

AN:klang

# MAGAZIN

DER JUNGEN MUSIKWISSENSCHAFT

2023

HERAUSGEGEBEN VON:  
PAUL HEIDEGGER  
STEFANIE LIANG  
VALESKA MARIA MÜLLER  
THOMAS WOZONIG



**JUMUWI**  
Junge Musikwissenschaft  
der ÖGMW

## **AN:klang**

Magazin der Jungen Musikwissenschaft  
der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw)

AN:klang bietet Studierenden und jungen Wissenschaftler:innen der Musikwissenschaft eine Plattform, um wissenschaftliche Erkenntnisse, Probleme und Interessen über den curricularen Rahmen hinaus mit der Studierenden- und Fachcommunity zu teilen. Das Magazin versammelt verschiedene Textgattungen – von wissenschaftlichen Aufsätzen über lockere Essays bis hin zu Veranstaltungsberichten – und schlägt eine Brücke zum musikwissenschaftlichen Publizieren, ermöglicht das professionell angeleitete Kennenlernen redaktioneller Prozesse und bietet eine Gelegenheit des interuniversitären Austauschs zwischen (angehenden) Wissenschaftler:innen der Jungen Musikwissenschaft in Österreich.

Herausgeber:innen:

Paul Heidegger, BA MA BA [paul.heidegger@uibk.ac.at]  
Stefanie Liang, BA MA MA [stefanie.liang@uni-graz.at]  
Valeska Maria Müller, BA [valeska.m.mueller@outlook.com]  
Thomas Wozonig, BA MA BA [t.wozonig@kug.ac.at]

Beirat:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Bernd Brabec (Universität Innsbruck)  
Ass.-Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Anja-Xiaoxing Cui (Universität Wien)  
Univ.-Prof. Dr.phil. André Doehring, M.A. (Kunstuniversität Graz)  
Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Elisabeth Reisinger, BA (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)  
Univ.-Prof.<sup>in</sup> Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Melanie Unseld (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Die technische Betreuung und Umsetzung erfolgt in Zusammenarbeit  
mit den Herausgeber:innen von *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*.

Dr. Elias Berner  
Dr.<sup>in</sup> Vasiliki Papadopoulou, M.A.  
Mag. Dr. Alexander Wilfing

1. Jahrgang (2023)

<https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/anklang>

# Inhalt

<b>Editorial</b> .....	<b>3</b>
<b>Praxis•Forschung</b>	
Rückblick in die Zukunft <i>(Gregor Kokorz)</i> .....	<b>6</b>
<b>Aufsätze</b> .....	<b>7</b>
„This is the Most God-awful Piece of Crap I’ve Ever Seen!“ Setting the Tone of ‘Serious’ Classical and Contemporary Music in Adult Animation using the Example of SOUTH PARK <i>(Timur Sijaric)</i> .....	<b>8</b>
Die Konzertsonatenform im Kopfsatz des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491 von W.A. Mozart <i>(Cornelia Picej)</i> .....	<b>19</b>
Izumis Rondò in Salvatore Sciarrinos <i>Da gelo a gelo</i> <i>(Daniel Serrano)</i> .....	<b>35</b>
<b>Kurztexte &amp; Essays</b> .....	<b>46</b>
Wieso sitzt ihr heute anders? Über die Entstehung und Verwendung verschiedener Orchesteraufstellungen <i>(Laura Kristin Luckenbach)</i> .....	<b>47</b>
Wie klingt die ‚Wahrheit‘? Musik als Bühne und Medium des <i>parthesiastischen</i> Spiels. Eine musikphilosophische Spurensuche <i>(Paul Heidegger)</i> .....	<b>53</b>
Die Kunst der Taiko: Inklusive eines Interviews mit Yuta Kimura <i>(Valeska Maria Müller)</i> .....	<b>60</b>
<b>Berichte</b> .....	<b>67</b>
Sexualität und Gender in Schuberts Zeit: Erfahrungsbericht zur Summer School der ÖAW in Wien, 5.–7. September 2022 <i>(Moritz Michel)</i> .....	<b>68</b>
„Wir dürfen niemals vergessen.“ Mieczysław Weinbergs <i>Die Passagierin</i> in der Oper Graz 2021/22 <i>(Stefanie Liang)</i> .....	<b>71</b>
<b>Autor:innen</b> .....	<b>75</b>

# Editorial

Paul Heidegger  
Stefanie Liang  
Valeska Maria Müller  
Thomas Wozonig

εὕρηκα!

Habemus periodicum!

Hvala bogu!

Finally!

Es ist vollbracht!

Sprache, Wortlaut und die Wahl der angerufenen göttlichen Entitäten lassen wir allen Lesenden freigestellt, wichtig ist fortan nämlich vor allem ein Begriff: „AN:klang“. So wurde das neugegründete Magazin der Jungen Musikwissenschaft getauft, durch dessen erste Ausgabe Du gerade auf dem Bildschirm scrollst. Die Titelfindung, die wir im Mai 2023 in einem „Call for Titles“ initiiert hatten, brachte eine ganze Reihe spannender Vorschläge, von denen viele ebenso denkbar gewesen wären und dem Medium jeweils eigene Akzente und Anregungen verliehen hätten. Letztlich ist es nach dem ‚Impuls‘ (um hier nebenbei nur einen weiteren Titelvorschlag zu nennen) unseres Kollegen Henning Burghoff „AN:klang“ geworden – ein Begriff, der doch eigentlich zwei Begriffe in sich trägt: Der eine, rechte, verweist auf das Schallereignis, auf die nackte Schwingung, den ästhetischen Klang oder einen spezifischen *sound*. Der andere, linke, ein Präfix, suggeriert in aller Kürze, dass an den Klang auf verschiedene Arten herANgetreten werden kann. Und der vermittelnde Doppelpunkt, heute ein vertrautes Element einer gendersensiblen Sprache, evoziert als *gap* einen potenziell unerschöpflichen Möglichkeitsraum, wie mit, durch, über, zu, von, mittels – oder eben: AN Klang gearbeitet werden kann.

Dabei hoffen wir, dass sich auch für uns das Sprichwort „Aller guten Dinge sind drei“ erfüllt: Denn nur wenigen ist heute noch bekannt, dass es in der langen Geschichte der 1973 gegründeten Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft<sup>1</sup> bereits eine andere Nachwuchspublikation auf zwei Ausgaben gebracht hat, nämlich die *Musicologica iuvenis*, deren Bände aus den Jahren 2010 und 2012 jeweils über einhundert Seiten umfassen.<sup>2</sup> Die seinerzeit formulierten Anlässe und Ziele entsprachen dabei weitgehend denen, die auch zur Gründung dieses Magazins angeregt haben:

- 1 Vgl. „Geschichte der Gesellschaft“, <<https://oegmw.at/geschichte>> (16.11.2023) sowie den Praxis•Forschung-Beitrag von Gregor Kokorz in der vorliegenden Ausgabe.
- 2 *Musicologica Iuvenis. Online (Jahres-)Schrift für Junge Musikwissenschaft in Österreich*, hg. von Lukas Christensen und Monika Fink, 1 (2010): <<https://www.musau.org/assets/Uploads/OEGMW/JuMuWi/Publikationen/2010-MusIuv.pdf>>; 2 (2012): <<https://www.musau.org/assets/Uploads/OEGMW/2012%20MusIuv.pdf>> (beide 16.11.2023).

---

Musicologica juvenis [soll den] Umgang mit unterschiedlichen Forschungsfragen, mit welchen sich junge Musikwissenschaftler befassen, [beleuchten]. »Über die Schulter schauen« steht im Sinne dieser Jahresschrift auch nicht für die Kontrolle von Arbeitsprozessen der Studierenden, sondern vielmehr für den Versuch, einen Einblick zu verschaffen, wie die heutige Junge Musikwissenschaft arbeitet und wie sich diese Ausführungen an den unterschiedlichen musikwissenschaftlichen Instituten in Österreich gestalten.<sup>3</sup>

---

Auch wir, die Arbeitsgruppe „Publikationen“, ist mit dem Ziel in den Gründungsprozess gestartet, ein Medium für verschiedene Textgattungen – für wissenschaftliche Aufsätze und Essays ebenso wie für Berichte aktueller Forschungsprojekte oder musikalischer wie wissenschaftlicher Erfahrungen – zu schaffen, das gleichermaßen als professionell angeleitetes Kennenlernen redaktioneller Prozesse, als Brücke zum musikwissenschaftlichen Publizieren und schließlich als spannende Gelegenheit des interuniversitären Austauschs zwischen (angehenden) Wissenschaftler:innen innerhalb der Jungen Musikwissenschaft in Österreich dienen möchte. Wobei wir hoffen – und fest davon überzeugt sind –, dass in unserem Fall nicht *aller* guten Dinge drei sind und wir es bei einem jährlichen Erscheinungsrhythmus im Jahr 2025 auf mehr Ausgaben als die AN:klang-Vorgängerin geschafft haben.

Und schon ein flüchtiger Blick auf das Inhaltsverzeichnis dieser ersten Ausgabe stimmt aufgrund der fachlichen, methodischen, stilistischen und qualifikationsmäßigen Diversität positiv, macht Lust auf ein Weiterscrollen und neugierig auf die weitere Entwicklung dieses Magazins. Neun Beiträge (ohne Editorial) umfasst die vorliegende erste Ausgabe, die sich auf vier verschiedene, jeweils gruppierte Textorten verteilen; hinzukommen Kurzbiographien aller Autor:innen im hinteren Teil der Ausgabe. Als Eröffnung der Sektion *Praxis•Forschung* – hier werden in den folgenden Ausgaben etablierte Musikforschende Einblicke in und Erfahrungen aus ihrer Arbeit vorstellen, um das Magazin auch als Medium des Austauschs und als Vermittlerin zwischen „Generationen“ von Musikwissenschaftler:innen zu etablieren – hat sich Dr. Gregor Kokorz dankenswerterweise dazu bereit erklärt, einen Text beizusteuern, der als „Rückblick in die Zukunft“ die Brücke von der Gründung der Jungen Musikwissenschaft als bedeutsamer Moment der Geschichte der ÖGMw zur Gründung dieses Magazins schlägt und gewissermaßen als Geleitwort für diese Ausgabe zu einem kreativen Experimentieren mit diesem neu geschaffenen Medium einlädt. Diesem Apell kommen wir als Herausgeber:innen und die Autor:innen dieser Ausgabe in Aufsätzen, in Kurztexten & Essays sowie in Berichten mit großer Freude nach.

So betrachtet Timur Sijaric in seinem Aufsatz am Beispiel von SOUTH PARK die Rolle ‚ernster‘ klassischer und zeitgenössischer Musik im Genre der Adult Animation; als einziger englischsprachiger Text dieser Ausgabe stellt er die Weichen für die angestrebte Mehrsprachigkeit dieses Magazins als Spiegel der sprachlichen Diversität innerhalb der Jungen Musikwissenschaft in Österreich und ermutigt zu zukünftigen Beiträgen in verschiedenen Sprachen. Cornelia Picej untersucht daraufhin den Kopfsatz des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491 von Wolfgang Amadeus Mozart mit scharfem Blick auf formale und instrumentatorische Details. Ebenfalls im Bereich der musikalischen Analyse, doch sowohl zeitlich als auch genretechnisch in einem anderen Kontext, bewegt sich danach Daniel Serrano in seinem Beitrag über Salvatore Sciarrinos Oper *Da gelo a gelo*, in dem er analysiert, wie sich das mittelalterliche *Rondeau* in Sciarrinos Komposition klanglich widerspiegelt. So unterschiedlich und vielfältig diese drei Aufsätze sind,

3 Lukas Christensen und Monika Fink, „Vorwort zur ersten Ausgabe“, in: *Musicologica Juvenis* 1 (2010) (wie Anm. 2), S. 1f., hier S. 1.

so verschieden sind auch ihre Ursprünge, die am Ende der jeweiligen Beiträge stets beschrieben sind. Während Sijaric seine Erkenntnisse aus zwei abgeschlossenen Masterarbeiten schöpft und Picej Teile einer Seminararbeit zu dem hier ausgearbeiteten Artikel geformt hat, geht Serranos Text auf einen Vortrag zurück, den er bei der Online-Tagung "Musicology in Progress – International Music & Musicology Students Conference" gehalten hat. So vermitteln die drei Autor:innen in ihren Aufsätzen zwischen unterschiedlichen Arbeitsweisen, Methoden und Zugängen, Inhalten und musikalischen Genres sowie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit und lassen dabei einen lebendigen Austausch entstehen.

Die Sektion „Essays“ setzt sich aus drei Texten von Laura Luckenbach, Paul Heidegger und Valeska Maria Müller zusammen. Luckenbach beleuchtet die Bedeutung unterschiedlicher Orchesteraufstellungen, Heidegger sucht in seinem Essay nach Klangräumen und Szenen des *parrhesiastischen* Spiels und mithin nach der musikphilosophischen Bedeutung von Momenten des hörbaren politischen Widerstands, und Müller berichtet aus ihren persönlichen musikalischen und körperlichen Erfahrungen mit der japanischen Kunst der Taiko, wobei sie Einblicke in die Hintergründe der Geschichte und Rolle von Taiko gibt und, als besonderes Alleinstellungsmerkmal dieses Essays, mit Yuta Kimura einen ausgewiesenen Experten der Taiko in einem Interview zu Wort kommen lässt.

Am Ende stehen zwei Erfahrungsberichte, in denen die beiden Autor:innen ihre Eindrücke von zwei Veranstaltungen teilen. Moritz Michel erzählt von der Summer School „Sexualität und Gender in Schuberts Zeit“ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im September 2022. Anschließend berichtet Stefanie Liang von der Inszenierung von Mieczysław Weinbergs *Die Passagierin* an der Oper Graz in der Saison 2021/22 und reflektiert eindrucksvoll einige zentrale, für sie als Zuseherin besonders beeindruckende und bedrückende Szenen.

Am Ende dieses Editorials und bevor das Wort an die Autor:innen dieses neugegründeten Magazins übergeben wird, wollen wir, das Herausgeber:innen-Team Paul Heidegger, Stefanie Liang, Valeska Maria Müller und Thomas Wozonig, einige Worte des Dankes aussprechen: Gedankt sei dem Präsidium der ÖGMw und aus diesem insbesondere den Mitgliedern des Beirats des Magazins AN:klang Ass.-Prof. Mag. Dr. Bernd Brabec, Ass.-Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Anja-Xiaoxing Cui, Univ.-Prof. Dr.phil. André Doehring, M.A., Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Elisabeth Reisinger, BA und Univ.-Prof.<sup>in</sup> Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Melanie Unseld, sowie den Herausgeber:innen der *Musicologica Austriaca* Dr.<sup>in</sup> Vasiliki Papadopoulou, M.A. und Mag. Dr. Alexander Wilfing für ihre Unterstützung und den stets auf Augenhöhe stattfindenden, konstruktiven und wohlwollenden Austausch, der dieses Magazin auf den Weg gebracht hat. Ein riesengroßes Dankeschön für ihre Arbeit gilt auch Siljarosa Schletterer und Timur Sijaric als ehemaligen Vorsitzenden der Jungen Musikwissenschaft für ihre Unterstützung bei der Umsetzung dieses Mediums. Ein Danke für die grafische Gestaltung des Covers geht an Johanna Liang, sowie abermals an Henning Burghoff für seinen Vorschlag des Magazintitels. Schließlich und zu guter Letzt sei den Personen gedankt, ohne die die kommenden Seiten bedrückend leer wären: den Autor:innen dieser ersten Ausgabe von AN:klang für ihre Kreativität, ihre Motivation und für die großartige und inspirierende Zusammenarbeit.

# Praxis·Forschung

## Rückblick in die Zukunft

Gregor Kokorz

Es ist nun beinahe 30 Jahre her, seit 1996 im Brucknerjahr die „Junge Musikwissenschaft“ im Stift St. Florian das Licht der Welt erblickte und in den ehrwürdigen Mauern dieses neue Forum aus der Taufe gehoben wurde. Das Projekt wurde von engagierten Studierenden ins Leben gerufen, deren Aufgabe es war, Studierende für die Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft zu gewinnen. Die Idee war es, mit dieser Tagung ein Forum zu schaffen, das es Studierenden ermöglicht, ihre Forschungsthemen in einem erweiterten Rahmen zu präsentieren, erste Vortragserfahrungen zu sammeln und zugleich ein österreichweites Forum studentischer Vernetzung zu schaffen. Beides erscheint aus heutiger Sicht gelungen und erfüllt mich mit großer Freude.

Was aus heutiger Perspektive als Selbstverständlichkeit erscheint, war es zu Beginn jedoch nicht. Anfänglich bedurfte es noch der Motivation und Überzeugungsarbeit, sowohl unter Studierenden als auch Lehrenden, um Referent:innen für unsere Tagungen zu gewinnen. Umso erfreulicher ist der Rückblick: Nicht nur hat sich im Laufe der Jahre neben der Jungen Musikwissenschaft auch die Jahrestagung etabliert und sind beide zu einem wichtigen und lebendigen Bestandteil der österreichischen musikwissenschaftlichen Forschungslandschaft geworden, sondern auch diese Forschungslandschaft selbst ist bunter und reichhaltiger geworden.

Wenn heute eine neue Generation junger engagierter Studierender mit neuen Ideen Dinge in Bewegung setzt, so wünsche ich mir, dass die Zukunft einen ähnlich positiven Rückblick auf die heutige Gegenwart erlauben wird. Nützen Sie dieses Magazin! Seien Sie kreativ, experimentieren Sie und erforschen Sie die neuen Möglichkeiten, die es bieten kann. Viel Erfolg!



Gregor Kokorz ist Senior Scientist am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck. Er studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Graz und promovierte mit einer Arbeit zur Geschichte der Ethnomusikologie als Beitrag zur Moderne (*Auf der Suche nach der Differenz. Ethnomusikologie im Spiegel der Moderne*). Er war u. a. Mitarbeiter am Spezialforschungsbereich „Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900“ und von 2018–2022 österreichischer Gastprofessor an der University of Alberta. Im Zentrum seiner Forschung steht die Musik- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Sein aktuelles Forschungsprojekt „Carlo Ferdinando Lickl – Ein Komponist zwischen zwei Welten“ untersucht die Musikgeschichte Triests im 19. Jahrhundert und die Rolle der Musiker in dieser multikulturellen Grenzregion der Habsburger Monarchie.

**AUFSÄTZE**





# “This is the Most God-awful Piece of Crap I’ve Ever Seen!”

## Setting the Tone of ‘Serious’ Classical and Contemporary Music in Adult Animation using the Example of SOUTH PARK

Timur Sijaric<sup>1</sup>

---

Incorporating classical music into film soundtracks is widely considered one of the most established practices not only in the world of animation but film music in general. From occasional paraphrases and music quotes to ‘concert episodes’, classical and even contemporary music set the tone for both American (East Coast and Hollywood) as well as European and global production of animated works. Although utilized in a comic or satirical context before the ascent of ‘cartoons for adults’, classical music embarked in a different direction with the exponential growth and diversification of Western adult animation in the late 1980s. This phenomenon will be showcased with the example of one of the longest and most controversial ongoing television series, SOUTH PARK (USA, 1996–). Western Classical and contemporary music, an anti-thesis to SOUTH PARK’s intended Carnavalesque ‘low-brow’ and toilet humor, is featured from the very beginning of the show. This genre of music fulfills a manifold role as a source of inspiration for the series’ eclectic soundtrack but also as a form of audiovisual subversion, as exemplified by the quoted title.

---

### Introduction

Western Classical music can not only be considered the root of the historical film music in the early cartoon,<sup>2</sup> but also fulfilled a social and a genre function ever since it was coupled with the animated film.<sup>3</sup> As this subgenre of (historical) film music has mostly been overlooked within the scholarship – with

- 1 Correspondence: Timur Sijaric (he/him/his), timur.sijaric@hslu.ch; t.sijaric@muk.ac.at.
- 2 Although terms in this paper – “cartoon(s)” and “(adult) animated film/works” – differ somewhat in a pure semantic and technical sense, for simplicity’s sake they are used interchangeably here.
- 3 Music for animation and ‘cartoons’ garnered attention especially in the last two decades, both in English and German-speaking scholarship, see monographies: Daniel Ira Goldmark, *Tunes for Toons. Music and the Hollywood Cartoon*, Berkeley/Los Angeles, CA: Univ. of California Press 2005; Saskia Jaszoltowski, *Animierte Musik – Beseelte Zeichen. Tonspuren anthropomorpher Tiere in Animated Cartoons*, Stuttgart: Steiner 2013; as well as Britta Heiligenthal, “Zeichentrickmusik”, in: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*, 2004, pp. 101–115; and Matthias C. Hänselmann, “Phasen und Formen der Tonverwendung im Animationsfilm”, in: *Musik im Animationsfilm* (= Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 164), ed. by Ludger Kaczmarek und Hans J. Wulff [2016], <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:8-publ-11820>> (11.09.2023), pp. 1–5. The latter being an introduction to a bibliography authored by Hans J. Wulff and Ludger

*Disney* animated works serving as a notable exception – the increased interest for it is mirrored in various attempts to either 'fill in the blanks' or concentrate on a specific composer or cartoon.<sup>4</sup> In this undertaking, while still considering the relatively small amount of studies compared even to 'conventional' film music research, the current and exponentially growing world of music-studies in animated films is still lagging behind. This paper attempts to bridge the gap from both sides: It considers the use of pre-existing Western Classical and contemporary music in one specific work of (adult) animation against the background of its own specific production values and aesthetics. One of the first studies on the music of cult TV-series *SOUTH PARK* (USA, 1996–) highlights an eclectic use of different kinds of stylistic inspirations and genres of music employed in the show.<sup>5</sup> Framing them from "Punk to Musical", the author places the music employed in the series within a "new genre system of musical reference: primarily, [sic] rock, punk, soul, pop, country, the musical, and blockbuster film music."<sup>6</sup> This "new genre system" is based on the points of references (and satire) already identified by Goldmark – "classical music (opera in particular), jazz, pop, and swing" –<sup>7</sup> and expands with genres in the zeitgeist of the series' production team and audiences.<sup>8</sup> With satire being one of the benchmarks of *SOUTH PARK*, the use of classical and contemporary music underlines one of the most significant production changes occurring in its employment, as the perceived works of 'high culture' are established and ultimately absorbed into the existing soundtrack, making it both equally democratic and absurd:

---

"This musical genre system is not the clash of high and low culture (classical and jazz, opera and cartoon, etc.) as was the case in the MGM and Warner Brothers classics, as Goldmark discusses. Rather, the system finds its comic resources in the clash of pop culture, Hollywood blockbuster film music, and aging subcultures, whose claims to resistance and authenticity have become questionable. The musical score no longer serves high-art spoofs and comic relief but naive pop and film spectacle satire as well as subcultural self-critique."<sup>9</sup>

---

The music that *SOUTH PARK* references and operates with has grown significantly more diverse, vastly expanding the 'from/to'-genre system but at the same time solidifying the classic and conventional role of classical music that this paper will examine. Before delving into this specific aspect, the first – and perhaps the most surprising – step is the musical socialization and versatility employed not just by the

Kaczmarek featuring the most relevant studies published on the topic published up until 2016, see also n. 5.

- 4 See: Hans J. Wulff and Ludger Kaczmarek, "Arbeitsbibliographie", in: *Musik im Animationsfilm* (= Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 164), ed. by Hans J. Wulff and Ludger Kaczmarek [2016], <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:8-publ-11820>> (11.09.2023), pp. 6–49.
- 5 See: Sean Nye, "From Punk to Musical: South Park, Music, and the Cartoon Format", in: *Music in Television: Channels of Listening*, ed. by James Deaville, New York, NY: Routledge 2011, pp. 143–163.
- 6 Ibid., p. 144.
- 7 Ibid. Nye refers to Daniel Goldmark's *Tunes for Toons* mentioned in n. 4.
- 8 These would be Generation X for the former – as further analyzed by author in the article – and Generation X, Y and even Z for the latter, see *ibid.*
- 9 Nye, "From Punk to Musical" (as n. 6), p. 144.

show's protagonists – The Boys –<sup>10</sup> but nearly all characters in the series. The socialization with and practice of music occurs within the microcosm of an institution that these fourth graders have been attending for the past twenty years, namely the school.

