damit längst nicht genug. In THE UNKNOWN SOLDIER ist es Jim Morrison, der zunächst militärische Kommandos brüllt ("To left! To left! To left! Two! Three! Four! To left! To left! To left! Two! Three! Four! Company halt! Present arms!") und sich dann von seinen drei Mitstreitern hinrichten läßt. Albert Goldman und Michael Horowitz sind zwei weitere Aspekte aufgefallen, die fatal gut zur obigen Interpretation von THE END passen:

"I worry about the militarism in THE UNKNOWN SOLDIER,' Goldman complains. 'Morrison has an authoritarian personality. When The Doors sit down to dinner, he sits at the head of the table. I think he's more like his father than he realizes. In UNKNOWN SOLDIER there is an inversion. Instead of the officer he's the deserter. But it's the same thing.'"

Horowitz notiert zusätzlich zu Morrisons Doppelrolle:

"Morrison attains a bizarre duality in THE UNKNOWN SOLDIER. He is killed on the screen but survives triumphantly in sound. He is both victim and victor, martyr and apostle. Unfortunately, this is a dangerous combination. It implies that for every part ecstasy, we must have one part death. You wanna end the war, boys and girls? Kill your favorite rock singer first."

Das entspricht dem Konzept von der "role of the artist as shaman and scapegoat". Er läßt sich stellvertretend exekutieren, doch nicht ohne am Ende zu deklarieren, daß der Krieg nun vorüber sei. Das gibt der Vorführung einen Stich ins Grotteske: Morrison nimmt den Krieg gleichsam auf sich wie Christus die Sünden der Welt, stürzt 'tot' zu Boden, singt dann weiter, indem er seine Grablegung anordnet („Make a grave for the unknown soldier“), steht wieder auf und hält nun quasi das Jüngste Gericht ab, indem er die Friedenglocken läuten läßt. Ritueller Zu-Boden-Stürzen war häufig Teil der schamanischen Seance. Folgender Bericht über die Vorbereitung eines Schamanen auf die Heilung eines Kranken zeigt deutlich Ähnlichkeiten zu Morrisons Adaption:

"Endlich übergab er die Trommel seinem Assistenten, der sie weiter schlug, und begann zu tanzen. Dazu vollführte er Luftsprünge, wirbelte an Riemen umher, die man vorher im Zeltinnern angebracht hatte, und stellte die Unterweltsfahrt mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln dar. Die Zuschauer verfielen ebenfalls in einen tranceähnlichen Zustand und erlebten das jenseitige Geschehen mit. Schließlich stürzte der Schamane, mit Schaum vor dem Mund, zu Boden. Seine Seele befand sich nun im Land der Toten, und zwar in Gestalt des Alter ego, der eigene Körper lag steif und leblos im Zelt. Der Gehilfe entfachte von neuem das Feuer und begann, den Schamanen bzw. seine Seele zurückzurufen. Nach und nach gab dieser wieder Lebenszeichen von sich und berichtete—zuerst flüsternd—von seinen Erlebnissen, die der Helfer der Zuhörerschaft mitteilte. Allmählich wurde er lauter, erhob sich und stellte unter ständiger Trommelbegleitung seine Rückkreise pantomimisch dar. Feuer-schein und Trommelschläge dienten der zurückkehrenden Seele als Wegweiser."

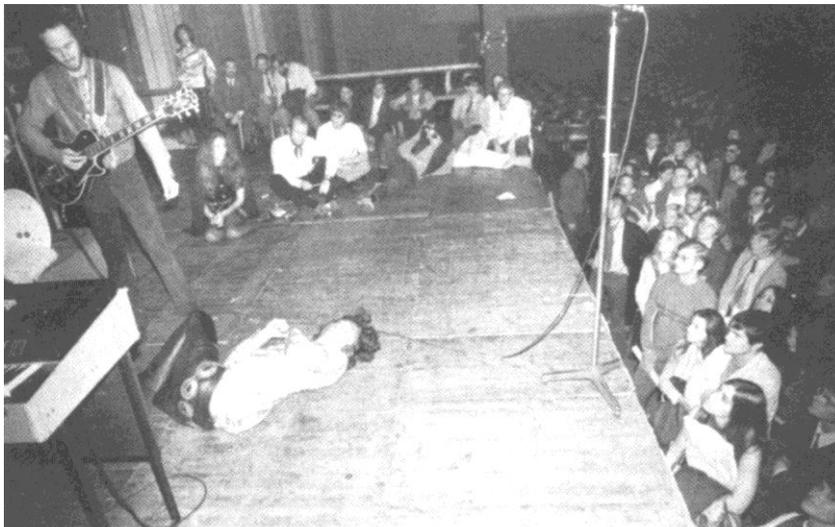
Entsprechend pflegten Jims Gehilfen, Feuerentfacher Krieger, Trommelwegweiser Densmore und Zeremonienminister Manzarek, auch in THE END zu agieren. Schamanensänger/ -schauspieler Morrison, autoritärer Märtyrer und dichten-der Stellvertreter, versucht klarzustellen: Indem er sich vom väterlichen Exekutionskommando töten läßt, exekutiert er

den Vater. Aber diese Seite der Darbietung wird nicht dadurch überzeugender, daß sie wie ein zyklischer Ritus ständig wiederholt wird. Der eigentliche Funke ist der Gegenaspekt, der jener leeren Wiederholung zugrundeliegt und sie allein auch sprengen könnte: Indem er den Vater tötet, exekutiert er sich selbst. Dabei wäre reale Selbsttötung jedoch wieder nur ein Wegtauchen, ein Kurzschluß, der zugunsten 'langsamer Kapitulation' vermieden werden kann. So fatale Maels-tröm-Oualitäten dieser Zirkel auch bereit hält, so klar erscheint zumindest, daß 'leere Wiederholung' eine erbärmliche Form 'langsamer Kapitulation' darstellt, soweit sie auf Gelingen von Selbstverschleierung bauen muß.