## Learning Stuff, Playing Things

Within the SOUTH PARK Universe consisting of “a carnival world of bawdy humor, bodily excess, destruction of authority, rampant sexuality, and licentious behavior”,<sup>11</sup> the children in the homonymous town of South Park (are supposed to) attend its school, yet neither the children nor the institution seem to profit from its conventional intention: “Although *South Park* relies heavily on the schoolhouse for narrative development, the school clearly lacks any significant educational authority in the lives of South Park's children.”<sup>12</sup> Moreover, the adults in the school and the town of South Park to whom the children are (once again) supposed to look up to and learn from, are drawn quite immature.<sup>13</sup> Nonetheless, the school acts as a pivotal meeting point, both ‘geographically’ and socially and is musically significant, as the very first song performed in SOUTH PARK is a chorus from “School Days” (1907).<sup>14</sup> The same chorus – like most of the plot from the beginning of the original episode – will be repeated in “Cancelled” (2003), SOUTH PARK S07/E01.

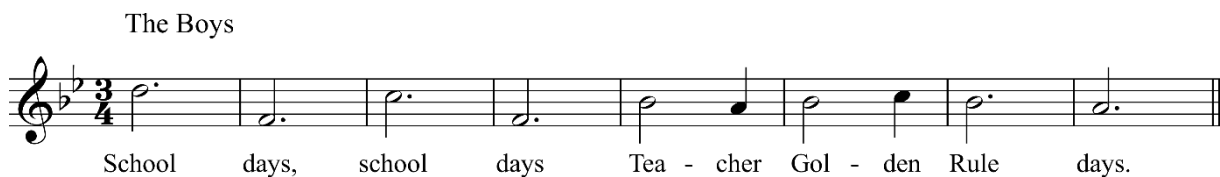


Figure 1: Part of the section of “School Days” (1907) audible in “Cartman Gets an Anal Probe” (1997 S01/E01) and “Cancelled” (2003 S07/E01), transcription by the author.

- 10 The four main characters of the show: Kyle Broflovski, Eric Cartman, Stan Marsh, and Kenny McCormick. During Kenny McCormick's absence in season six of the show, the fourth member was Leopold “Butters” Stotch, the show's most prominent side character within the children and considered by some – including the author – as the fifth member of the Boys.
- 11 Jonathan Gray, “From Whence Came Cartman: South Park's Intertextual Lineage”, in: *Deconstructing South Park: Critical Examinations of Animated Transgression*, ed. by Brian Cogan, Lanham, MD: Lexington Books 2012, pp. 3–16, here: p. 11.
- 12 James Rennie, “‘You Know, I Learned Something Today...’ Cultural Pedagogy and the Limits of Formal Education in South Park”, in: *Taking South Park Seriously*, ed. by Jeffrey A. Weinstock, New York, NY: State Univ. of New York Press 2008, pp. 195–208, here: p. 201. Italics from the source.
- 13 See: Lisa Patel Stevens, “‘South Park’ and Society: Instructional and Curricular Implications of Popular Culture in the Classroom”, in: *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 44/6 (2001), pp. 548–555.
- 14 See: South Park Studios, “Cartman Gets an Anal Probe” (1997), SOUTH PARK S01/E01. Not only the individual episode (here, “Cartman Gets an Anal Probe”) but all available material related to this production – i.e. episode commentaries or transcripts – are considered as sources. They serve as both primary sources and reference works but are, for the sake of simplicity, listed as the latter. Unless stated otherwise, all audiovisual sources stem from digital optic discs (DVDs and Blu-Rays [yes, the author owns both]) and are produced by South Park (Digital) Studios, who – along with their original network and the owner, Comedy Central and Comedy Partners – hold all rights to this material.

The song interpreted by the Boys in the opening scene of both episodes is a popular song from the beginning of the 20<sup>th</sup> century and while not belonging to the canon of the (referenced) Western Classical music, it is treated by the show as such. Moreover, through its composers/songwriters Will D. Cobb (1876–1930) and Gus Edwards 1878–1945) it almost serves as a nod to the genre of stage musicals, perhaps the strongest musical influence for SOUTH PARK and its creators.<sup>15</sup> Even though it is ostensibly performed deliberately in the true 'dissonant' fashion of children singing (".....POORLY"),<sup>16</sup> the song also serves as a reminder of the musicality of the series' characters. This musicality is cultivated – interestingly against the background of the aforementioned 'uselessness' of the institution – at the school, where nearly all children, regardless of their prominence in the show, learn and even master some performing arts. Very often this occurs in the form of developmental social interactions typical for children, i. e., playing in context of the school, at the school's playground, or with other children. The music also goes beyond the "new genre system" postulated by Nye, where songs performed by the children from and at the school include genres like hip-hop and death metal in the series' newer episodes.<sup>17</sup> However, even with offshoots like boy-bands and Peruvian pan-flute ensembles,<sup>18</sup> the learning and socialization process

15 The show's creators Trey Parker (\*1969) and Matt Stone (\*1971) are often credited for drawing inspiration from Broadway musicals for SOUTH PARK, which is further corroborated by their own works CANNIBAL! THE MUSICAL (1993), their first feature (and non-animated) film, directed by Trey Parker and their widely acclaimed and highly successful Broadway show, *The Book of Mormon* (2011), created with Robert Lopez (\*1975).

16 Almost every SOUTH PARK episode starts with a self-deprecating disclaimer with the following message, underlining the intentional 'punk aesthetics' of the show's imagery, humor, and music:

ALL CHARACTERS AND EVENTS IN  
THIS SHOW--EVEN THOSE BASED  
ON REAL PEOPLE--ARE ENTIRELY  
FICTIONAL. ALL CELEBRITY VOICES  
ARE IMPERSONATED.....POORLY.  
THE FOLLOWING PROGRAM  
CONTAINS COARSE LANGUAGE  
AND DUE TO ITS CONTENT [sic] IT  
SHOULD NOT BE VIEWED BY  
ANYONE

One of the two instances where the satirical disclaimer hasn't hitherto been utilized is the opening of the episode featuring the opening of Antonio Vivaldi's *Four Seasons* (specifically *Concerto No. 1* in E major, Op. 8, RV 269, "Spring" [*La primavera*]) and posh introductory words by Malcom McDowell (credited as "An English Person"), lending the episode a hint of 'high culture' and spoofing Charles Dickens' *Great Expectations*, the literary inspiration for the episode, see: South Park Studios, "Pip" (2000), SOUTH PARK S04/E14. See also: Jeffrey Sconce, "Dickens, Selznick, and South Park", in: *Dickens on Screen*, ed. by John Glavin, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2003, pp. 171–187.

17 See Eric Cartman's rap during the "We are the World" parody in song "Put it Down", see homonymous episode South Park Studios, "Put it Down" (2017) SOUTH PARK S21/E02 and Stan Marsh's band *Crimson Dawn* iteration of "Second Skin" by *Dying Fetus* (album *Reign Supreme*, 2012), see South Park Studios, "Band in China" (2019) SOUTH PARK S23/E02.

18 For the former see South Park Studios, "Something You Can Do with Your Finger" (2000), SOUTH PARK S04/E08, for the latter see next footnote.

of music-learning and music-making is often ubiquitous with 'classical' education systems and Classical music at the school.



Figure 2: Schoolchildren practicing and performing at various ensemble activities in "Summer Sucks" (1998 S02/E08, left), "World Wide Recorder Concert" (2000 S03/E17, center), and "Cupid Ye" (2023 S26/E01, right), image collage by the author, images © South Park Digital Studios LLC. / © Comedy Partners

As mentioned above, even though the adults are usually quite incompetent in teaching children, 'unauthorized' (for instance, the character of Jerome McElroy, a.k.a. "Chef") and authorized teachers demonstrate and enable the children to express themselves through the means of music, which ends both in heroic deeds,<sup>19</sup> but also in quite carnivalesque situations. In one specific episode, the Boys are having trouble at the *Four Million Child Blow 2000*, "the musical event of the new millennium! [..., where] over 4 million third-grade students from all over the country will gather in one place, and at the same time, play 'My Country 'Tis of Thee' on their recorders."<sup>20</sup> The context of this interpretation is similar to that of "School Days", as "My Country 'Tis of Thee" lyrics and origins predate most of the Classical music heard in the show, being first performed at a children's Independence Day celebration in Boston in 1831.<sup>21</sup> Here again, and as with the Classical music in general, the show neither 'elevates' nor 'undercuts' one of the most revered patriotic songs in the United States of America but instead gives it the 'SOUTH PARK treatment'.<sup>22</sup> Even though it might be understood as a form of an audiovisual subversion, the song and its importance are mostly irrelevant to the characters and the narrative of the episode. With the plot device of a "'brown note', a legendary audio tone that causes anyone who hears it to spontaneously poop their pants"<sup>23</sup> the intended, seemingly innocuous "boys-will-be-boys" jibe at the show's protagonists' New York-counterparts turns into a weapon of (sonic) mass destruction.<sup>24</sup> The brown note –

19 This is the case with the Peruvian pan-flute ensemble formed by the Boys (accompanied by Craig Tucker) featuring ancient prophecies and world apocalypse in a quite rare two-part feature, see: South Park Studios, "Pandemic" (2008), SOUTH PARK S12/E10 and South Park Studios, "Pandemic 2: The Startling" (2008), SOUTH PARK S12/E11.

20 See: South Park Studios, "World Wide Recorder Concert" (2000), SOUTH PARK S03/E17. This is also the last episode in SOUTH PARK where the main protagonists and their classmates are in third grade.

21 *American National Biography* (Vol. 20), ed. by John A. Garraty and Mark C. Carnes, New York, NY: Oxford Univ. Press 1999, p. 281.

22 Similarly, a Christian hymn "Nearer, My God, to Thee" (1841) with text and music by the sisters Sarah Fuller Flower Adams (1805–1848) and Eliza Flower (1803–1846) is performed during a cataclysmic event in the show, spoofing the alleged historical events popularized in the movie *TITANIC* (USA 1997), see South Park Studios, "Summer Sucks" (1998), SOUTH PARK S02/E08. The performance of the piece is shown in the collage above, see figure 2, left hand side.

23 Trey Parker, Matt Stone, and Sam Stall, *The South Park Episode Guide. Volume 1 Seasons 1–5*, Philadelphia, PA: Running Press 2009, p. 108.

24 In his chapter on power of music in the series, Per Broman establishes a parallel between SOUTH PARK's episode in question and *Monty Python's* infamous killer joke in "The Funniest Joke

"This is the Most God-awful Piece of Crap I've Ever Seen!"

"believed to be 92 cents below the lowest octave of E-flat"<sup>25</sup> is added to the sheet music as part of the prank, which ends up in front of four million third-grade students playing the song on their recorders and results in an unexpected bowel movement for everyone (on Earth and beyond) who heard the infamous tone.



Figure 3: The sheet music from the episode featuring 'brown noise' (last note in the image above, ostensibly a simple E flat) in "World Wide Recorder Concert" (2000 S03/E17), image © South Park Digital Studios LLC. / © Comedy Partners

## Making your Dreams Come True in the "Asshole of the World"

As demonstrated in the previous part, the school fulfills an educational role – at least in the musical sense – for the children of the show, even though that often is not intended. However, the main motivation for acquiring new skills, musical or otherwise, is money. Within this context, these kinds of endeavors are usually spearheaded by Eric Cartman and his obsession with earning millions of dollars, leading him and his classmates to explore – and often exploit – genres as diverse as Christian hard rock and boy-band pop music.<sup>26</sup> One of the less ambitious projects, at least in terms of money earned,<sup>27</sup> is the Boys' attempt to emulate a *Cirque du Cheville* (a parody of *Cirque du Soleil* circus production

in the World" sketch (MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS, episode "Whither Canada?", UK 1969), see Per Broman, "Aesthetic Value, Ethos, and Phil Collins. The Power of Music in South Park", in: *The Ultimate South Park and Philosophy: Respect My Philosophah*, ed. by Robert Arp and Kevin S. Decker, Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell 2013, pp. 247–259, here: p. 258, n. 9.

25 As quoted directly from Eric Cartman finding a dictionary entry on 'brown noise' in "World Wide Recorder Concert" (2000 S03/E17).

26 See South Park Studios, "Christian Rock Hard" (2003), SOUTH PARK S07/E09 and South Park Studios, "Something You Can Do with Your Finger" (2000), SOUTH PARK S04/E08 respectively.

27 Another 'less ambitious' attempt to make money has already been mentioned in n. 20.

company) after experiencing one of its performances with “Vladchick Contorting Quintuplets” from Romania being the main act of the show.<sup>28</sup> Equally enamored by all-girl quintuplets of their age and a prospect of lucrative money making – amply put by Eric Cartman: “I could prance around in little tights and sing opera too, for that kind of cash” –, the task of singing opera falls to the financially poorest of the Boys, Kenny McCormick. With the help of filmic montage Hollywood trope and self-help books and tapes,<sup>29</sup> this character learns to sing like Andrea Bocelli (\*1958) and after a few pedagogical vocal warm-ups masterfully performs Bocelli’s signature song *Con te partirò*, discovering his singing talent. Soon overshadowing the Boys’ initial plan and pursuing his own career, Kenny McCormick’s attempt to achieve greatness as a singer parallels Vladchick Contorting Quintuplets’ attempt to escape their home country and seek political asylum in the United States. The episode is a satirical take on the real-life – and, at the time, quite contemporaneous – case of Elián González, and while the Vladchick Contorting Quintuplets and the rest of the Boys are embroiled in political turmoil, Kenny McCormick follows his heart and his wish to become an opera star. This takes him and his mother Carol McCormick to a trip to Europe, specifically Romania, which is proclaimed “an armpit of a country” and “the asshole of the world” by the American media in the episode.<sup>30</sup>

Even though Kenny McCormick’s face is obscured and his voice is muffled by his iconic orange parka, he learns and performs arias by composers like Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) – *The Marriage of Figaro* (*Le nozze di Figaro*, 1786 K. 492) and *The Magic Flute* (*Die Zauberflöte*, 1791 K. 460) –<sup>31</sup> and Giuseppe Verdi (1813–1901) – *Rigoletto* (1851) –,<sup>32</sup> in order to pay for his trip and enter the famed Romanian School of Music. The use of Classical music, both as a plot device and in the soundtrack, poignantly accentuates two points somewhat overlooked by the main plot of the episode: Kenny McCormick is doubly liberated from his socio-economic constraints and expectations: With the never-ending support of his mother Carol, he pursues his dream beyond mere actions like to “prance around in little tights and sing opera too, for that kind of cash” and – since money is always an issue for the McCormicks – actually being well-off for the first time in his life: “Don’t worry, Ms. McCormick, Romania is very poor country. Apartment is cheap. Food is cheap, everything is cheap because we are so goddamn poor. Yes, your two hundred American dollars will last months here.”<sup>33</sup>

Pairing the poorest – and arguably usually the most foul-mouthed – of not only the Boys but out of all characters in the series with some of the most glaring instances of “high culture” in the show could

28 See South Park Studios, “Quintuplets 2000” (2000), SOUTH PARK S04/E04.

29 Namely *Learning to Sing Better*, *The Essence of Voicing* and, apparently the highly effective *Singing like Bocelli for Dummies*, which Kenny McCormick studies at his home, with rats appearing in the background, animals ubiquitous for this character in the early seasons highlighting his abject poverty, see *ibid.*

30 *Ibid.*

31 Arias performed by Kenny McCormick are “Non più andrai” and “Der Hölle Rache [kocht in meinem Herzen]” respectively.

32 Aria “La donna è mobile”.

33 Unnamed music teachers at the Romanian School of Music in: South Park Studios, “Quintuplets 2000” (2000), SOUTH PARK S04/E04. Carol McCormick reaction to this is even more absurd, if not somber: “Wow, what a great country. Everybody’s poor, like us.”



“This is the Most God-awful Piece of Crap I’ve Ever Seen!”

serve as an example of the cultural duality that has been overcome, as discussed in the introduction.<sup>34</sup> However, the music is once again used to showcase the absurdity of the situation and *not* to highlight its importance to the plot itself. While the episode’s name-bearing quintuplets enjoy a Hollywood-esque happy-ending – “We’re going on *Oprah* and then a book tour.” –,<sup>35</sup> Kenny McCormick’s story arch experiences a truly dramatic conclusion typical of the opera he sought to excel at: He quite literally embodies the iconic image of Elián González, as he gets ‘rescued’ by American operatives from the life he chose to pursue in Romania, with an ironic twist of the McCormicks wanting to live in a poverty-stricken land instead of the United States of America. Lastly and typical for the early seasons of the show, Kenny McCormick inevitably dies in the last seconds of the episode,<sup>36</sup> putting an end to his operatic career. This sadly occurs even without his friends’ Kyle Broflovski and Stan Marsh’s catchphrase – “They killed Kenny! You bastards!” –, as he was in “an armpit of a country they call Romania.”, his chosen home.



Figure 4: Operatic and brutal death of Kenny McCormick in “Quintuplets 2000” (2000 S04/E04),<sup>37</sup>  
image © South Park Digital Studios LLC. / © Comedy Partners

## “All You Bastards Ruined Christmas!”

With its unapologetic approach to content and context, SOUTH PARK manages to poke fun at *everything*. While this includes ideologies or institutions, some phenomena are satirized through their embodiments

34 See, as quoted above, Nye, “From Punk to Musical” (as n. 6), p. 144.

35 South Park Studios, “Quintuplets 2000” (2000), SOUTH PARK S04/E04.

36 This phenomenon has been one of most captivating character’s traits in the early seasons of the show leading to multiple studies on this topic, see: Randall Auxier, “Killing Kenny: Our Daily Dose of Death”, in: *South Park and Philosophy: Bigger, Longer and More Penetrating*, ed. by Richard Hanley, Chicago, IL: Open Court 2007, pp. 229–240; and Karin Fry, “Oh My God! They Killed Kenny ... Again: Kenny and Existentialism”, in: *South Park and Philosophy: You Know, I Learned Something Today*, ed. by Robert Arp, Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell 2007, pp. 77–86.

37 As mentioned above, the scene is a SOUTH PARK animated take on the Alan Diaz’ 2001 Pulitzer Prize-awarded photograph depicting the seizure of Elián González. Unlike Kenny McCormick in the show, Elián González was not riddled with bullets.



in contemporary occurrences or personalities:<sup>38</sup> For instance, the highly controversial episode on Scientology is focused primarily on one of its most prominent advocates, actor Tom Cruise (\*1962), and the multinational *The Walt Disney Company* is quite literally embodied in its anthropomorphic personification (Mickey) Mouse.<sup>39</sup> This also applies largely to music featured and satirized in the show, where genres are represented by their "IMPERSONATED.....POORLY" celebrities or events. The critique expressed in the show is therefore usually aimed at an individual or a group of individuals rather than at the idea itself and this is the case with the series' most severe attack on "high music culture".

Against the background of political correctness, the first of currently ten Christmas SOUTH PARK episodes deals with an effective ban of all religious and historical symbols associated with Christmas, resulting in a "non-offensive, non-denominational Christmas play with music and lyrics by New York Minimalist composer, Philip Glass",<sup>40</sup> commissioned, naturally, by South Park Elementary School.<sup>41</sup> Whereas the show and its music regularly tap into the repertoire of Christmas, festive and even sacral music,<sup>42</sup> the end product of the episode – described by Father Maxi, South Park's Catholic priest quoted in the title of this paper – happens when "[...] you take all the character and all the good things about Christmas away, all the history and the tradition, you basically get Philip Glass".<sup>43</sup> As the audience's reaction to the Christmas play results in a rowdy brawl acting as a counterpoint to all cooped-up frustrations – mostly by the adults in the episode – Glass' parodied composition lasts for mere ten seconds in the scene. The contemporary synth music therefore consists of three elements – a repetition of a chord, a fragment of a melody and an arpeggio –, whereas the lyrics feature a repetition of a phrase – "happy, happy, happy; everybody happy" –<sup>44</sup> and two lines of contextually non-sensical and monotone singing: "As I turn and look into the sun, the rays burn my eyes / How like a turtle the sun looks".<sup>45</sup>

The music parody of Philip Glass in the show is two-fold, as it depicts some of the most obvious critique-points aimed at Minimalist music and at the same time highlights the formulaic nature of its production and aesthetic values, aligning it with music genres considered opposites of 'elitist', like the previously mentioned boy-band pop music and Christian Hard Rock.<sup>46</sup> Common knee-jerk

38 For this approach by the show see Brian Cogan, "'But I'm Not in the Closet!' Or, 'Oh My God It's George Clooney as the Voice of the Dog!' South Park, Celebrity, and Thank God Fair Use Laws Are Not as Tough as They Are in England!", in: *Deconstructing South Park: Critical Examinations of Animated Transgression*, ed. by Brian Cogan, Lanham, MD: Lexington 2012, pp. 55–71 and Damion Sturm, "'Omigod, It's Russell Crowe!': South Park's Assault on Celebrity", in: *Taking South Park Seriously*, ed. by Jeffrey A. Weinstock, New York, NY: State Univ. of New York Press 2008.

39 For the former see South Park Studios, "Trapped in the Closet" (2005), SOUTH PARK S09/E12 and for the latter South Park Studios, "The Ring" (2009), SOUTH PARK S13/E01. Both characters appear in the later episodes of the show.

40 See South Park Studios, "Mr. Hankey, the Christmas Poo" (1997), SOUTH PARK S01/E09.

41 For more context on this episode and Christmas episodes in general, see Dave Thompson, *South Park FAQ. All That's Left to Know about the Who, What, Where When and #%\$\* of America's Favorite Mountain Town*, Milwaukee, WI: Applause Theatre and Cinema Books 2014, pp. 246–251.

42 See, for instance, n. 23.

43 See South Park Studios, "Mr. Hankey, the Christmas Poo" (1997), SOUTH PARK S01/E09.

44 Ibid.

45 Ibid.

46 See Toni Johnson-Woods, *Blame Canada. South Park and Contemporary Culture*, New York, NY: Continuum 2007, p. 126.

juxtapositions, like the idea of an acclaimed "New York Minimalist composer" coming to South Park and writing a piece for an elementary Christmas play – paradoxically fulfilling the town's adults' expectations of a "non-offensive, non-denominational" work of art –, are not only absurd but ultimately highly offensive to nearly everyone (adults) involved in the production. Contrasting most sitcoms – which SOUTH PARK ultimately is – the critique and the parody are aimed at the composer himself, i. e. ad hominem and not at an abstract notion of an idea he represents, as commented by Trey Parker in the episode's commentary:

---

"I just don't get it. I was a music major and I don't understand...People saying: 'He's genius. He's genius.' And all I'm hearing is a synthesizer going 'plink plink plink plink'. You can basically tell a third grader to sit down at the keyboard and mess around and then sell it as a Philip Glass album and no one would notice any difference."<sup>47</sup>

---

## God-awful Piece of Crap(py Conclusion)

The aforementioned kind of – this time around Christmas – parody is not identifiable on the occasions when the show features 'serious' music, both as background music or performed by the show's characters, ranging for instance from widely popular works by Johann Pachelbel's *Canon in D* (P 37),<sup>48</sup> to Franz Schubert's *Ellens dritter Gesang* (colloquially known as *Ave Maria*, D. 839, Op. 52, No. 6, 1825),<sup>49</sup> and Gabriel Fauré's *Requiem* (1888/1893/1900).<sup>50</sup> Instead, this music is treated like any other original and source music from the vast – and ever expanding – spectrum of "genre system" postulated by Nye, contextualizing plots as diverse as Eric Cartman's deranged tea party with his plush animals, or moments of desperation or hope.<sup>51</sup> However, the music in these instances primarily mirrors aspects of the SOUTH PARK-own Universe of (pop-)cultural references that often remain audiovisually 'overlooked', even though – as with most references and humor in the series – they are poignantly depicted. The perceived simplicity and intended 'low-brow' allusion to nearly everything (music included) in the show can be interpreted not only as a parody of the 'real world' but also as a subversion of established cultural norms and signifiers: "Simplified voices [...] and animation [...] both abstract and simplify allusions to cultural norms and popular genres and texts. Once abstracted and simplified, however, these allusions are often layered to make them absurd not only in and of themselves, but as juxtaposed with other abstractions."<sup>52</sup> As the series exists in the intertextual world of imagery and self-referential allusions, the show is ultimately irreverent towards the often exalted cultural and musical significance of Western Classical music, which is somehow still represented as the epitome of "high culture". Music is often 'abstracted' and 'simplified' not because it is too "high culture" for the makers and watchers of the show but because its

47 See: South Park Studios, "Mr. Hankey, the Christmas Poo" (1997), SOUTH PARK S01/E09.

48 Used in South Park Studios, "Cartman's Mom is a Dirty Slut" (1997), SOUTH PARK S01/E13.

49 Used in South Park Studios, "Cartman's Mom is still a Dirty Slut" (1997), SOUTH PARK S02/E02.

50 Used in South Park Studios, "Lice Capades" (2007), SOUTH PARK S11/E03.

51 These scenes correspond to the music used in the episodes above, see n. 49–51.

52 Ted Gournelos, *Popular Culture and the Future of Politics: Cultural Studies and the Tao of South Park*, Lanham, MD: Lexington Books, 2009, p. 43.

(over)emphasis – evident in most historical and more ‘traditional’ forms of animated works – would unhinge the “juxtaposition with other abstractions”. Moreover, the music is employed as a ‘reference to a reference’, spoofing and inherently undermining the same media culture ecosystem in which the series exists. Western Classical and contemporary music therefore expand the growing myriad of musical genres referenced in the show without being awarded the special position it still enjoys. This makes SOUTH PARK’s – most likely unintentional – creative decision more subversive than any other depiction of a long-dead composer ... or at least until the show depicts a zombified android Johann Sebastian Bach speaking broken Swedish while riding mythical griffins alongside B-52 Stratofortress over Second World War-era Tokyo firebombing the city and fighting Mecha-Streisand-Zilla accompanied by a J-pop-inspired score of *St Matthew Passion* and then kills (Princess) Kenny. That bastard.



This paper stems from extensive research on music in adult animation, resulting in two Master theses by the author: *Oh My God, They Killed My Thesis! Diegetic Music and Religion in SOUTH PARK*, Master Thesis, Music and Arts University of the City of Vienna 2019 and the recently submitted *Music of SOUTH PARK: Kick-ass and Ultimate Power of Carnavalesque Agency 4000!*, Master Thesis, University of Vienna 2023. Some of the research employed for this paper is presented as part of a poster presentation at the conference *Film Music Between the Movies and the Concert Hall* in Graz (November 2023). The text was drafted and submitted during the author’s employment at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts – School of Music, Lucerne and Music and Arts Private University of the City of Vienna, Vienna respectively, with neither time nor resources used at the expense of either institution.

# Die Konzertsonatenform im Kopfsatz des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491 von W. A. Mozart

Cornelia Picej

## 1. Einleitung

Die Klavierkonzerte Wolfgang Amadeus Mozarts gelten als Meisterwerke auf dem Gebiet der Solokonzertkompositionen, sie werden gar als Höhepunkte der Gattung bezeichnet. Dieses Bild wird nicht nur durch heutige Meinungen und jahrzehntelange musikwissenschaftliche Forschungen gezeichnet, sondern repräsentiert auch Einschätzungen diverser Zeitgenossen Mozarts sowie von Kritikern des späten 18. und 19. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Sowohl Heinrich Christoph Koch als auch Augustus Frederick Christopher Kollmann begründen Mozarts hohe Stellung unter den Konzertpraktikern mit der Art der Beteiligung des Orchesters und des Solisten: Koch hält Mozarts Klavierkonzerte für herausragende Beispiele für die Balance zwischen Solist:in und Orchester, und Kollmann erklärt, dass Mozarts Konzerte die gute Herausarbeitung von Melodie- und Begleitstimmen veranschaulichen, ohne die Hauptstimme zu verdecken.<sup>2</sup>

Mozarts Konzertschaffen erreicht seinen Höhepunkt im Klavierkonzert in c-Moll KV 491, welches er in der ersten Februarhälfte 1786 in Wien vollendete und zeitgleich mit den letzten Abschlussarbeiten an *Le nozze di Figaro* komponierte. Der erste Satz ist mit seinen über 520 Takten weit länger und formal komplexer als frühere Konzert-Kopfsätze und bietet ein unvergleichliches Maß an Intensität in der Interaktion zwischen Klavier und Orchester.<sup>3</sup> Es war das letzte in einer Reihe von insgesamt 14 Werken, die er in seiner Wiener Zeit zwischen 1782 und März 1786 komponierte – seine produktivste Phase hinsichtlich der Komposition von Klavierkonzerten. Nur drei Konzerte sollten nach 1786 noch folgen. In dieser Dichte spiegeln sich auch seine künstlerischen Erfolge zu jener Zeit wider: Er war ein angesehener Pianist und spielte häufig bei privaten und öffentlichen Akademien, auf deren Programmen in der Regel auch Solokonzerte standen.<sup>4</sup>

- 1 Vgl. Simon P. Keefe, „The concerto from Mozart to Beethoven: aesthetic and stylistic perspectives“, in: *The Cambridge Companion to Concerto*, hg. von dems., Cambridge: University Press 2011, S. 70–92, hier S. 79.
- 2 Vgl. Volker Scherliess und Arno Forchert, Art. „Konzert“, in: *MGG Online* [2016], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11587> (19.07.2023).
- 3 Vgl. Simon P. Keefe, „The concertos in aesthetic and stylistic context“, in: *The Cambridge Companion to Mozart*, hg. von dems., Cambridge: University Press 2011, S. 78–91, hier S. 87f.
- 4 Vgl. Simon P. Keefe, „The stylistic significance of the first movement of Mozart’s piano concerto no. 24 in c minor, K. 491: A dialogic apotheosis“, in: *Journal of Musicological Research* 18/3 (1999), S. 225–261, hier S. 226.

Aufgrund seiner formalen Besonderheiten im Kopfsatz steht das Klavierkonzert in c-Moll im Fokus der folgenden Analysen. Dabei wird auf drei Aspekte eingegangen: Auf den mikroformalen Bau des Hauptthemas, auf die Makroform des Kopfsatzes, insbesondere auf das Ritornell, sowie auf das Verhältnis zwischen Solo und Orchester.

## 2. Das Klavierkonzert in c-Moll KV 491

### 2.1 Das Hauptthema

Bereits beim ersten Hören des Stücks bemerkt man, dass Mozart bei diesem Konzert eine sehr düstere, beinahe tragische Atmosphäre geschaffen hat. Dabei wird fast immer der Vergleich zum einzigen anderen Klavierkonzert Mozarts in Moll, dem Konzert in d-Moll KV 466, gezogen.<sup>5</sup> Ähnlich wie im d-Moll-Konzert erklingt das Thema in recht tiefer Lage im Unisono der Streicher, zusammen mit dem Fagott in verdoppelnder Funktion. Das Unisono ist laut Eric Wen, einem amerikanischen Musiktheoretiker, charakteristisch für Sonatenhauptsätze in Moll, die dem Sturm und Drang zugeneigt sind. Jedoch eröffnen diese den Satz in den meisten Fällen im Forte, was hier (und ebenso wenig in KV 466) nicht zutrifft. Durch den Beginn im zurückgehaltenen Piano schaffe Mozart eine Stimmung von gedämpfter Dringlichkeit, die besonders einprägsam sei.<sup>6</sup> Bei dem abrupten Wechsel von Piano zu Forte könnte sich zumindest eingangs die Frage stellen, wo denn nun das eigentliche Hauptthema seinen Anfang nimmt. Es ist demnach denkbar, die ersten 13 Takte als eine Art Vorbereitung oder Hinführung zum darauffolgenden Tutti zu bezeichnen (Vgl. Anh. 1/2).

Die ersten Takte zeigen eine nach oben gerichtete As-Dur-Dreiklangsbrechung, wobei die Quart *es<sup>1</sup>–as<sup>1</sup>* als eine Exclamatio erscheint, die halbtönig nach unten geführt wird (vgl. Nbsp. 1). Das *as<sup>1</sup>* steht dabei quer zur Hörerwartung, die sich eher auf den vollständigen c-Moll-Dreiklang *c-es-g* einstellt, was Mozart bewusst bricht. Eine ähnliche, auf Dreiklängen basierte Motivstruktur findet sich auch in anderen Stücken Mozarts in c-Moll, so z. B. in den beiden Fantasien in c-Moll KV 475 und 396, der Bläserserenade KV 388 sowie der Ballettmusik zu *Thamos – König von Ägypten* KV 345, wie Wilhelm Gloede bemerkt. Er argumentiert, dass Mozarts Motivaufbau mit den von ihm gewählten Tonarten zusammenhängt, womit er die von einigen Forschenden vertretene Ablehnung gegenüber der Anwendung einer Tonartencharakteristik auf Mozarts Musik zu widerlegen versucht. Es gelingt ihm, eine bestimmte statistische Korrelation zu zeigen.<sup>7</sup> Neben der gezeigten Exclamatio als Ausdruck des Leids oder des Schmerzes können innerhalb des Themenbaus sowohl ein *Passus duriusculus* (vgl. Nbsp. 1, orange Markierung) als auch ein

5 Vgl. Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 4: *Das Konzert*, hg. von Michael Thomas Roeder, Laaber: Laaber 2000, S. 153.

6 Vgl. Eric Wen, „Enharmonic Transformation in the first Movement of Mozart’s Piano Concerto in C Minor, KV 491“, in: *Schenker Studies: Historical Studies: Introduction*, hg. von Hedi Siegel, Cambridge: University Press 1990, S. 107–124, hier S. 108.

7 Vgl. Wilhelm Gloede, „Motivstruktur und Tonart bei Mozart“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 50/1 (1993), S. 26–43, hier S. 37–40. An diese Untersuchung könnte in vielerlei Hinsicht angeknüpft werden. Gloede hat beispielsweise nur einen Teil des Œuvres Mozarts betrachtet, davon lediglich Werkanfänge in ausgewählten Tonarten. Interessant wäre daher auch, wie es sich mit den Motiven in gewissen Tonarten im Binnenverlauf von Stücken verhält.

Saltus duriusculus (blaue Markierung) aufgezeigt werden. Im weiteren Verlauf des Satzes werden diese zu unverzichtbaren motivisch-thematischen Elementen.

The image shows a musical score for the first orchestral theme, measures 1-13. The top staff is for strings (Streicher, Fg) and the bottom staff is for oboe and clarinet (Ob, Kl). The score is in 3/4 time and C minor. The top staff shows a chromatic ascent in the strings, with blue brackets highlighting 'Saltus duriusculus' and yellow brackets highlighting 'Passus duriusculus'. The bottom staff shows a rhythmic augmentation in the oboe, with blue brackets highlighting 'Saltus duriusculus' and yellow brackets highlighting 'Passus duriusculus'.

Notenbeispiel 1: Particell des ersten Orchesterthemas (T. 1–13)  
mit einer Kennzeichnung von Passus duriusculus und Saltus duriusculus

Dabei kommt ein chromatischer Gang in den ersten Takten des Kopfsatzes mehrfach, teilweise auch parallel verlaufend, vor:

- Zunächst in den Streichern in der eingestrichenen Oktave; dabei durchschreitet der Melodiebogen den Rahmen eines Tritonus (T. 3–8).
- Mit Einsetzen der Holzbläser, beginnend mit der Oboenstimme, in Takt 8ff. Dabei bildet sie eine rhythmisch augmentierte Form des ursprünglichen, die chromatische Bewegung einleitenden Dreitonmotivs. Die Oboe bildet einen Kontrapunkt zu den Streichern. Dieser wird sowohl durch den Kontrast von Sprung und Schritt bzw. liegender Stimme, durch die Artikulation (*staccato* gegen *legato*) und die Lage gebildet. Die Oboe bringt ab Takt 8 nicht nur eine klangfarbliche Änderung, sondern auch eine Oberstimme, wodurch das Thema zur Bassstimme wird. Die Bläser werden nach und nach organisch fließend eingeführt.
- In den Takten 10/11 als chromatischer Aufstieg in den Streichern. (In den späteren Einsätzen des Themas in Takt 63ff. und 473ff. kehrt diese Figur allerdings nicht wieder; s. u.)

Der Saltus duriusculus tritt in Form einer verminderten Septime erstmalig in Takt 4 auf. Diese Figur, die die Kontinuität der Melodielinie unterbricht, wird sequenziert und in Takt 8 als Exclamatio in den Oboen reinterpretiert. Durch die Sequenz geht das Thema über den Moll-spezifischen Tonvorrat hinaus und füllt diesen bis zur vollständigen Chromatik auf. Dieses kompositorische Vorgehen ist ungewöhnlich für ein Hauptthema, destabilisiert es doch die Tonart, kaum dass sie etabliert wurde. Um die Tonalität doch noch zu wahren, muss Mozart innerhalb des Themas einen Ton enharmonisch verwechseln, um so den Sequenzvorgang abubrechen und in c-Moll kadenzieren zu können: Er notiert in Takt 8 nicht die verminderte Septime  $d^{\flat}-ces^{\flat}$ , sondern den Leitton  $h^{\flat}$ . Das sorgt für einen weiteren Spannungsmoment in diesem ohnehin schon dramatischen Thema. Wie man bereits erkennen kann, ist das Thema durch seine innere Struktur prädisponiert, um zu modulieren.

In den Takten 120–147, der äquivalenten Stelle, macht Mozart den Schritt zum enharmonischen Verwechseln nicht: Der verminderte Septimsprung  $d^{\flat}-ces^{\flat}$  bleibt in Takt 132 als solcher stehen, wodurch die Sequenz, anders als zu Beginn des Satzes, nicht unterbrochen wird und nach Es-Dur moduliert. Dementsprechend verhält sich auch die Melodielinie anders, beginnend mit dem Einsatz des Klaviers, das

nun in Takt 124 eine Terz höher beginnt als zu Beginn (vgl. T. 6/7). Dadurch erfährt das nun zur Überleitung reinterpretierte Thema eine innere Erweiterung im Sinne des harmonisch-formalen Sonatensatzprinzips.

Ähnlich verhält es sich in den Takten 220–265 des Seitenthemas, in denen das erste Orchesterthema erneut wiederkehrt. In den Takten davor war die Paralleltonart Es-Dur die klare Tonika, mit dem Erscheinen des Hauptthemas in Takt 220 wechselt die Tonart in die Variante es-Moll – wohl die Konsequenz der Faktur des Hauptthemas, dessen Expressivität und Dramatik nur durch die Klangfarbe des Mollgeschlechts zu Geltung gebracht wird. Auch in diesem Abschnitt entscheidet sich Mozart für die Weiterführung der Sequenz zu Modulationszwecken: Er nutzt sie, um die Medianten Fis-Dur bzw. Ges-Dur<sup>8</sup> zu erreichen. Dieser Abschnitt nimmt beinahe durchführungsartige Züge an, was dem (harmonisierten) chromatischen Gang, dem Tirata-Motiv (auf- und abwärts laufende Tonleitern) und neuer Motivik mit Tonwiederholungen (T. 249–254), die vorübergehend thematischen Charakter annimmt, geschuldet ist. Es kommt zu einer großen Schlusskadenz in Es-Dur, welche in die Durchführung überleitet. Die treibende Bewegung wird aber durch die letzten Akkorde (T. 280–282) ausgebremst und spiegelt auf diese Weise den Übergang von Orchester- zu Soloexposition (vgl. T. 97–99): Hierdurch wird zwischen dem kräftigen Orchester-Tutti und dem zarten Klavierthema, das in beiden Fällen folgt, vermittelt.

## 2.2 Die formale Struktur des Kopfsatzes

Im 18. Jahrhundert war das Konzert neben der Oper (und später der Sinfonie) eine der wichtigsten Gattungen, die in öffentlichen Konzerten zur Aufführung gebracht wurden. Während im Barock verschiedene Arten von Konzerten (z. B. das Concerto grosso, das Solokonzert oder das Doppelkonzert) kultiviert wurden, entwickelte sich in der Wiener Klassik das Solokonzert für ein einzelnes Instrument und Orchester zum vorherrschenden Typus. Für William Caplin stellt dieses klassische Konzert formal eine Ableitung der barocken Ritornellform dar, die stark mit Elementen des später als Sonatensatzform bekannten Modells vermischt wird.<sup>9</sup> Eine andere Erklärung für die Entstehung des Formmodells im klassischen Solokonzert bieten Felix Diergarten und Markus Neuwirth: Sie diskutieren ein vereinfachtes Schema, wonach in vielen Fällen vor, zwischen und nach den herkömmlichen Formabschnitten Exposition, Durchführung und Reprise Ritornelle eingefügt werden. Sie stellen drei für die damalige Zeit übliche Konzertsonatenmodelle vor – das „Vogler-Modell“, das „Koch-Modell“ sowie das „Mozart-Modell“, welches vor allem die Form dessen späterer Konzerte abbilden soll. Diese drei Modelle unterscheiden sich vor allem durch die Anzahl der großformalen Abschnitte und ihrer Harmonik.<sup>10</sup> Caplin hingegen unterscheidet sechs verschiedene Abschnitte innerhalb des Kopfsatzes, in deren Gliederung er stark den Zusammenhang zur Sonatensatzform herstellt. Es handelt sich dabei um eine Abfolge aus Ritornellen und

8 Das Notenbild wirkt an dieser Stelle mit ihren unzähligen Kreuzvorzeichen entrückt, doch fügt sie sich durch die klingende Terzbeziehung organisch ein. Kreuz- und b-Vorzeichen werden stellenweise parallel notiert, was vermutlich auf Aspekte der Stimmführung zurückzuführen ist.

9 Vgl. William Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford: University Press 1998, S. 243.

10 Vgl. Felix Diergarten und Markus Neuwirth, *Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 2018, S. 211–214.

Soloabschnitten.<sup>11</sup> Bereits hier zeigt sich eine Fülle an Interpretations- und Verwirklichungsmöglichkeiten der Konzertsonatenform.

Durch die Beschäftigung mit diesen Formmodellen und den diversen Autoren werden primär drei Sachverhalte deutlich:

1. Es gibt nicht die Konzertform, genauso wenig wie es die Sonatensatzform gibt. Die (theoretisch konstruierte) ‚Norm‘ bestimmter aufgestellter Modelle ist beinahe genauso oft eine Abweichung, wie es die häufig anzutreffenden ‚Ausnahmen‘ sind. Die einzelnen Konzerte sind hinsichtlich ihrer Gliederung von Fall zu Fall neu zu betrachten. Dies führt beispielsweise bei James Hepokoski und Warren Darcys systematischer Betrachtung der verschiedenen Sonatenformen zu einer Fülle an Formen und Kompositionsprinzipien.<sup>12</sup>
2. Durch die Verschmelzung zweier formaler Prinzipien ergeben sich unweigerlich daraus resultierende Probleme für die Komposition. Darunter fallen z. B. das Verhältnis zwischen Orchester- und Soloexposition (die sogenannte „doppelte Exposition“), der Umgang mit diesem in der Reprise oder auch die Platzierung und die Rolle des Ritornells an sich. Neben Versuchen, die Historie der barocken Ritornell- und klassischen Konzertform aufzuschlüsseln, um so neue Erkenntnisse zu gewinnen, streifen Diergarten und Neuwirth sowie Caplin auch die Frage, was denn eine (formale) „Funktion“ eigentlich ist bzw. wie Musik ihre eigene zeitliche Abfolge ausdrückt.<sup>13</sup>
3. Insbesondere Mozarts Konzertformen sind Gegenstand zahlreicher und anhaltender Debatten. Einige sehen seine Konzerte als aktualisierte und an die Zeit angepasste Form, dessen Ritornellstruktur aus dem Barock übernommen wurde. Neuere Überlegungen leiten Mozarts Konzertform vom Modell der Opernarie ab – eine Zugangsweise, die in der Musikkritik des 18. Jahrhunderts (z. B. Koch) begründet ist.<sup>14</sup>

Die geläufige formale Anlage der Sonatensatzform spiegelt eine dreigeteilt-binäre Form wider, die zwischen Exposition (häufig mit einer Wiederholung), Durchführung und Reprise unterscheidet. Die Konzertsonatensatzform hingegen repetiert den ersten makroformalen Abschnitt nicht. Er wird stattdessen ergänzt durch eine zweite Exposition, die das jeweilige Soloinstrument vorstellt. Dabei wird mit dem Hauptthema des Orchesters gleichzeitig das Ritornellthema vorgestellt. Dieses wird von Hepokoski und Darcy als „Idée fixe“<sup>15</sup> bezeichnet. Dieser Terminus wird von ihnen verwendet, um Ritornelle, die wiederholt über die erwarteten Stellen des ‚üblichen‘ Schemas hinaus im Laufe des Kopfsatzes auftauchen, zu klassifizieren. Frühere Beispiele für eine „Idée fixe“ finden sich etwa in den Klavierkonzerten in F-Dur KV

11 Vgl. Caplin, *Classical Form* (wie Anm. 9), S. 243.

12 Vgl. James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: University Press 2006, S. 3f.

13 Vgl. Diergarten und Neuwirth, *Formenlehre* (wie Anm. 10), S. 15–17; und Caplin, *Classical Form* (wie Anm. 9), S. 21–27.

14 Vgl. Arthur Hutchings, Michael Talbot, Cliff Eisen, Leon Botstein und Paul Griffiths, Art. „Concerto“, in: *Grove Music Online* [2001], <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>> (12.07.2023).

15 Hepokoski und Darcy, *Elements of Sonata Theory* (wie Anm. 12), S. 482.



459 und C-Dur KV 467.<sup>16</sup> Dieses Konzept erlaubt es, sich auch abseits der etablierten Schemata der Ritornell- und Sonatensatzform sowie deren Konnotation zu bewegen.<sup>17</sup>

Da in KV 491 das erste Thema in T. 35 auf der Dominante endet und erst in Takt 44 mit einer V-I-Kadenz schließt und auf einer variierten Form des chromatischen Ganges basiert, wäre es ebenso plausibel anzunehmen, bei der Überleitung handle es sich um die sehr in Kontrast stehende innere Erweiterung derselben. Die Ambivalenz des Überleitungsabschnitts äußert sich noch in einem zweiten Aspekt: Das Seitenthema ist nicht so eindeutig identifizierbar wie in anderen Konzerten. Simon P. Keefe bezeichnet bereits die Takte 35–44 als zweites Thema, die Takte 52–63 als drittes Thema.<sup>18</sup> Man kann das Seitenthema jedoch auch als Folge von zwei nacheinander auftretenden melodischen Gedanken interpretieren. Aufgrund dieser Verschachtelung ergäbe sich nicht das ‚klassische‘ Bild einer Themengestaltung in Form eines Satzes oder einer Periode: Die erste thematische Gruppe (T. 44–52) ist als Periode konstruiert, die zweite (T. 52–63) als Satz, womit beides zusammen als periodisch-satzartige Gestalt zu bezeichnen wäre. Folgende Gründe sprechen dafür:

- Innerhalb des Abschnitts bildet der Dialog und die Imitation zwischen den Holzbläsern wesentliche Charakteristika. Sie erfolgen im periodisch gebauten Teil zwischen der Flöte und dem Fagott (T. 44–51), im satzartigen Abschnitt zunächst zwischen der Oboe und der Klarinette (T. 52–55), die von der Flöte und dem Fagott, die die Klarinette imitieren, abgelöst werden (T. 56–58).
- Das Fagott bleibt bei beiden Gedanken als wesentliche imitatorische Stütze stehen (s. o.).
- Der Übergang von einer zur anderen Idee (T. 51–52) wirkt schlüssig, da der Viertelrhythmus aus der Überleitung noch ‚im Ohr‘ präsent ist und somit bei der Wiederkehr in der Oboe nicht als Kontrast, sondern als Fortführung bzw. Antwort auf das Vorhergegangene wahrgenommen wird.
- Die Werkgenese: Mozart hat laut Peter Gülke die Takte 44–62 nachträglich eingefügt, vermutlich nachdem ihm bewusst geworden war, welche Ausmaße die Soloexposition erreicht hatte, weshalb er auf diese Weise eine Balance zwischen den großformalen Abschnitten herstellen wollte.<sup>19</sup> Dies würde für eine Analyse wie jener Keefes sprechen, der die vorhergehende Sektion 35–44 als (erstes) Seitenthema betrachtet.