Morrison's Einsicht in das Scheitern des Auswechslungsmythos, dessen reale Grundlage er auf den Kindheitseindruck vom Highway nach Ensenada datiert, zeigen seine diversen Bearbeitungen der HITCHHIKER-Story. Die 'Sündenbock'-Metapher meint nun ganz biblisch-wörtlich, daß er sich nach dem Miami-Fiasko zurück in die Wüste zu Azazel (Satan) getrieben sah. Das Wechselbalg-Konzept des Alle-Rollen-zugleich-Spielens erreicht seinen dramatischen Höhepunkt im vergeblichen Versuch einer Auflösung: In einer Wüstengegend ähnlich derjenigen, wo er einst von den Geistern der Indianer angehalten und überfallen wurde, hält Jim nun selber ein Auto an und tötet den Fahrer! Der jugendliche Held hatte den 'Wagenlenker', so wie Ödipus seinen Vater Laios, getötet und ausgewechselt, hatte Thron und Prunkwagen bestiegen, sich selbst ans Steuer gesetzt. Doch der im Leerlauf häufiger THE END-Aufführungen reproduzierte Vatermord war fehlgeschlagen, Wunschdenken geblieben; Jim hat mittlerweile die verbliebene Identifikation mit dem 'Fahrer' erkannt. *So holt er jetzt die mißlungene Vaternötung als das nach, was sie im Kern schon immer war: mißlungener Selbstmord.*

(S. 719):

Überblickt man Morrison's politische Äußerungen/Darbietungen als Performer, so erzeugte THE UNKNOWN SOLDIER—"Jims first obviously political statement" (John Densmore) - wohl das nachhaltigste Feedback. Die im März 1968 veröffentlichte Single wurde im Radio erwartungsgemäß kaum gespielt, was aber den Erfolg des Songs nur unbedeutend schmälerte. Der illustrierende kurze Videofilm erlebte im selben Monat im New Yorker Fillmore East eine geradezu euphorische Aufnahme: "The war is over!" cried teenyboppers in the aisles. "The Doors ended the fucking war!" Hier ergab sich ein Komplott zwischen Morrison's symbolischer Inszenierung und der Bereitschaft des Publikums, das laute Wunschdenken als triumphalen Eingriff in die Realität zu akzeptieren (im Juli in der Hollywood Bowl und im November in Chicago hatte THE UNKNOWN SOLDIER bei vielen Zuschauern schon mehr nur einen Lacherfolg, während im September das europäische Publikum für jede politische Nuance offen war). Der Videoclip schließt mit Dokumentaraufnahmen vom Ende des Zweiten Weltkriegs, das jubelnde Menschenmengen mit 'War is over'-Transparenten begrüßen (als fast unscheinbare und doch besonders beißende Spitze gegen den Vietnam-Krieg sieht man dabei einen kleinen Asiaten eine US-Flagge schwenken!).



Symbolische Exekution: The unknown soldier (Jim Morrison)

9. 11. 1996

Gk Musik 11/I

Probeklausur

Thema: Analyse und Interpretation von "We shall overcome"

Aufgaben:

1. Trage in den Notentext die motivische Struktur ein.
2. Veranschauliche den Tonhöhenverlauf in dem Raster mit den Kerntönen c' - g' - c''.
3. Beschreibe zusammenfassend die Gliederung (Periodik) der Melodie, ihre motivische Struktur und ihren energetischen Verlauf.
4. Welche Wirkung soll mit dieser Melodie erzielt werden bzw. welche Beziehung hat die Melodie zum Text? (Handelt es sich um ein Protestlied, wie es gelegentlich heißt?)

Arbeitsmaterial: Cassetteneinspielung mit Joan Baez

Zeit: 2 Stunden

Hinweis: In dem Text wird der Traum einer Gesellschaft ohne Rassenschranken zum Ausdruck gebracht. Das Lied entstand in der Bürgerrechtsbewegung, die Anfang der 60er Jahre in Amerika dieses Ziel mit friedlichen Mitteln zu erreichen versuchte.

1. We shall over-come, we shall over-come, we shall over-come some day. Oh, deep in my heart I do be-lieve that we shall overcome some day.

2. We'll walk hand in hand ... some day.
3. We are not afraid . . . today.
4. Black and white together ... some day.
5. We shall live in peace ... some day.

Joan Baez sang dieses Lied zum erstenmal 1963 auf einer Demonstration der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Auf dieser Veranstaltung sprachen u. a. Martin Luther King und Präsident J. F. Kennedy.  
Text und Melodie: Zilphia Horton / Frank Hamilton / Guy Carawan / Pete Seeger

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

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

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



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

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

#### Manfred Sievritts:

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

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

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