Im Klavierkonzert in c-Moll werden in der Literatur sowohl der gesamte erste Abschnitt (= T. 1–99) als auch lediglich die ersten 34 Takte, die dem Hauptthema entsprechen, als „Ritornell“ bezeichnet, was eine nähere Definition des Begriffs erfordert. Grundsätzlich kann er einerseits die mehrfache Wiederkehr von bereits bekanntem musikalischem (thematischem) Material, andererseits eine Wiederkehr des Orchester-Tuttis im Gegensatz zum Solo bezeichnen.<sup>20</sup> Hieraus ist zu schließen, dass es so etwas wie ein ‚großes‘ und ‚kleines‘ Ritornell gibt. Für die Analyse ergeben sich u. a. folgende Fragen:

16 Vgl. Ebd., S. 482f.

17 Natürlich ist auch der von Hepokoski und Darcy gewählte Begriff seinerseits wieder konnotiert, doch wird das hier außer Acht gelassen.

18 Vgl. Keefe, „The stylistic significance“ (wie Anm. 4), S. 238.

19 Vgl. Peter Gülke, „Das Konzert“, in: *Mozart-Handbuch*, hg. von Silke Leopold, Kassel: Bärenreiter 2016, S. 327–381, hier S. 360.

20 Vgl. Werner Braun, Art. „Ritornell(o)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil Bd. 8, hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 343–348.

- Welche motivisch-thematischen, formalen, harmonischen oder sonstigen Aspekte machen ein Ritornell zum Ritornell?
- Wie viel an thematischem Material muss wiederkehren, um in thematischer Hinsicht als Ritornell zu gelten?
- Welchen Einfluss hat die genaue formale Positionierung des Ritornells auf die Wahrnehmung desselben?

Der erste Auftritt des Klaviers (T. 100ff.) erfolgt mit einem sehr intimen Thema. Abgelöst wird es von einem erneuten Ritornelleinsatz im Tutti (T. 118ff), bei dem das Thema zwischen den Klanggruppen aufgeteilt ist. Das genuin Orchestrale kommt deutlich zum Vorschein, denn das Klavier setzt zwar ein, allerdings erst in der ‚pianistischeren‘ Fortsetzungssphrase (T. 124ff). Eindrucksvoll sieht man, dass der bloße Solo-Tutti-Kontrast bei Mozart weiterentwickelt wurde, denn dem:r Solist:in steht ein deutlich differenzierter orchestrierter Klangkörper gegenüber. Daher realisiert der Komponist in diesem Konzert verschiedene Möglichkeiten, wie sie miteinander interagieren. Die Aufspaltung einer Phrase zwischen den Klanggruppen ist nur eine davon:

1. Dialog (z. B. Imitation oder Aufspaltung einer Phrase) innerhalb einer Klanggruppe: T. 35–44, T. 44–52 (Holzbläser- & Geigendialog laufen parallel ab), T. 52–52, T. 81–87, T. 170–175, T. 178–189, T. 200–210, T. 355–361, T. 391–397, T. 428–431, T. 435–445, T. 453–467, T. 490–497 (zwei Dialoge → Holzbläser- & Geigendialog), T. 509–520
2. Interaktion zwischen verschiedenen Klanggruppen innerhalb eines Abschnitts/Themas: T. 1–8 & 12f., T. 74–80, T. 118–134, T. 147–164, T. 200–220, T. 241–255, T. 362–380, T. 385–387, T. 391–427, T. 446–456
3. „confrontational dialogue“<sup>21</sup>: T. 330–345

Ebenjene dialogischen Strukturen können als mögliche Erklärung für eine weitere formale ‚Anomalie‘ innerhalb der Soloexposition dienen: Nach dem Kadenztriller in Takt 199, der meist als Indikator für einen Schlusspunkt und ein anschließendes Tutti fungiert, verlängert Mozart die gesamte Exposition noch um 82 Takte, in denen auch neues thematisches Material dialogisch eingeführt wird. Es ergibt sich so für Keefe eine symmetrische Form in der Soloexposition, da ein Abschnitt, der Dialoge *innerhalb* von gleichen Klanggruppen exponiert, von zwei Abschnitten, welche auf Interaktionen *zwischen* unterschiedlichen Klanggruppen fußen, umschlossen wird (vgl. Tab. 1).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Keefe, „The stylistic significance“ (wie Anm. 4), S. 243.

<sup>22</sup> Ebd., S. 240–243.

Dialog zwischen Streichern, Holzbläsern und dem Klavier in c-Moll (T. 118–130)	Dialog zwischen Holzbläsern und dem Klavier in Es-Dur (T. 147–165)	Dialog in den Holzbläsern (T. 170–177) Dialog in den Streichern (T. 178–193)	Dialog zwischen Holzbläsern und Streicher + Klavier (T. 200–220)	Dialog zwischen Klavier und Streicher (T. 245–220) Hinzufügen von Holzbläsern im Dialog mit Streichern + Klavier (T. 248–257)
--	--	---	--	--

Tabelle 1: Mozart, Klavierkonzert in c-Moll KV 491, Darstellung der symmetrischen Form in der Soloexposition nach Keefe, „The stylistic significance“ (wie Anm. 4), S. 237.

Charles Rosen hingegen spricht in Zusammenhang mit dem ‚zusätzlichen‘ Abschnitt nach dem Kadenztriller von einer „double solo exposition“<sup>23</sup>, wodurch er für den ersten Satz insgesamt drei Expositionen annimmt: Ritornell am Beginn, der erste Soloeinsatz in Takt 100 sowie die zweite Exposition in Takt 200. Die „zweite Soloexposition“ scheint jedoch eher eine Erweiterung der ersten (und einzigen) zu sein, da das Soloinstrument innerhalb dieses Abschnitts kein eigenes Thema mehr exponiert, sondern Thematisches stets in Kombination von Klavier und Orchester auftritt.

Im erweiterten Abschnitt stechen besonders die beiden Ritornelle 4a (T. 220–228) und 4b (T. 265–282) hervor. Trotz ihrer Unterschiede gehören sie zusammen, was mit der Bezeichnung ‚a‘ und ‚b‘ (vgl. Anhang) deutlich gemacht wird, da sie sich formal und harmonisch deutlich von den übrigen Ritornellen abgrenzen. Folgendes kann beobachtet werden:

Das Ritornell 4a erreicht mit es-Moll eine Tonart, die sich von den bisher sehr stark etablierten Tonarten c-Moll und Es-Dur klanglich deutlich unterscheidet. Genauso fremd wie die Tonart es-Moll ist auch die Besetzung mit der Flöte als tragender Melodiestimme. Durch ihre Klangfarbe und in Kombination mit den virtuoson Spielfiguren des Klaviers und der Tonwiederholungen in den Streichern als Begleitung bleibt die Themenstimme fast schon zu sehr im Hintergrund. Dadurch ist das ohnehin schon kurze Ritornell wieder vorbei, bevor es richtig als solches wahrgenommen wurde. Hinzukommt, dass es am Beginn einer durchführungsartigen Passage (noch kurz vor der eigentlichen Durchführung) positioniert wird, was ein singulärer Prozess im c-Moll-Konzert darstellt. Auch das Ritornell 4b (T. 265ff.) sticht aufgrund der Tonart Es-Dur, die den Charakter des Eingangs Dramatischen zum Feierlichen transformiert, hervor. Es basiert auf dem Nachsatz der Periode aus dem Hauptthema und verwendet daher genau jene Phrase, die dem es-Moll-Ritornell zur Vollständigkeit fehlte. Diese scheinbar unterbrochene Aufteilung von Vordersatz und Nachsatz kann auch als Argument für das Zusammengehören der beiden Ritornelle gewertet werden.

In der Aufzählung der einzelnen Arten musikalischen Interagierens findet man auch den Term „confrontational dialogue“,<sup>24</sup> der hier von Simon P. Keefe übernommen wurde. Er beschreibt damit die Takte 330–345 in der Durchführung, da sich das Geschehen auf mehreren Ebenen stark verdichtet, wodurch von einem „Streit“ zwischen dem Orchester und dem Solisten gesprochen werden kann. Harmonisch handelt es sich hier um einen großangelegten Quintfall mit Septakkorden, in dem sich der

<sup>23</sup> Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: W. W. Norton & Company 1997, S. 246–248.

<sup>24</sup> Keefe, „The stylistic significance“ (wie Anm. 4), S. 243.

stehende Dominantklang des gesamten Orchesters mit den virtuoson Arpeggios des Klaviers abwechselt. In seiner Funktion ist dieser Abschnitt vermutlich als ein Herauszögern der Dominantprolongation zu verstehen, da die Durchführung ohnehin schon recht kurz angelegt ist.

Das auffälligste Merkmal der Reprise (T. 362–473) ist die Rekombination der Themen: Die beiden Themen aus der Orchesterexposition umschließen die Themen aus der Soloexposition, wobei das Klavier-Hauptthema nicht mehr erklingt, da es bereits den Beginn der Durchführung markierte. Fast alle folgen ohne Überleitung aufeinander. Das Prinzip der Synthese wird nicht nur durch die gemeinsame Tonika c-Moll verwirklicht, sondern vor allem durch die Aufhebung der Unterscheidung zwischen ‚pianistischen‘ und ‚orchestralen‘ Themen.

### 2.3. Das Verhältnis von Solo und Orchester

Das Verhältnis zwischen Orchester und Solopart ist ein sehr klar definiertes. Mit der Betonung des Tutti-Solo-Kontrasts werden sie als Gegensätze dargestellt. Dabei scheint es, als wären sie gleich gewichtet, da ein Klangkörper dem anderen in mehreren einander abwechselnden Passagen gegenübergestellt wird und aus formaler Sicht beiden jeweils eine Exposition mit eigenen Themen im musikalischen Verlauf zugeordnet wurde. Es liegt mir fern an dieser Stelle gegen den Tutti-Solo-Kontrast des klassischen Konzertes zu argumentieren, denn dieser ist sehr wohl gegeben, auch wenn das Klavier sehr stark in die Geschehnisse des Orchesters bzw. der einzelnen Instrumentengruppen eingebunden ist. Vielmehr möchte ich näher auf meinen subjektiven Höreindruck von diesem Konzert eingehen und so die jeweiligen Hauptthemen in den Vordergrund stellen.

Die Orchesterexposition steuert aus motivisch-thematischer Sicht das bedeutendere Material bei, nämlich das des Ritornells. Dieses ist sehr einprägsam, nicht nur durch den Umstand, dass es in regelmäßigen Abständen wiederkehrt und man es schon allein aus diesem Grund eher im Gedächtnis behält, sondern vor allem durch seine melodische und harmonische Faktur und seine instrumentatorische und dynamische Realisation, die in einer klanglichen Dramatik resultiert, welche mit keinem anderen Thema des c-Moll-Konzertes vergleichbar wäre. Diese Hörwahrnehmung ergibt sich auch gerade daraus, dass in den anderen Themen der Orchesterexposition diese Eigenschaften weniger stark, wenn nicht sogar gar nicht ausgeprägt sind. Die Dramaturgie und der Spannungsverlauf des Werkes ergeben sich demnach aus dem stetigen Wechsel zwischen dem genuin orchestral gebauten Hauptthema des Orchesters und den weiteren Seitenthemen.

Das Hauptthema der Soloexposition (T. 100ff.) steht im c-Moll-Konzert in einem großen Kontrast zum Hauptthema der Orchesterexposition. Das Klavier setzt nach einer Tutti-Passage allein mit einem Oktavsprung (vermutlich im Piano) ein. Durch diesen extremen Wechsel der Instrumentation wird der ‚Scheinwerfer‘ natürlich auf das Klavier gelegt. Es entfaltet sich dabei ein liebliches Thema, bestehend aus Tonleiterausschnitten und Akkordbrechungen, das sich zwar in seiner Funktion als Hauptthema, allerdings in seinem Charakter meiner Hörwahrnehmung nach zu urteilen von den Seitenthemen der Orchesterexposition und der Soloexposition kaum unterscheidet. Daher sehe ich in der doppelten Eröffnung des Konzertes in c-Moll eine implizite hierarchische Struktur realisiert. Für die Ebene der klassischen Konzertsонатensatzform würde sich dadurch keine Änderung ergeben. Aber ich würde gerne eine weitere, höhere Ebene hinzufügen, in der ich das Hauptthema der Orchesterexposition als ‚Ebene 1‘ und das Hauptthema in der Soloexposition als ‚Ebene 2‘ bezeichne, um die Hierarchisierung deutlich zu

machen (vgl. Abb. 1). Die Erweiterung der Soloexposition (s. o.) kann daher auch als Möglichkeit angesehen werden, diese klangliche Unausgeglichenheit der beiden Hauptthemen auszugleichen.

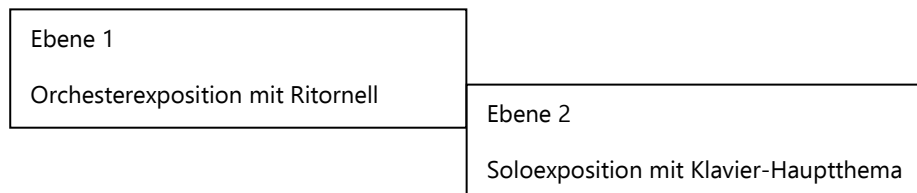


Abbildung 1: Mozart, Klavierkonzert in c-Moll KV 491,  
Darstellung der Hierarchisierung der Orchester- und Soloexposition

### 3. Zusammenfassung

Die Komplexität des formalen Aufbaus war „doubtless intended to convey a nightmarish irrationality coursing through this obsessive, minor-mode movement“<sup>25</sup>, so Hepokoski und Darcy. Sie führen weiter aus: „The ‚classical‘ principle of an ordered tidiness is constantly undermined by the psychological disturbance represented by the movement’s opening *idée fixe*.“<sup>26</sup> Dem steht das Larghetto in Es-Dur, der zweite Satz des Konzertes, gegenüber, welcher vom Klavier begonnen wird. Das Hauptthema des Satzes hat ähnlich süßlich-liebliche Züge und weist eine formale Einfachheit wie das jeweilige Eröffnungsthema des Klaviers in KV 491 auf – wohl um einen größtmöglichen Kontrast zur dramatischen Stimmung des Vorangegangenen herzustellen.

Die Analyse hat gezeigt, dass das Schema der Konzertsonatenform zwar im Kern eine gute Basis bildet, um sich der Musik in einem ersten Versuch anzunähern, aber sie bei komplexeren Sachverhalten an ihre Grenzen stößt. Doch auch gerade das Spiel mit der Form und mit gewissen Erwartungen, wie beispielsweise der stark erweiterten Soloexposition, ist es, was das Stück kompositorisch interessant macht. Was nur bedingt abgebildet werden kann, sind die Entwicklung des Kompositionsstils Mozarts hinsichtlich der Konzertkomposition. In meiner Seminararbeit habe ich dies anhand eines Vergleichs mit dem Klavierkonzert in d-Moll KV 466, dem einzigen anderen Klavierkonzert Mozarts in einer Molltonart, dargestellt.



Der Aufsatz geht auf eine Seminararbeit zurück, die im Wintersemester 2022/23 im Rahmen der Lehrveranstaltung „Spezialkapitel 01“ (Leitung: Univ.Prof. Mag.art. Dr.phil. Christian Utz) an der Kunstuniversität Graz verfasst wurde.

<sup>25</sup> Hepokoski und Darcy, *Elements of Sonata Theory* (wie Anm. 12), S. 595.

<sup>26</sup> Ebd.

## Anhang 1: Aufschlüsselung der Form des ersten Orchesterthemas

Thema 1 Orchester (T. 1–34) in c-Moll als groß angelegte Periode aus zwei Sätzen							
Vordersatz (T. 1–13) = Tutti-Hauptgedanke für Ritornell im Piano			Nachsatz (T. 13–34) im Forte				
Präsentationsphrase (T. 1–4)		Fortsetzungsphrase (T. 4–10)	Kadenzphrase (T. 10–13)	Präsentationsphrase (T. 13–16)		Fortsetzungsphrase verlängert (T. 16–27)	Kadenzphrase (T. 28–34)
Grundidee (GI) (T. 1–3) aus aufsteigender Dreiklangs-brechung (Cm <sup>6-5</sup> )	Kontrastidee (KI) (T. 3f.) aus absteigender Chromatik + Saltus duriusculus	KI wird abgespalten und fortgesetzt; in T. 9f. erneuert abgespalten, sodass Auftakt + Saltus duriusculus, danach nur noch Auftakt vom ursprünglichen Material übrigbleibt	Aufsteigende Chromatik in Streichern; Abspaltung wird nicht fortgesetzt	GI (T. 13–15)	KI (T. 15–16)	KI wird abgespalten und zur Fortsetzung verwendet, 5-taktige Verlängerung ab T. 22 in einer variierten Form der KI; dadurch wechseln sich hier Ein- und Zweitakter ab	Abspaltung der KI mittels WH nun in Vla, Vc, Kb, Fg; VI 1+2 Umspielung des Zieltons <i>g</i> (Dominantprolongation); Trompeten in Oktaven machen den Abschnitt durch ihre metallische Klangfarbe beinahe schon aggressiv und höchst dramatisch
Thema: unisono, nur in <b>Streichern + Fg.</b> als Basstimme; Holzbläser nacheinander eingeführt zur Harmonisierung; Passus duriusculus als Ausgangsmodell für Thema; hochchromatisch, daher in seiner Tonalität fragwürdig			Ganzschluss in c-Moll	Thema variiert wiederholt eine Oktave höher im <b>tutti</b> ; Thema in VI 1 + als Melodiestimme, im Bass noch deutlicher als zuvor der chromatische Gang als Ausgangsmodell; Harmonisierung mit verminderten Septakkorden; drängender und energiegeladener		Halbschluss in c-Moll	
<b>Gliederung:</b> Vordersatz: (2+2) + (2+2) + (1+2+2[+1])			<b>Gliederung:</b> Nachsatz: (2+2) + (2+2) + (1+2+1+2+1) + (1+2+2+2)				

## Anhang 2: Aufschlüsselung des Formverlaufs des Kopfsatzes aus dem Klavierkonzert in c-Moll KV 491

Klavierkonzert in c-Moll, KV 491, Kopfsatz – Formtabelle				
Orchestereexposition (T. 1–99)  „großes“ Ritornell	Thema 1 (T. 1–34) = <b>Ritornell 1</b> ; Periode aus zwei Sätzen  Idée fixe	Vordersatz = Tutti-Hauptge- danke für Ritornell im Piano	Präsentations- phrase (T. 1–4)	unisono, nur in <b>Streichern + Fg.</b> als Bassstimme; Holzbläser nacheinander eingeführt zur Harmonisierung; Passus duriusculus als Ausgangsmodell für Thema; hochchromatisch; Saltus duriusculus
			Fortsetzungs- phrase (T. 4–10)	KI wird abgespalten und zur Fortsetzung verwendet; in T. 9f. erneut abgespalten (fragmentiert), sodass Auftakt + Saltus duriusc., danach nur noch Auftakt vom ursprünglichen Material übrigbleibt
			Kadenzphrase (T. 10–13)	Aufsteigende Chromatik in Streichern; Abspaltung wird nicht fortgesetzt; GS in c-Moll
		Nachsatz (T. 13–34) im Forte	Präsentations- phrase (T. 13–16)	Thema wird in VI 1 zur Melodiestimme; Bass noch deutlicher als zuvor der Lamentobass als Ausgangsmodell (Lamentobassstimme von Lamentobass begleitet), Harmonisierung mit verminderten Septakkorden; drängender und energiegeladener
			Fortsetzungs- phrase (T. 16–27)	KI wird abgespalten und zur Fortsetzung verwendet, 5-taktige Verlängerung ab T. 22 in einer variierten Form der KI; dadurch wechseln sich hier Ein- und Zweitakter ab
			Kadenzphrase (T. 28–34)	Abspaltung der KI mittels WH nun in Vla, Vc, Kb, Fg; VI 1 +2 Umspielung des Zieltons <i>g</i> (Dominantprolongation); Trompeten in Oktaven machen den Abschnitt durch ihre metallische Klangfarbe beinahe schon aggressiv und höchst dramatisch; HS in c-Moll
	Überleitung mit zwei thematischen Gedan- ken (Thema 2) inner- halb eines periodisch- satzartigen Gebildes (T. 35–63)	Überleitung (T. 35–44)	solistische Holzbläser, beruht auf chromatisch aufsteigender Linie, repetiertes Dreitonmotiv (Rhythmus aus Thema) + Oktavsprünge im Rahmen einer kl. 6 (g-es, wobei des/cis zugunsten einer diatonischen Fortschreitung (c-d-es) ausgelassen wird → dreht Lamentobass als Ausgangsmodell in ÜL um; durch Oktavsprung ist zweite Zählzeit betont;	
		Gedanke 1; Peri- ode (T. 44–52)	Vordersatz von Gedanke 1 aus zu- sammengesetzter GI (T. 44–47)	Verhält sich durch absteigende Tonleiter im Rahmen einer Dezime in Fl. und legato-Anweisung kontrapunktisch zur Überleitung der Oboe (T. 35ff.), Phrase abgeschlossen mit einer Wechselnotenfigur ( <i>d-e-d</i> ); Phrase wird im Fg. zwei Takte später imitiert → GI und WH zus. GI überlappen sich auf diese Weise; Flöte endet halbschlüssig auf G; harmonisches Pendel (I-V)

Schlussgruppe			Nachsatz von Gedanke 1 mit WH zus. GI eine Terzhöher (T. 48–52)	Auch hier wieder Fl. als führende Stimme, Fg. Imitiert, lässt allerdings die Wechselnotenfigur am Schluss weg, da nächster Gedanke in Oboe einsetzt; endet mit GS in c-Moll
		Gedanke 2; Satz (T. 52–63)  Quintfallsequenz: C <sup>7</sup> -F <sup>7</sup> -B <sup>7</sup> -Es <sup>7</sup> -As-D <sup>h<sub>v</sub></sup> -G <sup>7</sup> -Cm	Präsentationsphrase von Gedanke 2 mit GI und WH GI einen Ton tiefer (T. 52–55)	Neuer Rhythmus und tenuto-Artikulation wird eingeführt; Wechsel der Holzblasinstrumente: „Duettpartner“ nun Oboe und Klarinette;  „Synthese“ der Überleitung („These“) und des ersten thematischen Gedanken („Antithese“): verwendet tenuto und Abwärtsbewegung (triolisch)
			Fortsetzungs- und Kadenzphrase von Gedanke 2 (T. 56–63)	stetige, aufwärts führende Achtelbewegung wird eingeführt; Klarinette kadenziert bzw. bringt die Melodiephrase zu einem Ende, währenddessen wird die von der Klarinette begonnene Fortsetzungsphrase von Fg und Fl übernommen, weitergesponnen (Phrase wird verlängert) und mit einer Kadenz in c-Moll beendet
		Thema 1 (T. 63–73) <b>Ritornell 2</b>	Basiert auf der Fortsetzungsphrase des Hauptthemas (T. 13ff.), aber mit verkürzter Kadenzphrase; Thema wieder als Basstimme (Vc, Kb, Fg); endet trugschlüssig auf As (T. 73)	
		Überleitung (T. 74–91)	T. 74–81: chromatisch steigender Bass ( <i>g-c</i> ) und VI 2 ( <i>es-g</i> ); gleichzeitig in VI 1 chromatische Umspielung von <i>c<sup>2</sup></i> und <i>d<sup>2</sup></i> (Viertelrhythmus aus Hauptthema; Vla kontrapunktiert); Fl + Fg in Oktaven Tonleiterbewegung aus T. 44f., interagieren dialogisch mit VI 1; T. 81–87: Holzbläser nehmen abwechseln Tonleitermotiv aus → Änderung hin zur aufsteigenden Chromatik im Quartrahmen, während sich VI 1 diatonisch bewegt (bis auf <i>des<sup>2</sup></i> in T. 86) → Beschleunigung und Verdichtung; T. 88f.: Abschluss der Überleitung; <i>forte</i> markiert <i>v7</i> ; Diminution der Viertelrhythmik in VI 1 (T. 89) fast schon als neues Motiv; Kadenz nach c-Moll	
		Schlussgruppe (T. 91–99) Bzw. Codetta der SG	stark mit Thema verwandt; tutti; fallende Terzharmonik ( <i>c-As-f</i> ); Abwandlung des Dreiton-Viertelmotivs aus T. 4ff. (Diminution); unisono der Streicher + Fg bis zur Schlusskadenz; restliche Instrumente Liegetöne oder Tonwiederholungen; <i>forte</i> bis zur Schlusskadenz in c-Moll in T. 97–99 ( <i>piano</i> ) → Energie muss für Klaviereinsatz wieder zurückgenommen werden, sonst zu großer Kontrast	



Die Konzertsonatenform im Kopfsatz des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491 von W. A. Mozart

Soloexposition (T. 100–283)	Thema 3; Satz im Piano (T. 100–118)	Präsentationsphrase (T. 100–107) aus zusammengesetzter GI (mit GI und KI) und WH zus. GI einen Ton höher	Tonleiter vs. Tonwiederholung; fängt mit Oktavsprung an → Signalwirkung; sehr brav → wenig Chromatik; teilweise schon choralartig; Klavier ganz allein;		
	Dominantprolongation in c-Moll	Fortsetzungs- und Kadenzphrase (T. 108–118)	Fortsetzung nicht Entwicklung; figurierte WH eines Zweitaktters; erweiterte Kadenz		
	Überleitung (T. 118–147) <b>Ritornell 3</b>	mit Thema 1 zur Modulation; Thema aufgeteilt zwischen Klanggruppen (Str/Hr/Tr + Holz + Klavier mit Begl. der Streicher); Klavier setzt es virtuos und durchführungsartig fort; T. 124: Klavier beginnt eine Terz höher als im Originalthema → innere Erweiterung; durch enharmonische Verwechslung von einer gr. 6 zu einer ver. 7 ist Modulation zur Medianten möglich → dazu Dominantprolongation auf B			
	Thema 4; Periode aus zwei Sätzen in Es-Dur mit Orgelpunkt (T. 147–165)	Vordersatz (T. 147–156)	Präsentationsphrase (T. 147–151)	Klavier Melodiestimme; Streicher begleiten mit Gegenstimme; Tonwiederholungen + Oktavsprung; Orgelpunkt in Kla und Vc/Kb	
			Fortsetzungs- und Kadenzphrase (T. 152–156)		
		Nachsatz (T. 156–165)	Präsentationsphrase (T. 156–160)	Ob und Kl 1 imitieren einander, Kl 2 begleitet (Dreiklangsbrechungen); Hr und Vc/Kb Orgelpunkt; endet trugschlüssig mit C7 (V-VI <sup>7</sup> )	
			Fortsetzungs- und Kadenzphrase (T. 161–165)		
	Spielerpisode (T. 165–200)	Klavier stark virtuose Passagen, die zunächst vom Orchester begleitet werden; Kadenz in As (T. 169) ist Beginn von Quintfallsequenz (As-Dhv-Gm7- Cm7- Fm7-B7-Es → T. 169–175, taktweise fallend); Bläser imitieren einander (Material aus T. 44f.); 2. Quintfall (Harmonien bleiben jeweils vier Takte): F7-B7-Es7-As (T. 178–190) Endet mit Kadenztriller als Teil der Inszenierung; Triller als Hinweis auf folgendes Tutti im Forte, doch das erfüllt sich hier nicht			
Thema 5; Periode aus zwei Sätzen (T. 201–220)	Vordersatz (T. 201–210)	Präsentationsphrase (T. 201–204)	Aus GI (Terzton und Umspielung davon + Dreiklang) + Fortspinnung davon → wandert vom Klavier durch die Holzbläser von oben nach unten; Fl Orgelpunkt; Str. begleiten; endet halbschlüssig in Es		
		Fortsetzungs- und Kadenzphrase (T. 205–210)			

		Nachsatz (T. 211–220)	Präsentationsphrase (T. 211f.)	Bläser als Begleitung, Streicher nehmen Dreiklangsmotivik auf und führen sie fort; rhythmische Varianz in Klavier: Diminution des Dreiklangs abwechselnd durch Triolen und Sechzehntel; Klavier + Str.
			Fortsetzungs- und Kadenzphrase (T. 213–220)	
	Durchführungsartige Passage (T. 220–241)	Thema erscheint in es-Moll (!) in FI (T. 220–227) und bricht dann ab; von Kl und Streichern begleitet; geht Richtung Fis → Pendel zwischen Cis7 und Fis; Notation von Kreuz- und b-Vorzeichen nicht einheitlich; Thema 1 fehlt, aber das Gerüst des Themas ist da → T. 233–241: Lamentobass, chromatisch verschobene verminderte Septakkorde (von Kl. ausfiguriert) und Betonungen der zweiten Zählzeit in den Holzbläsern		
	<b>Ritornell 4a</b>			
Vorphase der Schlussgruppe (T. 241–265)	Mehrheitlich Pendelharmonik (Es-B); Dialoghaft angelegt zwischen Kl./Str. und Holzbläser; T. 249ff.: Thema 6 laut Keefe; endet mit großer Schlusskadenz in Es mit Kadenztriller			
Schlussgruppe (T. 265–282)	Tutti; basiert auf Fortsetzungsphrase des Hauptthemas; erscheint in Es-Dur; Änderungen: Sprung nach dem auftaktigen Sechzehntel ist größer als Terz und Phrase endet zunächst mit Sprung nach unten statt oben (auch kein Oktavsprung mehr), ändert sich dann wieder, sehr feierlich im Charakter; wird in den letzten drei Takten wieder zurückgenommen			
<b>Ritornell 4b</b>				
Durchführung (T. 283–362)	DF-Einleitung (T. 283–315)	Thema 3 (T. 283–302)	Zunächst Klavier solo, dann Erweiterung durch Echos der Bläser, basiert auf T. 100–103; moduliert von Es-Dur nach f-Moll	
		Thema 1 (T. 302–315) <b>Ritornell 5</b>	In Fm; beginnt unisono als Bassstimme, wird aber bereit im vierten Takt durch Bläser harmonisiert; Klavier bildet Klangfläche zwischen den Str. und Holzbläsern; Str. und Bläser wechseln sich mit Motivik aus Hauptthema ab, restliche Holzbläser harmonisieren → vorher (T. 118ff.) führte Klavier das Thema fort, nun ist es eine Art Vermittler zwischen den Klanggruppen	
	DF-Kern (T. 315–354)	Stellt Sequenzen in den Vordergrund; mit Material (Auftakt-Motivik) aus Hauptthema T. 317–329: Quintfall (B-Es-As-D-Gm) T. 330–345: Quintfall (G <sup>7</sup> -C <sup>7</sup> -F <sup>7</sup> -B <sup>7</sup> -Es): Konfrontation zwischen Orchester und Klavier T. 345–354: 2-3-Sequenz in Klarinette + Flöte (verdoppelt) + Oboe (kurz); Terzfall (Es-Cm-As-Fm; jeweils zweiertaktig) führt zu Dominantpedal (G7)		

Die Konzertsonatenform im Kopfsatz des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491 von W. A. Mozart

		Auftaktakkord, wird hinausgezögert, da DF an sich schon sehr kurz ist
	Auftaktakkord (T. 354–362)	Orgelpunkt g, darüber virtuose Klavierpassagen + Auftakt-Motiv aus Hauptthema in Holzbläsern (Fl/Fg/Kl + Ob/Fg)
Reprise (T. 362–473)	Thema 1 in c-Moll (T. 362–391) <b>Ritornell 6</b>	T. 362–375 = T. 118–131; Unterschied: jetzt bleibt man in c-Moll, früher modulierte man nach Es T. 381–387 = T. 28–34; Dominantprolongation bis T. 391; dient quasi der „Überleitung“ zum nächsten Thema
	Thema 5 (T. 391–410)	Entspricht dem erstmaligen Erscheinen des Themas in T. 201–220 (nur geringfügige rhythmische Änderungen und Änderungen hinsichtlich der Harmonisierung), in Cm; Nachsatz auf Subdominante f-Moll
	Thema 4 (T. 410–428)	Entspricht dem erstmaligen Erscheinen des Themas in T. 147–165 (nur geringfügige Änderungen in der Melodik [z. B. T. 416–417] und der Besetzung → andere Holzbläserkonstellation als zuvor); in c-Moll
	Entwicklungspassage (T. 428–444)	Durchführungsartige Tendenz; Klavier virtuose Spielfiguren; hochchromatisch T. 435–444 = T. 35–44
	Thema 2 (T. 444–463)	Entspricht dem erstmaligen Erscheinen des Themas in T. 44–63 (nur geringfügige Änderungen: Klavier ergänzt Holzbläser; andere Holzbläserkonstellation als zuvor, in c-Moll)
	Entwicklungspassage (T. 463–473)	Material aus Orchesterexposition; Kadenztriller
Coda (T. 473–523)	Thema 1 (T. 473–486) <b>Ritornell 7</b>	Tutti (im Gegensatz zum Repriseneintritt) im unisono und <i>forte</i> ; wirkt wie angegangene Schlusssteigerung, in c-Moll; Kadenzphrase abgeändert, endet halbschlüssig auf D <sup>6</sup> <sub>4</sub>
	Solokadenz	Unterbricht Coda; kein Kadenztriller in den Noten notiert → Fermate auf Pause
	Überleitungspassagen (T. 487–509)	T. 490–509 = T. 80–99 (nur geringfügige Änderungen)
	Große Schlusskadenz (T. 509–523)	Tonikaorgelpunkt; Auftakt-Motiv aus Hauptthema; tutti, keine Schlusssteigerung → endet im Pianissimo

# Izumis Rondò in Salvatore Sciarrinos *Da gelo a gelo*

Daniel Serrano

---

My research is dedicated to identifying musical characteristics and compositional strategies that shed light on Salvatore Sciarrino's treatment of the musical form of the late medieval *rondeau* in his opera *Da gelo a gelo* (2006). For this, I examine his approach to the genre of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries and analyse his music from this point of view. To this purpose, I study in detail the text and music underlying scene 91 of this opera. This will also answer the question of how he integrates the characteristics of the *rondeau* into his compositional style.

---

Das von den Schwetzingen Festspielen und der Opéra National de Paris in Auftrag gegebene Musiktheaterwerk *Da gelo a gelo* erfuhr 2006 im Schlosstheater Schwetzingen seine Uraufführung. Weitere Aufführungen fanden 2007 an der Opéra Garnier in Paris und 2008 am Grand Théâtre de Genève statt. Die Handlung spielt während der Heian-Zeit (794–1185) vermutlich am kaiserlichen Hof in Kyoto<sup>1</sup> und schildert auf der Grundlage des Tagebuchs von Izumi Shikibu<sup>2</sup> in 100 Szenen und 65 Gedichten die Beziehung der Dichterin zu Prinz Atsumichi. Laut Angaben des Komponisten in der Partitur sollen sich auf der Bühne stets zwei Räume befinden, die durch eine dünne Wand voneinander getrennt sind. Während auf der linken Seite das Zimmer der Protagonistin Shikibu zu sehen ist, befindet sich auf der rechten Seite das Zimmer ihres Geliebten Atsumichi. Sciarrino unterteilt die Bühnenräume zudem symbolisch durch geometrische Figuren und untermauert deren scharfe Abgrenzungen durch den effektvollen Einsatz von Licht und Dunkelheit.<sup>3</sup> Wenn in einem Raum eine Handlung stattfindet, bleibt der andere Raum dunkel. Dies geschieht etwa während des Austauschs von Botschaften zwischen den beiden Figuren: liest die Protagonistin in ihrem erleuchteten Raum, so ist die Stimme des Liebhabers im Dunkeln zu hören und umgekehrt. Um dies zu veranschaulichen, verwendet Sciarrino zwei geometrische Figuren, die er immer zu Beginn jeder Szene einfügt. Es handelt sich um zwei Kästchen. Wenn das linke Kästchen mit Schwarz

- 1 Sciarrino erwähnt in seiner Partitur nicht die genaue Stadt, in der sich die Handlung abspielt, aber dass Izumi Shikibu zu dieser Zeit am kaiserlichen Hof war, welcher sich während der Heian-Zeit in Kyoto befand. Siehe hierzu Art. „Heian period“, in: Encyclopaedia Britannica, <<https://www.britannica.com/event/Heian-period>> (20.5.2023).
- 2 Hêche beschreibt Izumi Shikibu als die bedeutendste Dichterin eines Japans, das sich damals auf dem Höhepunkt seiner klassischen Kultur befand, und verweist auf die Tatsache, dass heute noch sieben Gedichtbände erhalten sind. Vgl. Yaël Hêche, „Esquisses de La Vie d'un Couple: Da Gelo a Gelo de Salvatore Sciarrino Au Grand Théâtre de Genève“, in: *Dissonanz/Dissonance* 102 (2008), S. 20–25.
- 3 Dies erläutert Sciarrino in der Präambel von *Da gelo a gelo*, die in vier Teile unterteilt ist: Premessa (Vorwort), Argomento (Thema), Testo e Musica (Text und Musik) und La Scena (Die Szene). Mehr Details zur Aufteilung der Oper finden sich in Salvatore Sciarrino, *Da gelo a gelo (Kälte): 100 scene con 65 poesie*, Partitur, Rom: Edizioni Rai Trade 2006, S. If.

gefüllt ist, ist der entsprechende Raum dunkel. Ist das Kästchen hingegen mit Weiß gefüllt, ist es in diesem Raum hell.

Das Libretto von *Da gelo a gelo* wurde, wie auch die anderen Libretti zu seinen Opern, von Sciarrino selbst geschrieben. Der Komponist entnahm den Briefcharakter dem Tagebuch von Izumi Shikibu, der bedeutenden Dichterin des mittelalterlichen Japans und der Protagonistin der Oper. Die im Libretto enthaltenen Gedichte wurden indes erheblich verändert.<sup>4</sup> In einigen Fällen basieren sie sogar auf einem neu erfundenen Thema. Dort, wo sich der Komponist stark auf Izumis Gedichte stützte, versuchte er nicht, den Textgehalt wortwörtlich wiederzugeben, sondern die Stimmung hervorzuheben und den Inhalt überspitzt darzustellen.<sup>5</sup> Das Tagebuch von Izumi Shikibu wurde in den Jahren 1002 und 1003 geschrieben. Die 974 geborene japanische Dichterin hatte eine Reihe von Affären am kaiserlichen Hof, unter anderem mit Prinz Atsumichi, dem Bruder ihres im Zeitraum der Handlung bereits verstorbenen Geliebten Prinz Tametaka. Sobald die Beziehung nicht mehr geheim gehalten werden muss und Izumi in den Palast des Prinzen einzieht, endet die im Tagebuch erzählte Geschichte.<sup>6</sup> Nach Angaben Sciarrinos bewirkt die rasche Abfolge kurzer Szenen, dass die persönliche Weiterentwicklung der Figuren im Laufe der Oper rascher vorangetrieben wird. Gleichzeitig stellt jede Momentaufnahme stellvertretend die Geschichte der Figuren im Laufe eines längeren, mehrere Jahreszeitenwechsel umfassenden Zeitraums dar. Insofern versteht der Komponist *Da gelo a gelo* als zirkuläres Wiederkehren von Jahreszeiten, Befindlichkeiten und Metaphern, in dessen Zentrum die Rückkehr des Winters und das damit verbundene einsame Warten steht.<sup>7</sup>

Ich komme nun zu einer Charakterisierung der Protagonistin: Izumi Shikibu zeigt sich als sensibel und schüchtern und schwelgt in ihren Erinnerungen an den einst jugendlich begeisterten und unbeschwerten Prinzen Atsumichi. Sie schreibt an den Prinzen: „Ich kenne den Kummer in deinem Herzen nicht, nur den Regen in meinem.“<sup>8</sup> Unmittelbar nach dem Verlust des Bruders und Izumis Geliebtem wirbt der Prinz vorschnell um sie. Sie ist daher zunächst misstrauisch gegenüber ihm und seinen Absichten: „Wie süß sind die Versprechen der Männer, wie verschieden ihre Herzen.“<sup>9</sup> Obwohl die erschwerte Kommunikation durch den Briefwechsel ab und dann zu Missverständnissen führt,<sup>10</sup> verliebt sich Izumi in den Prinzen: „Ach, wenn du doch sofort kommen könntest! Es dürstet mich, dich zu sehen [...]“.<sup>11</sup>

4 Viany erklärt die Art und Weise, wie Sciarrinos Texte entstehen und bearbeitet werden, folgendermaßen: „Sciarrino fügt Wörter und Phrasen aus längeren Texten zusammen und passt diese Texte seinen poetischen, musikalischen und dramaturgischen Bedürfnissen an.“ Übersetzung des Verfassers aus dem Französischen: Gianfranco Vinay, „Vue Sur l’atelier de Salvatore Sciarrino (à Partir de Quaderno Di Strada et Da Gelo a Gelo)“, in: *Circuit: Musiques Contemporaines* 18/1 (2008), S. 15–20.

5 Vgl. Sciarrino, *Da gelo a gelo (Kälte): 100 scene con 65 poesie* (wie Anm. 3), S. I.

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. ebd.

8 Ebd., S. V.

9 Ebd., S. VIII.

10 Vgl. Marion Saxer, „Scheiternde Verständigung: MELANCHOLIE IM MUSIKTHEATER SALVATORE SCIARRINOS“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 167/6 (2006), S. 26–29.

11 Sciarrino, *Da gelo a gelo (Kälte): 100 scene con 65 poesie* (wie Anm. 3), S. XI.

In der im Folgenden analysierten Szene 91 spricht die Protagonistin über ihre düsteren nächtlichen Gedanken und bedauert den wiederholten Betrug, den sie in ihrem Leben erleben musste. Auf der Bühne sehen wir den Prinzen beim Lesen in seinem Zimmer, Izumi singt einstweilen in der Dunkelheit. Der Text der Szene, deren erste drei Zeilen am Ende wiederkehren, besteht aus nur sieben Versen<sup>12</sup>:

---

Como credere vere  
immagini, malinconie  
sognate la notte?  
"E a margine, dovrei aggiungere:"  
Menzogna la vita  
chissà come finisce.  
"Duole pensarci"<sup>13</sup>

---

Der Text wird auf folgende Art und Weise vorgetragen: Zuerst singt Izumi die ersten drei Verse (auf Deutsch): „Wie kann man wahre Bilder glauben, Melancholien, die nachts geträumt werden?“<sup>14</sup> Die vierte Zeile wird überraschenderweise nicht von der Protagonistin selbst gesungen, sondern von zwei Flötist:innen gesprochen: „Und am Rande, möchte ich hinzufügen.“<sup>15</sup> Izumi fährt dann mit den nächsten beiden Versen fort: „Das Leben lügt, wer weiß, wie es endet.“<sup>16</sup> Nun kommen wieder die beiden Flötist:innen ins Spiel – „Es schmerzt, daran zu denken“<sup>17</sup> –, bevor Izumi abschließend die ersten drei Zeilen wiederholt.

Am Anfang der Szene 91 von Sciarrinos Werk finden wir die Angabe *Andantino (a Rondò)*, die auf den Rückgriff auf das spätmittelalterliche *Rondeau* hindeuten könnte. Jede Strophe dieser *Form fixe* besteht aus 8 Versen. Diese sind entweder mit einem musikalischen A-Teil (Refrain) oder B-Teil (Couplet) versehen. Während die Verse 1, 3, 4, 5 und 7 mit dem wiederkehrenden Refrain vertont worden sind, erklingt in den Versen 2, 6 und 8 das Couplet. Manchmal gibt es Textwiederholungen, sodass die Verse 1, 4 und 7 sowie die Verse 2 und 8 jeweils denselben Text erhalten. Die Verse 3, 5 und 6 sind jeweils in den neuen Textzeilen gehalten. Dieses Schema gilt für einige musikalische Rondeaus aus spätmittelalterlicher Zeit. Daraus ergibt sich das Formschema ABaAabAB.<sup>18</sup> Große Buchstaben stehen für wiederholten Text, kleine Buchstaben für den neuen Text.

12 Der Text dieser Szene hat nur sieben Zeilen im Vergleich zum musikalischen achtstrophigen mittelalterlichen *Rondeau*, das von Komponisten des 14. und 15. Jahrhunderts wie Machaut, Dufay oder Binchois gepflegt wurde. Sciarrino hat sich hier entschieden, die Verbindung zum *Rondeau* nicht über den Text, sondern über zwei sich abwechselnde Klangelemente herzustellen.

13 Sciarrino, *Da gelo a gelo (Kälte): 100 scene con 65 poesie* (wie Anm. 3), S. XII.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Weitere Einzelheiten über die feste Form des spätmittelalterlichen *Rondeau* finden sich in Elizabeth Aubrey, Art. „Rondeau – Rondo“, in *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14968>> (20.05.2023).

Ich untersuche nun anhand des Beginns der Szene 91 von *Da gelo a gelo* (Nbsp. 1), wie Sciarrino das Prinzip der Wiederholung im Schema des mittelalterlichen Rondeau umsetzt. Auch in Sciarrinos Partitur sind zwei Elemente zu erkennen, die sich in der Szene jeweils abwechseln. Zu Beginn spielt die Zweite Klarinette einen Mehrklang, der mit dem roten Buchstaben „a“ gekennzeichnet ist und das erste dieser beiden Bausteine darstellt. Der resultierende Klang ist die reine Quarte  $es^1-as^1$ . An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass in Szene 22 die Zweite Klarinette ihre Tonhöhe um einen Halbton erniedrigt, sodass das Instrument eine kleine Terz tiefer klingt als notiert und nicht eine große Sekunde tiefer, wie es für die B-Klarinette üblich ist. Die Erste Klarinette hingegen klingt, wie üblich, eine große Sekunde tiefer als notiert. Die reine Quarte in Szene 91 wird in der Zweiten Klarinette bis zum Ende von Takt 4 gehalten. Darüber erklingt eine Melodie, die von der Flöte durch Lufttöne vorgetragen wird und in der Farbe Violet markiert wurde. Im zweiten Takt setzt das Violoncello ein und reagiert auf das letzte Motiv der Flöte. Es handelt sich also um eine Art Imitation. Im dritten Takt setzt die Flöte erneut ein. Sie erweitert die Anfangsphase, die sie nun auf der Note  $f^2$  beginnt. Schon hier, in der instrumentalen Einleitung, sind Merkmale von Sciarrinos Gesangsstil<sup>19</sup> zu erkennen, die später von Izumi selbst übernommen werden.

Notenbeispiel 1: Salvatore Sciarrino, *Da gelo a gelo*, Partitur, Szene Nr. 91, T. 1–4, S. 370, © RaiCom 2006.

19 Sciarrinos Gesangsstil, von ihm selbst als *sillabazione scivolata* bezeichnet, besteht laut Saxer aus kurzen Bausteinen. Charakteristisch dafür ist der langgezogene Halteton, fast immer zusätzlich mit einem Crescendo versehen, der in eine schnelle, oft barocke Figuration mündet. Für weitere Details zu Sciarrinos Gesangsstil vgl. Marion Saxer, „Vokalstil und Kanonbildung: zu Salvatore Sciarrinos *Sillabazione scivolata*“, in: *Musiktheater der Gegenwart*, hg. von Jürgen Kühnel, Anif, Salzburg: Mueller-Speiser 2008, S. 475–485.

Am Ende von Takt 4 setzen auch die Bratschen mit der gleichen reinen Quarte *es<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>* ein. Der mit dem blauen Buchstaben „b“ gekennzeichnete Teil löst die ausgehaltenen Töne der Zweiten Klarinette ab und stellt das zweite Element des Rondeau dar. Die beiden einander abwechselnden Elemente bilden zwei verschiedene Klangfarben.<sup>20</sup> Der erste Übergang zum zweiten Element geschieht folgendermaßen: Das Ende des Multiphonics der Zweiten Klarinette fällt mit dem Pizzicato *sul ponticello* der Solovioline zusammen (grün markiert). Eine 16-tel Note später setzen Tamtam, Große Trommel und Kontrabässe erneut im Pizzicato ein, woraufhin die Bratschen ihre lang gehaltene Quarte spielen. Die grünen Markierungen kennzeichnen sehr kurze Töne, die zunächst die Pedaltöne der Klarinette beenden, um dann den Beginn der Pedaltöne der Bratschen anzukündigen.

EXPOSITION

Notenbeispiel 2: Salvatore Sciarrino (2006), *Da gelo a gelo*, Partitur, Szene Nr. 91, T. 5–7, S. 370 ©RaiCom 2006

Das Notenbeispiel 2 illustriert den Abschnitt des zweiten Elements, das sich durch die Klangfarbe der Bratschen auszeichnet. Über der ausgehaltenen Quarte entsteht eine hoquetusartige Textur. Das Violoncello nimmt den Beginn von Izumis Melodie mit einem Quart-Flageolett vorweg. Die Motive sind in beiden Fällen sehr ähnlich und beginnen mit dem Ton *b<sup>1</sup>*. Zwischen dem Cello und dem Gesangseinsatz der Izumi führt die Flöte ein Motiv mit vier 32-tel Noten ein.

Im Notenbeispiel 3 wird der Übergang vom zweiten zum ersten Element gezeigt, der in ähnlicher Weise wie zuvor erfolgt. Im Gegensatz zum vorherigen Übergang (Nbsp. 2) markiert der sehr hohe Pizzicato-Ton *fis<sup>4</sup>* der Solovioline nun sowohl das Ende der ausgehaltenen reinen Quarte der Bratschen als auch den Beginn der ausgehaltenen reinen Quarte der Zweiten Klarinette. Die Kontrabässe mit ihrem kurzen Zupfen der leeren Saiten und das Schlagwerk setzen auch hier eine 16-tel Note nach der Solovioline ein. In den Takten 8 bis 10 setzt Izumi ihre Melodie fort, wobei sie bereits vorgestellte Motive und Charakteristika wie das fallende Glissando oder den ausgehaltenen Ton mit Crescendo am Anfang einer

<sup>20</sup> Horst Koegler weist auf diese oszillierenden Elemente hin, welche die Oper kennzeichnen: „Sie ist begleitet von einem ständigen Oszillieren zwischen den einzelnen Instrumenten, einem Wimmern und Quetschen, einem Heulen und Flirren [...]“ Horst Koegler, „In Review: SCHWETZINGEN.“, in: *Opera News* 71/2 (2006), S. 50f.



Phrasen aufgreift und ausarbeitet. Insbesondere der gehaltene Ton der Stimme in Takt 10 wird von den Flöten und der Ersten Klarinette mit Multiphonics auf spezielle Art und Weise vorbereitet. Sobald diese Instrumente den lautesten Punkt ihres Crescendos erreicht haben, setzt die Stimme ein und die ersten Instrumente führen ein Diminuendo aus. Die von den Bläsern gespielte Harmonik bildet einen chromatischen *Cluster*. In Takt 11 imitiert die Flöte das Ende der Phrase von Izumi, die durch die abwärts gerichteten Glissandi gekennzeichnet ist. Im selben Takt setzt Izumi mit ihrem Gesang erneut ein und eine Terz höher als zuvor eine ähnliche melodische Phrase. Am Ende dieser Melodie läutet ein neues Element den Mittelteil ein: Die Ersten und Zweiten Flöten spielen Glissandi und sprechen zugleich die Worte: „Und am Rande, möchte ich hinzufügen“. Dies fällt mit dem Einsatz der Bratschen mit ihrer langgezogenen reinen Quarte und somit dem Übergang von a nach b zusammen. Außerdem spielt die Erste Klarinette zu diesem Zeitpunkt einen Mehrklang mit einem Crescendo, dessen Höhepunkt auf dem ersten Schlag von Takt 13 liegt, genau dort, wo die Bratschen erneut einsetzen und die Flöten die Mitte ihrer gesprochenen Phrase erreicht haben.

The image shows a page of a musical score for 'Izumis Rondò' by Salvatore Sciarrino, page 40. The score is for a chamber ensemble including Flutes (Fl. in Do, Fl. c. in Sol, Fl. b. in Do), Clarinets (Cl. in Sib), Voice of Izumi (Voce di Iz.), Violin I (Vni I), Viola (Vle), and Cymbals (Cb. div.). The score is annotated with various boxes and lines:

- An orange box highlights the flute parts in measure 10.
- A red box highlights the first clarinet part in measure 10.
- A red line labeled 'a' spans across measures 10 and 11.
- Purple boxes highlight the voice part in measures 10, 11, and 12.
- Green boxes highlight the cymbal parts in measures 10 and 11.
- Blue lines highlight the violin and viola parts in measures 10 and 11.
- The number '10' is written above the flute parts in measure 10.

**MIDDLE SECTION**

Fl. in Do

Fl. c. in Sol

1. Cl. in Sib

2. Cl. in Sib

Voce di Iz.

Vle

**Prosa**

E a margine, dovrei aggiungere:

E a margine, dovrei aggiungere:

gna - te, so - gna - te la not - te? Men -

(div.)

pp

pppp

mp

ppp

p

pppp

Notenbeispiel 3: Salvatore Sciarrino, *Da gelo a gelo*, Partitur, Szene Nr. 91, T. 8–13, S. 371 © RaiCom 2006.

Während der Wiederholung des zweiten Elements von Takt 13 bis 16 setzt sich das beschriebene Prinzip fort. Izumi trägt eine Melodie vor, die sich aus den zu Beginn vorgestellten Komponenten zusammensetzt. Die erste Note der zweiten Phrase der Gesangsstimme ist erneut ein lang gehaltener und crescendozierender Ton. Am lautesten Punkt des Crescendo setzt die Klarinette wieder mit der langgezogenen Quarte ein und gleichzeitig enden die Bratschen. Diese Strategie wendet Sciarrinos in seinen Kompositionen häufig an, da sie einen reibungsloseren Übergang zwischen zwei Elementen ermöglicht. In Takt 16 sprechen die Flötist:innen erst wieder, nachdem die Melodie von Izumi geendet hat. Der Text lautet: „Es schmerzt, daran zu denken“. Nachdem sie ihren Text gesprochen haben, setzt die Stimme wieder ein und wiederholt die drei Anfangsverse. Die Melodie wird hier jedoch im Gegensatz zum Anfang etwas variiert. Dieser letzte Abschnitt hat den Charakter einer *Reprise*.

Notenbeispiel 4 zeigt die *Reprise*. Die Takte 17 und 18 stellen die letzten beiden Takte der ausgehaltenen Noten der Klarinette dar. Aus der langgezogenen reinen Quarte ergibt sich eine weitere hoquetusartige Struktur. Das Ende von Izumis Melodie ist durch das Auftreten mehrerer abwärts gerichteter Glissandi gekennzeichnet. Die Erste Flöte übernimmt dann in etwas abgewandelter Form das Motiv über „come credere“, das Izumi zu Beginn dieses Taktes gesungen hat. Nun wird nur noch das abwärts gerichtete Glissando vom Solocello aufgegriffen, woraufhin die Flöte ebenfalls ein Glissando nach unten ausführt. Unmittelbar danach setzt Izumi mit einem ähnlichen Motiv wie die Flöte wieder ein. Es fällt auf, dass auf der melodischen Ebene die Stimme, das Cello und die Flöte stets miteinander interagieren. Das Element a geht nun in das Element b über. Hier verfährt Sciarrino ähnlich wie bei dem allerersten Übergang. Der hohe Pizzicato-Ton *fis*<sup>4</sup> der Solovioline fällt mit dem Ende der Quarte der Klarinette zusammen. Der kurze Einsatz des Schlagwerks und der Kontrabässe nach einer 16-tel Note signalisiert den Beginn der reinen Quarte der Bratschen. Hier setzt die Stimme die abwechslungsreiche *Reprise* fort. Die kurz gehaltenen Töne mit Crescendo *und* decrescendo der drei Flöten und der Ersten Klarinette tauchen

hier wieder auf und bilden erneut einen chromatischen *Cluster*. Im Gegensatz zum vorherigen Auftritt erklingen sie jedoch nicht über den Pedaltönen der Zweiten Klarinette, sondern der Bratschen.

Notenbeispiel 4: Salvatore Sciarrino, *Da gelo a gelo*, Partitur, Szene Nr. 91, T. 14–19, S. 372, ©RaiCom 2006.

In Takt 20 erreichen die drei Flöten und die Erste Klarinette den lautesten Punkt ihres Crescendos, ein Mezzoforte. An diesem Punkt geschieht etwas Neues: Bis jetzt dauerten die ausgehaltenen Töne der

Zweiten Klarinette und der Bratschen etwa drei bis vier Takte. Nun wird die ausgehaltene Quarte der Bratschen, kaum zwei Takte nachdem sie begonnen hat, durch die Quarte der Zweiten Klarinette unterbrochen, die bereits auf dem ersten Schlag des folgenden Taktes abrupt endet. Die beiden Elemente wechseln sich nun rascher ab. In der Wiederholung der ersten drei Verse sehen nicht nur die Motive der Gesangsstimme etwas anders aus, sondern auch die Instrumentierung. Von Takt 20 bis zum ersten Schlag des letzten Takts werden genau dieselben Melodienoten mit einem fast identischen Rhythmus gespielt oder gesungen wie an vorderer Stelle, wo diese Melodie zum ersten Mal vorkam. Es unterscheidet sich jedoch die Instrumentierung im Vergleich zur Äquivalenzstelle. In Takt 21 singt Izumi auch die letzten beiden Motive der Phrase „sognate la notte“, die zu Beginn noch von der Flöte gespielt wurden. Im selben Takt spielt die Flöte den Anfang der nächsten Phrase, die zuvor von der Gesangsstimme vorgetragen wurde. Der Einsatz des Cellos in Takt 22 entspricht ebenfalls der Melodie, die anfangs von Izumi gesungen wurde.

Die beiden abwärts gerichteten Glissandi der Flöte und der Einsatz des Cellos in Takt 23 (siehe Nbsp. 5) wurden zu Beginn von Izumi gesungen. Die Sängerin setzt erst in Takt 24 wieder ein. In Takt 25 gibt es erneut einen Übergang zum Element a. Hier übernimmt die Zweite Klarinette die Pedaltöne der Bratschen, während die Stimme im Fortissimo singt. Der Mehrklang der Klarinette hält jedoch nur kurz an, denn auf der letzten Achtelnote signalisieren die gedämpfte große Trommel und der hohe Pizzicato-Ton *fis*<sup>4</sup> der Solovioline das Ende der Szene.

The image shows a musical score for measures 20 to 25. The instruments and parts are:

- Fl. in Do:** Flute in D major. Measures 20-21 are highlighted with an orange box. A purple box highlights a melodic phrase in measure 21.
- Fl. c. in Sol:** Flute in G major. Measures 20-21 are highlighted with an orange box.
- Fl. b. in Do:** Flute in D major. Measures 20-21 are highlighted with an orange box.
- Cl. in Sib:** Clarinet in B-flat major. Measure 20 is highlighted with a red box. A red box labeled 'a' highlights a passage in measure 21.
- Voce di Iz.:** Voice of Izumi. The lyrics are "so - gna - te la notte?" and "So - gna - te, \_". A purple box highlights the first phrase, and another purple box highlights the second phrase.
- Vle:** Violin. A blue box labeled 'b' highlights a passage in measure 21.
- Vc. 1. solo:** Cello. A purple box highlights a passage in measure 22.

Dynamic markings include *pppp*, *ff*, *p*, *mp*, and *ppp*. The score is annotated with colored boxes and letters 'a' and 'b' to highlight specific musical elements.

Izumis Rondò in Salvatore Sciarrinos *Da gelo a gelo*

Notenbeispiel 5: Salvatore Sciarrino, *Da gelo a gelo*, Partitur, Szene Nr. 91, T. 20–25, S. 373, ©RaiCom 2006.

Abgesehen von dem ständigen Wechsel zwischen den beiden Elementen, kann aufgrund der Wiederkehr der ersten drei Verse und der entsprechenden musikalischen Ideen die Form der Szene als dreiteilig<sup>21</sup> bezeichnet werden. Die analytische Untersuchung der Szene führt zu folgenden Erkenntnissen:

- In Szene 91 von *Da gelo a gelo* wendet Sciarrino das kompositorische Prinzip der ständigen Wiederholung an, wie man es in spätmittelalterlichen Rondeaux findet. Dabei bedient er sich zweier Elemente, die immer abwechselnd, quasi als Refrain und Couplet, auftreten. Dominant sind die Klangfarben der Klarinette und ihre Multiphonics sowie die Klangfarbe der Bratschen. Beide Instrumente wechseln sich mit der reinen Quarte *es<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>* ab.
- Dieser Wechsel zwischen den beiden Klangelementen findet im Rahmen einer größeren ternären Form statt, die sich in der Wiederholung des Textes sowie in der Behandlung der melodischen Motive von Stimme, Flöte und Violoncello zeigt.
- Neben diesen beiden Elementen, nämlich den ausgehaltenen Klängen und der Melodie, treten in dieser Szene noch drei weitere charakteristische Elemente hinzu: Die kurzen Einsätze und Klänge des Schlagwerks und der Kontrabässe, die zur Formartikulation beitragen, die entweder kürzeren oder ausgehaltenen Klänge der Flöten und der Ersten Klarinette, die einen dynamischen Wechsel

<sup>21</sup> Hier beziehe ich mich teilweise auf Caplins Verständnis von der kleinen ternären Form, wobei Caplin neben einem bestimmten formalen Schema der tonalen Musik auch einen konkreten harmonischen Ablauf angibt. Ich verwende den Begriff der dreiteiligen Form hier ausschließlich für ein bestimmtes dreiteiliges Schema, nämlich das ABA-Schema, das durch die Wiederkehr des ersten Teils gekennzeichnet ist, und berücksichtige die Harmonik dabei nicht. Mehr hierzu in William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press 1998, S. 71–86.

begünstigen, sowie die gesprochenen Stimmen der Flötist:innen, die der Szene klangliche Vielfalt verleihen.



Der Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, der unter dem englischen Titel „Izumi’s Rondo in Salvatore Sciarrino’s *Da gelo a gelo*“ am 20. April 2023 bei „Musicology in Progress – International Music & Musicology Students Conference online gehalten wurde.



**KURZTEXTE**

**&**

**ESSAYS**



# Wieso sitzt ihr heute anders?

## Über die Entstehung und Verwendung verschiedener Orchesteraufstellungen

Laura Kristin Luckenbach

Wer regelmäßig ins Konzert geht und sich ein bisschen für Instrumente – vor allem die Streichinstrumente – interessiert, wird schnell feststellen, dass es eine große Variabilität in der Sitzordnung auf der Bühne gibt. Dies ist sowohl im Vergleich verschiedener Orchester untereinander als auch innerhalb eines Ensembles zu beobachten. Die Wahl der jeweiligen Orchesteraufstellung ist abhängig von verschiedenen musikalischen und außermusikalischen Einflussfaktoren. Zudem ist die Form des Konzertes ausschlaggebend, denn in einem Kammermusikkonzert wird anders miteinander gespielt als in einem großen Symphonieorchester. Auch die Differenzierung in die Aufführung eines Konzertes oder einer Opernaufführung gibt dem Orchester unterschiedliche Bedingungen vor.

Der Begriff „Orchesteraufstellung“ bezeichnet allgemein erstmal jede beliebige Sitzordnung eines Orchesters, kann aber, wie im Folgenden dargestellt, näher differenziert und kategorisiert werden. Mit der „Entstehung eines ‚klassischen‘ Orchesterrepertoires (Sinfonien, Concerti) und einer Standardisierung der Besetzung des klassischen Orchesters um und nach 1750“<sup>1</sup> etablierte sich in der Geschichte der Orchester ein zunehmend einheitlicheres Bild. Der Kern der Orchester wird von den stets mehrfach besetzten Streichinstrumenten gebildet,<sup>2</sup> deren Quintett aus Ersten und Zweiten Violinen, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen die klangliche und harmonische Grundlage der meisten Kompositionen darstellt. Daher erscheint es naheliegend, dass bei einem traditionellen Aufbau des Orchesters auf einer Bühne die Streichinstrumente fächerförmig um das Dirigentenpult herum verteilt sind und sich die Blasinstrumente dahinter in Blickrichtung der Dirigentin oder des Dirigenten an diesen Halbkreis anschließen. Bei Konzerten heutiger Symphonieorchester weichen die Aufführungsbedingungen oft stark von den Aufführungsgegebenheiten des 17. bis beginnenden 19. Jahrhunderts ab. Die von den Raumverhältnissen bestimmten historischen Besetzungszahlen<sup>3</sup> entsprechen häufig rein aufgrund der heute deutlich größeren Konzertbühnen nicht den modernen Symphonieorchestern. „Die berühmte Kapelle der Dresdner Oper, damals eines der bedeutendsten Orchester Deutschlands, bestand um 1750 aus acht ersten und sieben zweiten Violinen, vier Bratschen, drei Violoncelli und drei Kontrabässen“.<sup>4</sup> Heute kann

- 1 Frank Heidlberger, Art. „Orchester“, in: *Lexikon des Orchesters*, Band 2: N–Z, hg. von dems., Gesine Schröder und Christoph Wunsch, Lilienthal: Laaber 2021, S. 69–77, hier S. 74.
- 2 Vgl. John Spitzer und Neal Zaslaw, Art. „Orchestra“ in: *Grove Music online* [2001], <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20402>> (25.11.2022).
- 3 Vgl. Christoph-Hellmut Mahling, Art. „Das Orchester“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, erweiterte Auflage, Sachteil Bd. 7: Mut–Que, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter 1997, Sp. 812–829, hier Sp. 818.
- 4 Paul Bekker, *Das Orchester. Geschichte, Komponisten, Stile*, Kassel: Bärenreiter 1989, S. 17.



meist mit der doppelten Anzahl an Streichinstrumenten gerechnet werden. Eine Abbildung der historischen akustischen Verhältnisse dürfte heute, auch bedingt durch moderne Instrumente, kaum mehr möglich sein. So hat Stefan Weinzierl untersucht, dass die „Berliner Philharmoniker [...] mit über 1000 Musikern spielen [müssten], um bei einer Aufführung der *Eroica* in der Berliner Philharmonie die gleiche Lautheit zu erzeugen wie die fürstliche Kapelle bei der Wiener Uraufführung im Palais Lobkowitz.“<sup>5</sup> Entgegen den rein dynamischen Bedingungen ist es durch die Orchesteraufstellung noch immer möglich, die akustischen Klangrichtungen wie in früheren Aufführungen nachzubilden, wenn angenommen wird, dass die Komponist:innen für die ihnen bekannten Aufstellungskonstellationen komponiert haben.

Grundlegend lassen sich zwei Orchesteraufstellungen bestimmen, die sich vor allem in der Positionierung der beiden Violinengruppen unterscheiden. Den einzigen wirklich festen Platz haben die Ersten Violinen mit der Konzertmeisterin oder dem Konzertmeister am ersten Pult vorne links, also außen an der Bühnenkante. Unterschiede gibt es nun darin, wie sich die Zweiten Violinen zu dieser Gruppe positionieren. Die historisch gesehen ältere Sitzordnung – ein Beleg weist diese für das Mannheimer Kirchenorchester 1777 nach<sup>6</sup> – platziert die Gruppe der Zweiten Violinen gegenüber den Ersten Violinen an der rechten Bühnenkante. Dadurch entsteht ein Stereoeffekt zwischen den Violinen, der besonders bei melodischem Wechselspiel seine Klangwirkung entfaltet. Diese als „deutsche“ oder auch „europäische“ Aufstellung bezeichnete Sitzordnung kann bis ins 19. Jahrhundert als Standard angesehen werden und „lag zu jener Zeit auch den Klangvorstellungen der Komponisten zu Grunde“.<sup>7</sup> Die tieferen Streicher Bratsche und Violoncello befinden sich durch die Aufteilung der Violinen in der Mitte der Bühne, was noch als Überbleibsel der barocken Generalbassgruppe angesehen werden kann. In der deutschen Orchesteraufstellung nehmen die Violoncelli den mittleren linken Platz, neben den ersten Violinen, und die Bratschen den mittleren rechten Platz ein.

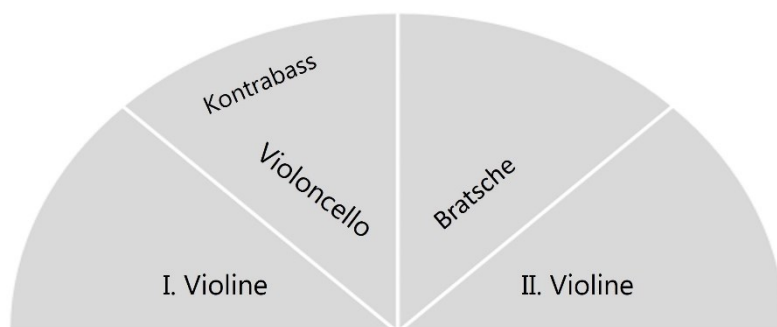


Abbildung 1: Schema der deutschen Orchesteraufstellung

Da es sich im innersten Sitzkreis immer um ein Quartett der Pulte handelt, werden die Kontrabässe meist als Verlängerung der Violoncelli hinter diesen platziert. Um nicht nur in den hohen, sondern auch den

- 5 Stefan Weinzierl, *Beethovens Konzerträume. Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen*, Frankfurt a. M.: Bochinsky 2002, S. 183f.
- 6 Vgl. Jürgen Meyer, *Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustik, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten*, Bergkirchen: PPVMedien <sup>5</sup>2004, S. 204.
- 7 Wolfram Graul, „Klangliche Aspekte bei Aufnahmen klassischer Musik“, in: *Handbuch der Tonstudientechnik*, Bd. 1, hg. von Michael Dickreiter, Volker Dittel, Wolfgang Hoeg und Martin Wöhr, Berlin: de Gruyter 2014, S. 326–338, hier S. 330.

tiefen Streichern einen Stereoeffekt zu bewirken, können die Kontrabässe auch gegenüber den Violoncelli auf die andere Bühnenseite gezogen werden. Häufiger trifft man jedoch meist aus Platzgründen eine variierte deutsche Aufstellung an, in der Bratschen und Violoncelli in der Bühnenmitte getauscht und somit das gesamte Bassfundament auf die mittig-rechte Seite verschoben wird. Auch wenn aus historischer Sicht nicht immer eine Bühne im heutigen Sinne zur Aufführung vorhanden war, wird hier auf die Annahme einer modernen Bühnensituation verallgemeinert, um die historischen Aufstellungen vergleichen und in die Gegenwart übertragen zu können.

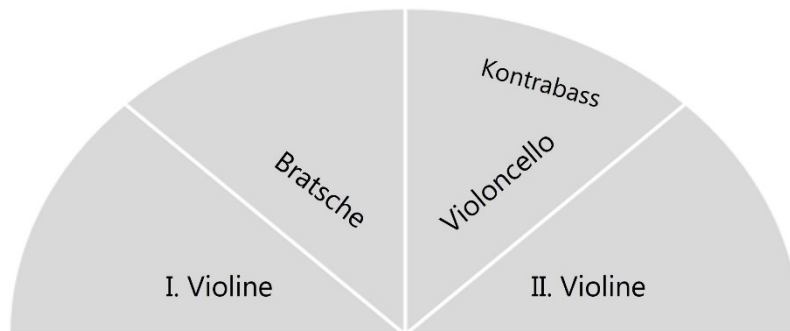


Abbildung 2: Schema der variierten deutschen Orchesteraufstellung

Der Vorteil der deutschen Aufstellung liegt im entstehenden klanglichen Gleichgewicht zwischen den Violinenstimmen,<sup>8</sup> welches jedoch durch die räumliche Trennung das Zusammenspiel erschwert. Bei der Betrachtung von Orchesteraufstellungen ist aber stets zu beachten, dass diese „keine verbindlichen Vorschriften, aber Traditionen“<sup>9</sup> der Aufführungspraxis abbilden. So haben beispielsweise die Wiener Philharmoniker aus der deutschen Aufstellung eine eigene Variante abgeleitet, bei der die Kontrabässe als Bassfundament an die rückseitige Bühnenwand des Musikvereins platziert sind.<sup>10</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand durch den Dirigenten Leopold Stokowski in Amerika eine neue und daher auch als „amerikanische“ Aufstellung bezeichnete Sitzordnung, bei der gegenüber der deutschen Aufstellung die Plätze von Zweiten Violinen und Violoncelli vertauscht wurden.<sup>11</sup> Dadurch sitzen nun die Zweiten Violinen direkt neben den Ersten Violinen, wodurch ein präziseres Zusammenspiel aufgrund des engeren Kontaktes erleichtert wird.<sup>12</sup> An die Violinen anschließend staffelt Stokowski die Bratschen und Violoncelli nach ihrer Tonlage absteigend weiter und begründet dies anhand der Schallrichtung der Instrumente: „Eine ideale Sitzordnung müsse alle diese grundlegenden Unterschiede der Instrumente so berücksichtigen, dass für den vollen Klang die jeweiligen Tonöffnungen in den Saal gerichtet sind.“<sup>13</sup> Da der Platz vorne rechts für alle an der Schulter gespielten Streichinstrumente ungünstig ist, weist er diese Position den dadurch am wenigsten beeinträchtigten Violoncelli zu.

8 Vgl. Adrian Boult, *Zur Kunst des Dirigierens*, München: Heimeran 1965, S. 36.

9 Mahling, Art. „Das Orchester“ (wie Anm. 3), Sp. 824.

10 Vgl. Meyer, *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* (wie Anm. 6), S. 223.

11 Vgl. Mahling, Art. „Das Orchester“ (wie Anm. 3), Sp. 826.

12 Vgl. Graul, „Klangliche Aspekte bei Aufnahmen klassischer Musik“ (wie Anm. 7), S. 330.

13 Herbert Haffner, *Genie oder Scharlatan? Das aufregende Leben des Leopold Stokowski*, Berlin: Parthas 2009, S. 49.

Wieso sitzt ihr heute anders?

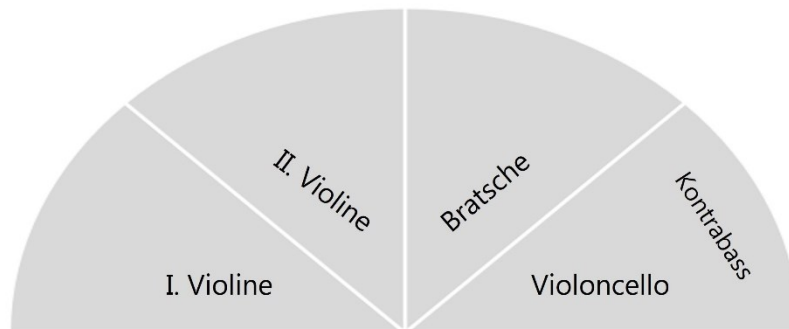


Abbildung 3: Schema der amerikanischen Orchesteraufstellung

Nachdem sich diese amerikanische Aufstellung nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auch in Europa verbreitete, entwickelten sich noch stärker als bei der deutschen Aufstellung Variationen. Besonders Wilhelm Furtwängler prägte die Umkehr von Bratschen und Violoncelli, sodass erstgenannte nun vorne an der Bühnenkante platziert wurden.<sup>14</sup> Leopold Stokowski beschäftigte sich fortwährend mit „der Platzierung der Instrumentengruppen [...] und experimentierte immer wieder“<sup>15</sup> an neuartigen Aufstellungen, von denen jedoch keine eine nachhaltige Anwendung fand.

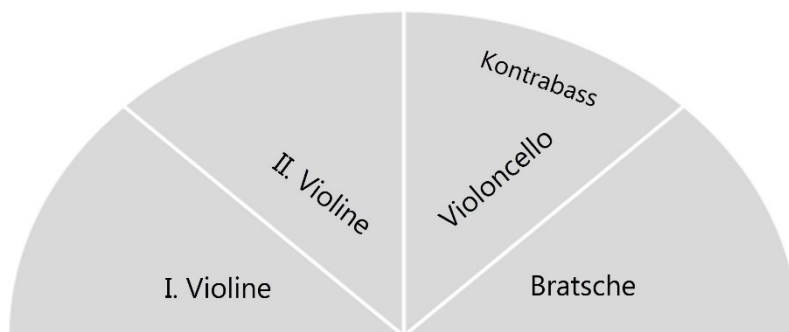


Abbildung 4: Schema der variierten amerikanischen Orchesteraufstellung

Die zwei hier dargestellten Orchesteraufstellungen mit ihrer jeweiligen Variation sind ein Abbild der auf den großen Konzertbühnen verwendeten Sitzordnungen. Die Mehrzahl verschiedener bestehender Orchesteraufstellungen, zwischen denen einige Orchester von Konzert zu Konzert wechseln, lässt sich vor allem dadurch begründen, dass es keine allgemeingültige optimale Aufstellung gibt, die für jede Musik, jede Akustik und jeden Mitwirkenden geeignet ist.<sup>16</sup> Wie begründet sich daher nun die Entscheidung für eine bestimmte Aufstellung?

Die Wahl der Sitzordnung liegt grundsätzlich bei der Dirigentin oder dem Dirigenten. Der Dirigent Adrian Boult beschrieb den Ablauf des Entscheidungsprozesses folgendermaßen: „Der Dirigent muß gewöhnlich über die Sitzordnung des Orchesters beschließen, ehe er mit seinen Proben beginnt.“<sup>17</sup> Die

14 Vgl. Meyer, *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* (wie Anm. 6), S. 206.

15 Midou Grossmann, „Prima la musica. Leopold Stokowski: Erinnerungen zum Geburts- und Todestag“, in: *Das Orchester* 70/9 (2022), S. 30–39, hier S. 33.

16 Vgl. Jens Hamer, Art. „Sitzordnung/ Aufstellung“, in: *Lexikon des Orchesters*, Bd. 2 (wie Anm. 1), S. 426f., hier S. 426.

17 Boult, *Zur Kunst des Dirigierens* (wie Anm. 8), S. 35.

Entscheidung wird dabei keineswegs willkürlich getroffen, sondern ist von verschiedenen Faktoren abhängig, die meist schon im Vorfeld geklärt sein müssen, da der heutige Probenprozess wenig zeitlichen Spielraum für das Ausprobieren oder Experimentieren mit Sitzordnungen lässt. Aus der Beschäftigung mit diesem Thema und Gesprächen mit verschiedenen Dirigentinnen und Dirigenten lassen sich vier Kriterien für die Wahl der Orchesteraufstellung bestimmen:

Zunächst einmal gibt das Konzertprogramm eine geeignete Sitzordnung vor. Mit der Werkauswahl sollte auch der „Charakter des aufzuführenden Stückes“<sup>18</sup> beachtet werden, was nach den theoretischen Schriften von Hector Berlioz auch die aus der Sitzordnung entstehende Klangwirkung einschließt. Für Werke wie die Symphonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven, in der der Beginn des ersten Satzes einen auskomponierten Stereoeffekt aufweist, eignet sich für das Klangerlebnis eher die auch historisch gesehen naheliegende deutsche Aufstellung, obwohl das Zusammenspiel dadurch erschwert wird. Im Konzertbetrieb wird, mit Ausnahme sehr umfangreicher Kompositionen, meist eine Zusammenstellung verschiedener Werke an einem Abend präsentiert. Da Umbauten zwischen den einzelnen Programmpunkten meist als zu aufwendig angesehen werden, muss sich aus den verschiedenen Werkbedingungen für eine Aufstellung als Kompromiss entschieden werden.

Mit der Werkauswahl hängt auch eng das Aufführungsformat zusammen. Handelt es sich um ein typisches Symphoniekonzert auf einer großen Konzertbühne, kann eine der vier oben beschriebenen Aufstellungsvarianten gewählt werden. Soll jedoch die Sitzordnung eines Opernorchesters im Orchestergraben betrachtet werden, so spielen hier durch die tiefere und eingebaute Lage andere Faktoren eine Rolle. Diese Schwierigkeiten spiegeln sich auch in der dritten Kategorie des Raumes wider. „Der Raum und seine Eigenarten, [...] das ist für sensible und erfahrene Dirigenten ein ebenso wichtiger Faktor für die Interpretation wie Orchesterleistung und Publikumsresonanz.“<sup>19</sup> Schon allein der verfügbare Platz im Orchestergraben oder auf der Bühne kann somit in Abhängigkeit von der Besetzung bestimmte Umbauten ermöglichen oder verhindern. Die Raumgröße sollte daher stets mit der Anzahl der Musizierenden zusammenpassen.<sup>20</sup> Die akustischen Bedingungen des Raumes sind ebenso ausschlaggebend, da Reflexion und Absorption des Schalls den Klang beeinflussen. Vergleicht man am Beispiel der Kontrabässe den Wiener Musikverein und die Berliner Philharmonie, so ist die starke Basswirkung mit den Bässen hinter dem Orchester wie in Wien im Berliner Rundbau kaum zu erreichen, da die direkte Reflexionswand hinter den Musizierenden fehlt. Solche Einflüsse von Wänden machen sich besonders im Orchestergraben bemerkbar, weshalb es hier teilweise sogar zu einer Aufhebung der festen Platzierung der Ersten Violinen an der linken Vorderkante kommt. Für die Konzertbühne hat Hector Berlioz sich schon im 19. Jahrhundert mit einer Optimierung der Bühne unter Berücksichtigung von akustischen Schall- und Raumbedingungen beschäftigt.<sup>21</sup> Dafür konstruierte er einen Stufenaufbau, der sich heute

18 Hector Berlioz, *Die Kunst des Dirigierens, auf moderner Grundlage neu bearbeitet und erweitert von C. Frh. v. Schwerin*, Heilbronn: C. F. Schmidt [1929], S. 24.

19 Hans-Klaus Jungheinrich, *Der Musikdarsteller. Zur Kunst des Dirigenten*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1986, S. 131.

20 Vgl. Berlioz, *Die Kunst des Dirigierens* (wie Anm. 18), S. 24.

21 Vgl. Fabian Kolb, „Das Orchester als Klangraum. Hector Berlioz' *Le Chef d'orchestre* und seine Überlegungen zu Raumakustik und Orchesteraufstellung“, in: *Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert*, hg. von Alessandro Di Profio und Arnold Jacobshagen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 109–152, hier S. 113.

in vielen Konzertsälen finden und mit seiner Erklärung genau begründen lässt: „Die beste Art, ein Orchester in einem der Zahl der Spieler entsprechend großen Saal anzuordnen, ist: letztere auf Tritten reihenweise übereinander aufzustellen, und zwar derart, daß jede Reihe ihre Töne dem Hörer ohne dazwischenliegendes Hindernis zusenden kann.“<sup>22</sup> Neben den rein akustischen Vorteilen ermöglicht dieser Stufenaufbau zudem einen besseren Blickkontakt der Musikerinnen und Musiker untereinander. Probleme in Bezug auf den Gehörschutz können außerdem verringert werden.

Auch wenn Orchester heute noch immer nach einem hierarchischen System organisiert sind, in dem die Dirigentin oder der Dirigent im Moment der Aufführung die leitende Rolle innehat,<sup>23</sup> darf das Orchester in vielen Fällen auf die Wahl der Aufstellung einwirken. Die Verwendung bestehender Orchestertraditionen bedeutet für viele Musikerinnen und Musiker einen Wohlfühlfaktor im Zusammenspiel und bietet gerade Gastdirigent:innen eine gute Richtlinie in Bezug auf akustische Raumansprüche. Bei sehr traditionsbewussten Orchestern wie den Wiener Philharmonikern kann aber auch aus der Orchestertradition heraus eine bestimmte Sitzordnung – in diesem Falle für den Musikverein die deutsche Aufstellung – den Dirigierenden nahegelegt werden.

Die Dirigentin oder der Dirigent muss also zwischen den vier Kriterien Werk, Aufführungsformat, Raum und Orchestertradition abwägen, um sowohl spieltechnisch als auch akustisch das gewünschte Optimum zu erreichen. Demnach sind die Orchesteraufstellungen keine zufällige Anordnung, sondern stets durchdachte und anhand der Kriterien getroffene Entscheidungen über die Sitzordnung zum Erreichen der gewünschten Klangvorstellung. Aus verschiedenen Gesprächen mit Dirigentinnen und Dirigenten hat sich gezeigt, dass diese den Orchesteraufstellungen eine weitaus größere Bedeutung beimessen, als aus Sicht des Konzertpublikums zunächst zu vermuten wäre. Die Wahl der Aufstellung wird von den Dirigierenden als ein wichtiger Teil ihrer Arbeit und ihrer Klangvorstellungen verstanden. Das Klangerlebnis für das Publikum steht dabei für Orchester und Dirigierende an erster Stelle und die gewählte Orchesteraufstellung kann in Abstimmung mit den verschiedenen Einflussfaktoren entscheidend zu dessen Gelingen beitragen.



Der Text geht auf die im Wintersemester 2022/23 an der Universität Potsdam im Lehrstuhl Musikwissenschaft verfasste Masterarbeit zum Thema historischer und heutiger Orchesteraufstellungen zurück.

22 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, Bd. 2, Leipzig: C. F. Peters 1955, S. 434.

23 Vgl. Heidelberger, Art. „Orchester“ (wie Anm. 1), S. 69.

# Wie klingt die ‚Wahrheit‘?

## Musik als Bühne und Medium des parrhesiastischen Spiels. Eine musikphilosophische Spurensuche

Paul Heidegger

---

This essay is an interdisciplinary encounter between musicology and political philosophy and focuses on the performative act of ‘truth speaking’, and on the so called ‘parrhesiastic game’ which Michel Foucault analysed in his famous lectures in the early 1980s. In a political-phenomenological re-reading of Foucault’s writings I argue that this jeu de verité is in constant change and bares a problematic and paradox exclusivity that pushes countless people as “shadowlike figures” to the margin of the political stage or even behind its curtain. Furthermore, this text invites to a search for traces for music as the medium and stage of parrhesiastic games. In the course of this, one has to ask questions about the authenticity of musical acts of ‘truth speaking’, about their staging, and about the role of the listening ‘other’. These and other questions are being examined exemplarily by listening to and focusing on the music and sounds of one selected parrhesiastic game: the *nuestro himno* sung in the streets of California by Latinos and Latinas during the *Great American Boycott* in the spring of 2006.

---

### Hinführung

Der Begriff der ‚parrhesia‘ ist in – und womöglich gerade aufgrund – seiner Vielseitigkeit und Offenheit schwer zugänglich. Mit Michel Foucault, der sich zu Beginn der 1980er-Jahre in seinen letzten Vorlesungen<sup>1</sup> dem Konzept der parrhesia in der griechischen Antike von den Dramen des Euripides bis zu den patristischen Texten des 4. und frühen 5. Jahrhunderts n. d. Z. widmete, können drei Formen des Begriffs unterschieden werden:<sup>2</sup> Erstens, die Nominalform *parrhesia* selbst, die sich im Deutschen am besten mit „Freimütigkeit“<sup>3</sup> übersetzen lässt. Zweitens, die Verbform *parrhesiazomai* oder *parrhesiazesthai*, die wörtlich ‚alles sagen‘ bedeutet, wobei die positive Deutung der parrhesia nicht meint, dass jemand im Sinne des Geschwätzes ‚alles sagt‘, was er/sie gerade im Sinn hat, sondern, dass jemand „alles, die ganze

1 Vgl. Michel Foucault, *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia. 6 Vorlesungen, gehalten im Herbst 1983 an der Universität Berkeley/Kalifornien*, hg. von Joseph Pearson, übers. von Mira Köller, Berlin: Merve 1996; ders., *Die Regierung des Selbst und der Anderen. Vorlesung am Collège de France 1982/83*, übers. von Jürgen Schröder, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012; und ders., *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der Anderen II. Vorlesung am Collège de France 1983/84*, übers. von Jürgen Schröder, Berlin: Suhrkamp 2012.

2 Vgl. Foucault, *Diskurs und Wahrheit* (wie Anm. 1), S. 9f.

3 Ebd., S. 9.

Wahrheit, sagt“.<sup>4</sup> Die dritte Form, der *parrhesiastes*, kommt in den klassischen Texten nicht vor und bezeichnet denjenigen, *der* die Wahrheit spricht.<sup>5</sup> Foucault definiert die *parrhesia* weiter anhand von fünf wesentlichen Elementen: Erstens, einer schonungslosen Offenheit, die ohne jegliche rhetorische Kunstgriffe und Verschleierungen auskommt; zweitens, der völligen Übereinstimmung zwischen Glauben und Wahrheit; drittens, der Gefahr, in die sich ein:e Sprecher:in begibt; viertens, anhand der Funktion der Kritik „von unten nach oben“, die der *parrhesiastischen* Wortergreifung zugrunde liegt; und schließlich fünftens, der moralischen Pflicht, die ein:e *Parrhesiast:in* verspürt und die ihn/sie zum Handeln bewegt.<sup>6</sup> *Parrhesia* ist, in Foucaults Worten,

---

„[...] eine verbale Tätigkeit, bei der der Sprecher seine persönliche Beziehung zur Wahrheit ausdrückt und sein Leben aufs Spiel setzt, weil er das Wahrsprechen als eine Pflicht erkennt, um anderen Menschen (so wie sich selber) zu helfen oder sie zu verbessern. Bei *parrhesia* gebraucht der Sprecher seine Freiheit und wählt Offenheit anstelle von Schweigen, das Risiko des Todes anstelle von Leben und Sicherheit, die Kritik anstelle von Schmeichelei, und die moralische Pflicht anstelle von Eigennutz und moralischer Gleichgültigkeit.“<sup>7</sup>

---

Anknüpfend an diese Charakteristika der *parrhesia*, die sich in verschiedenen Schriften der griechischen Antike wiederfinden, und ausgehend von Foucaults eigener, unvollendet gebliebener Problematisierung, setzte in den vergangenen beiden Jahrzehnten eine die Disziplinengrenzen überschreitende Beschäftigung mit der *parrhesia*-Problematik ein. Es lassen sich unter anderem politisch-theoretische, soziologische, moralphilosophische oder philologische Überlegungen nachzeichnen.<sup>8</sup> Höchst spannend sind zudem aktuelle Arbeiten der Kritischen Organisationsforschung, die insbesondere auf die Figur des Whistleblowers als paradigmatische Wahrsprecherin fokussieren und anhand ihrer darlegen, dass die Definition Foucaults einer Aktualisierung bedarf und sich das *parrhesiastische* Spiel gewandelt hat und weiter verändert.<sup>9</sup>

Die folgenden essayistisch vorgestellten Überlegungen und Denkansätze lassen sich in einem mittlerweile reichen und vielfältigen Feld verorten und schreiben sich gerade in solche Diskurse ein, die

4 Ebd.

5 Die Betonung des Maskulinums verweist bereits auf eine zentrale Problematik der antiken *parrhesia*-Konzeption, die auch Foucault nicht aufzulösen vermag: In der klassischen griechischen Epoche, auf der *agora* als dem bürgerlichen Versammlungsplatz der *polis*, war das *parrhesiastische* Handeln nur den ausgezeichnetsten männlichen Bürgern gestattet. Ich möchte mich in diesem Essay jedoch auf Männer *und* Frauen als Wahrsprecher:innen beziehen, da ich der Überzeugung bin, dass auch viele ausgegrenzte Frauen und Männer wahrsprechend ‚ihre Stimme erhoben‘, obwohl die Ausübung der *parrhesia* rechtlich einem kleinen Teil der männlichen Bürgerschaft vorbehalten war.

6 Vgl. wiederum Foucault, *Diskurs und Wahrheit* (wie Anm. 1), S. 10–19.

7 Ebd., S. 18f.

8 Solche Überlegungen umfassen etwa die beiden Sammelbände *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*, hg. von Petra Gehring und Andreas Gelhard, Zürich: diaphanes 2012; sowie *Foucault und das Politische. Transdisziplinäre Impulse für die politische Theorie der Gegenwart*, hg. von Oliver Marchart und Renate Martinsen, Wiesbaden: Springer 2019.

9 Vgl. exemplarisch zum beschriebenen Zugang der Kritischen Organisationsforschung und für etliche weiterführende Literaturverweise: Richard Weiskopf, „The practice of *parrhesia* and the transformation of managerial governmentality“, in: *Handbook on Governmentality*, hg. von William Walters und Martina Tazzioli, Cheltenham et al.: Edward Elgar Publ. 2023.

zu einer Re-Lektüre und Aktualisierung von Foucaults parrhesia-Definition aufrufen. Dafür wähle ich einen in der bisherigen parrhesia-Forschung noch unbeachteten musikwissenschaftlichen Zugang, der auf Bühnen des parrhesiastischen Spiels, auf seine Klänge, auf Inszenierungen und auf das Hören fokussiert. Ich möchte ein Nach- und Weiterdenken über die ‚Hörbarkeit‘ des Politischen, über das ‚Hörbar-Werden‘ und über Momente des ‚Ungehorsams‘ anregen und zum Hinhören auf Momente des parrhesiastischen Handelns beitragen. Dabei stellen sich insbesondere Fragen nach der Aktualität von Foucaults Begriff der parrhesia und nach dem sogenannten „Spiel“ der parrhesia,<sup>10</sup> nach seinen ‚Bühnen‘ und nach ‚Szenen‘ parrhesiastischer Akte in der Musik. Kann die Musik zur Bühne oder/und zu einem Medium des parrhesiastischen Spiels werden? Und wenn ja, welche Verschiebungen erfahren wir in musikalischen Inszenierungen als ‚In-Szene-Setzungen‘ eines anderen und fernen Originals? Wie setzen sich Wahrsprecher:innen musikalisch in Szene, wie werden sie dargestellt und welche Bühnen betreten sie? Und wer spielt die Rolle des wahrhörenden Gegenübers?

## Wegmarken

### ... auf politisch-phänomenologischen Pfaden

Im Zuge einer kritischen politisch-phänomenologischen Re-Lektüre von Foucaults Vorlesungen zur parrhesia können Wahrheitsspiele als veränderlich und in einem steten Wandel befindlich festgestellt werden. Jedes parrhesiastische Spiel, so die hier vorgeschlagene Prämisse, fordert insofern nach einer Aktualisierung der von Foucault vorgeschlagenen parrhesia-Definition. Diese ist – und darauf wurde schon in der Hinführung verwiesen – besonders im Hinblick auf die paradoxe Exklusivität des klassischen parrhesiastischen Spiels problematisch. Hannah Arendts Ausführungen zum politischen Handeln als ein „Sichtbar-“ und auch als ein „Hörbar-Werden“ des Individuums als politisches Subjekt in einem öffentlichen Erscheinungsraum lassen einen möglichen Denkweg und Ausweg zu.<sup>11</sup> Wenn die parrhesia, wie Foucault schreibt, eine Kritik „von unten nach oben“ ist, dann ist ihre Beschränkung auf einen äußerst kleinen und privilegierten Teil der griechischen Gesellschaft einer Kritik zu unterziehen. Wie aber, so fragt der Philosoph Gerald Posselt in seinem 2013 publizierten Artikel „Wahrsprechen, Wortergreifung und ‚Collateral Murder‘“<sup>12</sup>, kann die parrhesia selbst durch einen Akt der parrhesia kritisiert werden? In diesem Essay wird im Sinne des politischen Denkens Arendts und inspiriert von Überlegungen der *Sound Studies* der Vorschlag gemacht, das parrhesiastische Handeln als ein lautstarkes Fordern des Individuums, zum politischen Subjekt zu werden, zu begreifen. Bei einem solchen begehren Wahrsprecher:innen

10 Im Französischen wird dieses „Spiel“ etwa als „jeu de vérité“ bezeichnet. Siehe u. a.: Frédéric Gros, *Michel Foucault*, Paris: Presses Universitaires de France 1998, S. 92; sowie Maria Andrea Rojas, *Michel Foucault: la „parrêsia“, une éthique de la vérité*, Dissertation, Université Paris-Est Créteil 2012, S. 39.

11 Herangezogen wurde hier insbesondere das fünfte Kapitel aus Arendts *Vita activa*, in dem sie die Tätigkeit des Handelns als politischen Akt der Enthüllung einer Person und dabei als dessen aktiv, von sich aus eingeleitete „zweite Geburt“ in einem öffentlichen Erscheinungsraum beschreibt. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München et al.: Piper<sup>8</sup>2010, S. 164–243.

12 Vgl. Gerald Posselt, „Wahrsprechen, Wortergreifung und ‚Collateral Murder‘. Zur Aktualität von Michel Foucaults Begriff der *parrhesia*“, in: *Rhetorik* 32/1 (2013), S. 71–92.



gegen die Exklusivität des parrhesiastischen Spiels selbst auf und fordern nach einer Aktualisierung der Foucault’schen Definition.<sup>13</sup>

### ... mit ethischen Inschriften

Dass viele Personen jedoch nicht ihre Stimme erheben und lautstark um politische Teilhabe streiten können, sondern aus Selbstschutz bewusst den Schein des Öffentlichen meiden, zeigt die Figur des ‚Fremden‘ bei Bernhard Waldenfels.<sup>14</sup> Diese fordert die politische Phänomenologie Arendts heraus, indem sie sich verbirgt, anstatt sich im öffentlichen, politischen Erscheinungsraum zu zeigen. Ein Erfahren des ‚Fremden‘ sei laut Waldenfels nur in einem ‚Begegnen-Lassen‘ möglich, das mit einem ‚Hören-‘ und ‚Verstehenlernen‘ des ‚Anderen‘ einhergeht. Das Wahrhören – um zum bedeutsamen Gegenüber des parrhesiastischen Spiels zurückzukehren – ist demnach als ein Horchen auf gefährdete und verletzte wahrsprechende Gegenüber zu verstehen und somit mit einer großen ethischen Verantwortung verknüpft. Dies zeigt auch Judith Butlers Emmanuel-Levinas-Lektüre in ihrem Essay „Gefährdetes Leben“,<sup>15</sup> in dem sie exemplarisch die bedeutende ethische Komponente des Hörens in den Mittelpunkt stellt und so Perspektiven auf ein kritisches Wahrhören zulässt. Die Schutzlosigkeit und Verletzlichkeit des Anderen rückt den Gegenüber in die Verantwortung des Hören- und Verstehenlernens.

### ... einer „Kunst des Ungekünstelten“

Zwei Ansatzpunkte für musikphilosophische und ästhetische Überlegungen zum parrhesiastischen Spiel sind einerseits die Konfliktgeschichte der parrhesia und der Redekunst, der Rhetorik,<sup>16</sup> und andererseits die Frage nach der Authentizität musikalisch und theatralisch in Szene gesetzter parrhesiastischer Spiele. Der Begriff der ‚Inszenierung‘ wird mit Martin Seel als ein momentanes und simultanes Ergebnis eines Prozesses des „Erscheinenlassens“ von Gegenwart aufgefasst<sup>17</sup> und ist als solches stets authentisch,

13 Ausführlicher in Paul Heidegger, *Wie klingt die ‚Wahrheit‘? Musik als Bühne und Medium des parrhesiastischen Spiels. Eine musikphilosophische und politisch-phänomenologische Spurensuche*, Masterarbeit, Universität Innsbruck, 2023, S. 38–42.

14 Vgl. insbesondere Bernhard Waldenfels, *Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 4 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998–1999; ders., *Der Stachel des Fremden*, Paderborn: Wilhelm Fink <sup>3</sup>2013; sowie ders., „Wahrsprechen und Antworten“, in: *Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit*, hg. von Petra Gehring und Andreas Gelhard, Zürich: diaphanes 2012, S. 63–81.

15 Siehe Judith Butler, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, übers. von Karin Wördemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005; vgl. auch Emmanuel Levinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, hg. und übers. von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg et al.: Alber <sup>6</sup>2012.

16 Dieser Beziehung zwischen parrhesia und Rhetorik, die zwischen der paradoxen Wahrnehmung der parrhesia als „Nullpunkt der Rhetorik“ und zugleich ihrer Bedeutung als äußerst wirksame rhetorische Figur schwankt, widmet sich Anne Katrin Lorenz in ihrer Dissertation *Ausgesprochenes Selbstgefühl. Parrhesia zwischen Öffentlichkeit und Privatheit*, Eberhard Karls Universität Tübingen 2012, S. 26–54. Dabei zeichnet die Autorin die Beziehung zwischen parrhesia (bzw. *licentia*) und Rhetorik bei Auctor ad Herennium, Quintilian und Pseudo-Longinus nach.

17 Vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>6</sup>2019; sowie ders., „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2011, S. 48–62.

insofern „Authentizität“, und hier folge ich der Definition von Erika Fischer-Lichte,<sup>18</sup> ein „Spiel“ und einen „Medienpakt“, ein „durch Reflexion von Verfahren und Medialität“ Generiertes,<sup>19</sup> meint. Im Fall der musikalischen Darstellung parrhesiastischer Spiele bedeutet das konkret, dass auch die Darstellung des parrhesiastischen Spiels, etwa in Form einer musikdramatischen Inszenierung, authentisch ist. Es ist in der Art und Weise authentisch, wie es auf der Bühne dargestellt wird und sich vor den Augen und Ohren des Publikums entfaltet, gerade weil in der Reflexion, in der „Modellierung“ der (vorgestellten) originären Vorlage, die im Zuge der Inszenierung und Interpretation geschieht, etwas Neues generiert wird. Dabei verändern sich etwa die Rollen der Wahrsprecher:innen und Wahrhörer:innen, womöglich wird das zuhörende Publikum im Theater selbst zur Wahrhörer:innenschaft und hinter den parrhesiastes verbergen sich etwa die Intentionen der Regisseur:innen oder die Interpretation der Darsteller:innen.

## Gratwanderungen

Exemplarisch wird in der Folge ein Fallbeispiel für „Musik als Bühne und Medium des parrhesiastischen Spiels“ vorgestellt. Es handelt von den Demonstrationen als ‚illegal‘ deklariertes, lateinamerikanischer Einwanderer:innen, die als *Great American Boycott* internationale Aufmerksamkeit erlangten. Diese Menschen mit dem Status der „Staatenlosigkeit“<sup>20</sup> versammelten sich auf den Straßen Kaliforniens und sangen die US-amerikanische Nationalhymne, so wie die mexikanische, auf Spanisch. Begleitet wurden diese Szenen des ‚Wahrsingens‘ vom Aufkommen der *nuestro himno* als Übersetzung und vielstimmige Neuinterpretation der US-Hymne.<sup>21</sup>

In kritischer Auseinandersetzung mit Arendts *Vita activa* und ihrem politischen Hauptwerk *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* versuchte Butler im Gespräch mit Gayatri Chakravorty Spivak anknüpfend an die Ereignisse im Frühjahr 2006, den Zustand („state“) des Staates („state“) anhand der schattenhaften Figur des „Staatenlosen“ zu charakterisieren.<sup>22</sup> Der ‚National-Staat‘, so Butler, übt die Macht aus, im Namen der Nation zu binden, aufzunehmen, Bindungen aufzuheben, zu entlassen, zu bannen und zu verstoßen. Die Kategorie der Staatenlosigkeit werde insofern im Zuge einer Machtoperation reproduziert, die ‚Nation‘ und ‚Staat‘ gewaltsam näher aneinander ausrichten will und dafür

18 Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Theatralität und Inszenierung“, in: *Inszenierung von Authentizität*, hg. von ders. und Isabel Pflug, Tübingen et al.: Francke 2000, S. 11–27.

19 Zitiert nach Susanne Knaller, „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hg. von ders. und Harro Müller, München: Fink 2006, S. 17–35, hier S. 23.

20 Vgl. zum Begriff der „Staatenlosigkeit“ etwa Hannah Arendt, „Wir Flüchtlinge“, in: *Wir Juden. Schriften 1932–1966*, hg. von Marie Luise Knott und Ursula Ludz, München: Piper 2019; dies., *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München: Piper 142011; und Judith Butler und Gayatri Chakravorty Spivak, *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*, übers. von Michael Heitz und Sabine Schulz, Zürich: diaphanes 2017.

21 Adam Kidron und Eduardo Reyes, *Nuestro Himno*, prod. von Eduardo Reyes, unter Mitw. von Andy Andy, Autoridad de la Sierra, Ventura, Ivy Queen, Wyclef Jean, Kalimba, Kany, LDA, N Klave, Patrulla 81, Pitbull, Ponce Carlos, Ryito, Reik, Frank Reyes, Tony Sunshine, Olga Tañon, Goría Trevi, Voz a Voz und Yemaya, New York et al.: Urban Box Office 2006.

22 Butler und Spivak, *Sprache, Politik, Zugehörigkeit* (wie Anm. 20).

sinnbildlich „den Bindestrich [...] als Kette benutzt“.<sup>23</sup> ‚Staatenlose‘ sind also niemals ohne ‚Status‘ (state), sondern es wird ihnen ein solcher erteilt. Sie werden vom ‚National-Staat‘ als „Staatenlose“ produziert, indem sie bestimmten normativen Kategorien, wie Nationalität, Alter, Geschlecht, Arbeitskraft oder race nicht entsprechen und folglich in einer Machtoperation ihrer juristischen Zugehörigkeitsweisen entledigt werden.<sup>24</sup>

Das Singen der US-amerikanischen Nationalhymne auf Spanisch ist, so Butler, ein Paradebeispiel dafür, wie Menschen in ihrem aktiven „In-Erscheinung-Treten“, im performativen politischen Handeln, als Kläger:innen für Gleichheit und Gemeinsamkeit und für deren Bedingungen auftreten können.<sup>25</sup> In ihrer gemeinsamen Forderung nach Gleichheit und Anerkennung betraten die Demonstrant:innen als sogenannte „Staatenlose“ und doch Mitträger:innen eines sie ausschließenden ‚National-Staats‘ den öffentlichen Erscheinungsraum der Straße und stellten die US-amerikanische Nation im lautstarken Ungehorsam vor die Frage „Who sings the Nation-State?“. Die Demonstrationen im Frühjahr 2006 und das Aufkommen der *nuestro himno* dürfen als ‚Wahrsingen‘ verstanden werden, in dem die Pluralität der Nation, ihr ‚Wir‘ und ‚Unser‘ in Frage gestellt und eine allgemeine Vorstellung von Gleichheit und Nation herausgefordert werden. Die Demonstrant:innen traten als Parrhesiast:innen auf, behaupteten sich im Singen der Hymne auf Spanisch und traten aktiv aus dem Schatten, in den sie der ‚National-Staat‘ rückte. Sie machten auf ihre Existenz und Rolle als Bewohner:innen und nur scheinbar stumme und unsichtbare Träger:innen des ‚National-Staats‘ aufmerksam und stellten die Frage, wer sich dem ‚Wir‘, das die amerikanische Hymne proklamiert, zugehörig fühlen darf. Darf sie, wie George W. Bush im Anschluss an die Proteste geltend machte, ausschließlich auf Englisch gesungen werden, so wird die Nation auf eine sprachliche Mehrheit beschränkt und die Sprache zu einem Kriterium der Zugehörigkeit gemacht. Hier definiert erneut eine nationale Mehrheit die Nation gemäß ihren eigenen Bedingungen und schafft im Zuge dessen Normen des Ausschlusses. Es handelt sich um einen problematischen Eingriff in einen bereits bestehenden Begriff der ‚Nation‘ und einen Angriff auf Gleichheit und Gemeinsamkeit.<sup>26</sup> Das Singen der *nuestro himno* auf den Straßen kalifornischer Städte ist ein parrhesiastisches Handeln, es ist Ausdruck von Freiheit und ein hörbares, lautstarkes Widerstehen der Exklusivität von ‚Stimmrecht‘. Dabei wird die Straße zur Bühne und die Musik zum Medium und Sprachrohr der parrhesia.

---

„[...] [E]in solches Singen findet auf der Straße statt, aber die Straße ist auch als jener Ort exponiert, an dem diejenigen, die nicht frei sind, sich zu versammeln, sich frei versammeln. Ich möchte nahelegen, daß dies genau jene Art von performativer Widerspruch ist, der nicht in eine Sackgasse, sondern in Formen des Aufstands führt. Denn es geht nicht einfach darum, den Gesang auf der Straße zu situieren, sondern darum, die Straße als Stätte freier Versammlung zu exponieren. An diesem Punkt kann der Gesang nicht nur als Ausdruck von Freiheit oder als ein Verlangen von Stimmrecht verstanden werden – auch wenn er ganz klar beides ist. Der Gesang macht die Straße wieder zur Bühne, er führt die Versammlungsfreiheit genau dann und genau dort auf, wo es gesetzlich verboten ist.“<sup>27</sup>

---

23 Ebd., S. 24f.

24 Vgl. ebd., S. 7–16 sowie S. 25f.

25 Vgl. ebd., S. 41f.

26 Vgl. ebd., S. 42f. sowie S. 49.

27 Butler und Spivak, *Sprache, Politik, Zugehörigkeit* (wie Anm. 20), S. 45.

## Ausblick

„Der sogenannte ‚rote Faden‘ durch diese essayistisch zusammengefassten Überlegungen ist bunt.“ Mit dieser Feststellung leitete ich den letzten Absatz der Conclusio meiner Masterarbeit ein und er begleitet mich auch weiter in meinem Nachdenken und Schreiben über hörbare parrhesiastische Spiele. Der sprichwörtliche rote Faden erscheint hier bestehend aus verschiedenfarbigen Fädchen, die einander zusammenhalten und die – gewissermaßen als gemeinsame Röte – gemein haben, dass sie alle an das Konzept und den Begriff der parrhesia und an das Erklingen parrhesiastischer Spiele geknotet sind. Ansatzpunkt dieser Untersuchung war es, dass die Foucault'sche Definition der parrhesia einer Aktualisierung unterzogen werden muss. Dabei ist ein zentraler Kritikpunkt die paradoxe Exklusivität des parrhesiastischen Spiels, die hier besonders mit Arendt und Waldenfels, aber auch mit Butler und Levinas hinterfragt wurde. Das widerständische, gegen diese Exklusivität aufbegehrende politische Erscheinen im Sichtbar- und Hörbar-Werden kann, so der hier vorgeschlagene Standpunkt, als parrhesiastisches Handeln aufgefasst werden, als eine freimütige Antwort vor einem mächtigeren Gegenüber. Oft jedoch erklingen diese Antworten aus dem Verborgenen und aus der ‚Fremde‘. Dann, so Waldenfels, gilt es, sie hören und verstehen zu lernen. Dieser Essay versteht sich auch als Anregung zum Hinhören auf das politisch Hörbar-Werdende – ein Hinhören, das von den Methoden der Musikwissenschaft und Sound-Studies inspiriert sein kann, umgekehrt aber auch musikwissenschaftliche Hörperspektiven zu erweitern vermag.

Musik kann ein Medium und eine Bühne des parrhesiastischen Handelns und Spiels sein. Dabei bleibt das parrhesiastische Spiel authentisch und es ergeben sich durch eine stete und lebendige Aktualisierung Verschiebungen von Wahrheitsspielen, neue Wahrsprecher:innen treten auf die Bühne und auch das Publikum vermag einzugreifen und ist mal hier und mal dort als Wahrhörer:innenschaft ein für das parrhesiastische Spiel entscheidendes Gegenüber. Die Musik vermag auch auf mehr oder weniger subtile Weise ‚wahrzuklingen‘ und selbst gesetzten Normen und Grenzen zu widerstehen. In diesem Sinn ist die Spurensuche nach musikalischen parrhesiastischen Spielen gerade erst eröffnet und es finden sich mit Sicherheit noch etliche offene, noch unbegangene Pfade.



Der vorliegende Essay stützt sich auf Aspekte des gleichnamigen Vortrags, den der Verfasser am 4. Mai 2023 im Rahmen des Zyklus „Junge Musikwissenschaft“ auf Einladung der *Österreichischen Gesellschaft für Musik* hielt. Zudem reflektiert er Ausschnitte der im März 2023 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck erfolgreich verteidigten Masterarbeit *Wie klingt die ‚Wahrheit‘? Musik als Bühne und Medium des parrhesiastischen Spiels. Eine musikphilosophische und politisch-phänomenologische Spurensuche*, Masterarbeit, Universität Innsbruck 2023.

# Die Kunst der Taiko

## Inklusive eines Interviews mit Yuta Kimura

Valeska Maria Müller

---

This essay explores the art of Taiko drumming in Japanese culture. It provides background on the history and origins of Taiko, tracing it back to ancient Japanese legends and discusses how Taiko was traditionally used in religious rituals, festivals and theater. After an introduction to the background on Taiko as a symbol of Japanese cultural identity, an interview with the Taiko musician Yuta Kimura of the Kodo-Ensemble provides insights into playing techniques, training, and the future of Taiko.

---

### Die Hintergründe von 太鼓

Wird in der westlichen Kultur von 太鼓 (たいこ – Ta i ko) gesprochen, so ist in der Regel von der gesamten Taiko-Kunst die Rede. In der japanischen Kultur hat der Begriff allerdings mehrere Bedeutungen. Übersetzt man 太鼓 (Taiko) wortwörtlich, so bedeutet die Bezeichnung erst einmal nur ‚Trommel‘. Obgleich es verschiedene japanische Trommeltypen gibt, so werden diese alle unter dem Oberbegriff 太鼓 zusammengefasst. Wenn man nun im Japanischen von der Taiko-Kunst spricht, kann diese demgemäß als Kunst verstanden werden, japanische Trommeln zu spielen. Hierbei ist von mehreren Arten des Trommelspiels die Rede – vom solistischen, kammermusikalischen bis hin zum gruppenspezifischen Spiel. In der Regel wird die traditionelle Kunst des Taiko-Spiels in größeren Ensembles praktiziert – den組太鼓 (Kumidaikos). Der Begriff 太鼓 hat in Japan also dreierlei Bedeutungen: Als Bezeichnung für ein-Instrument, als Begriff für die Kunst des Trommelspiels, sowie als Implikation für eine Gruppe von Musikerinnen und Musikern (auch Kumidaiko genannt), die gemeinsam ein Trommelensemble bilden. Bei der Kunst der Taiko geht es demzufolge nicht nur um die Musik allein. 太鼓 steht als Sammelbegriff für alles, was diese musikalische Bewegung beinhaltet und darstellen möchte. Neben der Musik ist Taiko demnach auch das Instrument, die Gruppe, der Stil, die Performance – letztlich die Kunst als Gesamtwerk. Es ist keinesfalls verwerflich, in der westlichen Welt von der sogenannten Taiko-Kunst zu sprechen. Auch, wenn die Taiko-Kunst verschiedene Trommeln, Stile, Techniken und Aufführungsarten beinhaltet, so kann all dies unter dem Begriff der Taiko zusammengefasst werden. Da die Bezeichnung in Japan allerdings auch Unterkategorien dieser Kunst definiert, so muss man insbesondere beim Analysieren und Studieren der Quellen darauf achten, dass die Begrifflichkeiten dem Kontext gemäß richtig eingeordnet werden, sodass beispielsweise Aussagen nicht in Bezug auf ein Instrument anstelle eines Stils getroffen werden.

Die Taiko-Kunst kann auf eine lange Historie zurückblicken. Die Geschichte der Entstehung von Rhythmus und Trommeln verweist insbesondere auf die japanische Legende der Sonnengöttin Amaterasu.<sup>1</sup> Gemäß dieser Legende hatte sich Amaterasu in einer Höhle versteckt, nachdem ihr Bruder, der

1 Für die folgende Zusammenfassung der Legende vgl. Peter Markus, *Taiko Do. Der Trommelweg. Wurzeln und Visionen des japanischen Trommelns*, Engerda: Arun-Verlag 1996, S. 72ff.

Gott Susanoo, Chaos und Zerstörung in ihrem Reich verbreitet hatte. Die Welt war in Dunkelheit gehüllt und die Götter verzweifelt. Omoikane, der Gott der Weisheit, hatte schließlich eine Idee, wie er Amaterasu aus ihrem Versteck locken kann. Er rief eine Gruppe von Göttern zusammen, um eine laute Trommel- und Tanzperformance vor der Höhle aufzuführen. Die Trommeln, Shime-Daiko und O-Daiko, wurden geschlagen und die Tänzerinnen schüttelten ihre Kleider und schrien laut. Amaterasu wurde neugierig und warf einen Blick aus ihrer Höhle, um zu sehen, was los war. Daraufhin packte sie ein Gott an der Schwelle und zerrte sie nach draußen und die Welt wurde wieder von Sonnenlicht erhellt. Aufgrund dieser Legende halten Japanerinnen und Japaner an dem Glauben fest, mit Hilfe des rhythmischen Stampfens und Schlagen von Trommeln, Götter beeinflussen zu können.<sup>2</sup> Dieser Hintergrund ist für ein Verständnis der Taiko-Kunst unabdingbar, denn gerade dieser rituelle Aspekt spielt in der Kunst des Taiko-Spiels eine wesentliche Rolle. So waren die beiden religiöse Richtungen der japanischen Kultur – Shintoismus und Buddhismus – richtungsweisend für die Entstehung der Taiko-Kunst.<sup>3</sup> Der Shintoismus, die indigene Religion Japans, ist eng mit der Natur und der Verehrung von Ahnen und Göttern verbunden. Eine wichtige Rolle spielen dabei Rituale und Feste, bei denen Taiko seit jeher eine zentrale Bedeutung einnimmt. So wurde die Kunst beispielsweise als eine Art Kommunikationsmittel verstanden, um mit den Göttern in Kontakt zu treten oder diese zu ehren.<sup>4</sup>

Mit der Einführung des Buddhismus in Japan im 6. Jahrhundert n. Chr. wurden auch Elemente der buddhistischen Kultur und der Religion in die japanische Kultur integriert. Dadurch entstand eine kulturelle Synthese, die bis heute prägend für Japan ist. Taiko wurde in diesem Kontext auch für buddhistische Rituale und Zeremonien eingesetzt und entwickelte sich zu einer Kunstform, die nicht nur religiös von Bedeutung war, sondern auch künstlerisch anspruchsvoll. Zudem wurde insbesondere die Zen-Philosophie integraler Bestandteil der Taiko-Bewegung. Bereits aus der Jōmon-Zeit (ca. 14000–300 v. Chr.), kurz vor Beginn der Yayoi Periode (ca. 5. Jhd. v. Chr. – 3. Jhd. n. Chr.), bestätigen interessante archäologische Funde das Ausüben des Taiko-Spiels.<sup>5</sup> Die ursprüngliche Taiko stammt laut historischen Forschungen zufolge dagegen wahrscheinlich aus dem chinesischen, koreanischen oder indischen Raum und wurde erst durch den kulturellen Transfer, ungefähr im 5./6. Jhd. n. Chr., in den japanischen Kulturraum übersiedelt.<sup>6</sup> Die Geschichte der Taiko konnte sich parallel zu weiteren Trommeltraditionen der japanischen Musik entwickeln. So sind in der heutigen Kunstform auch Einflüsse anderer traditioneller Aufführungspraxen wiederzuentdecken. Als früheste Form der japanischen Trommelkunst ist die *Kagura* zu nennen – eine Kombination aus Gesang und Tanz passend zum Rhythmus einer Trommel.<sup>7</sup> Auch in der Heian Periode (ca. 794–1185 n. Chr.) findet sich das Spiel der Trommel im Rahmen der *Gagaku* Musik wieder.<sup>8</sup> Darüber hinaus ist besonders die Stellung der Taiko beim *Noh-Theater* zu nennen. In der Hochzeit dieser

2 Vgl. ebd. S. 74.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. Taiko Center, „History of Taiko“, <[https://www.taiko-center.co.jp/english/history\\_of\\_taiko.html](https://www.taiko-center.co.jp/english/history_of_taiko.html)> (25.04.2023).

6 Vgl. Eduard Peters, „Taikogeschichte“, <<https://www.fuldaiko.de/app/download/2100757/taiko-history.pdf>> (25.04.2023), S. 1–4, hier S. 1.

7 Vgl. Sayuri Ito, „Geschichte von Taiko“, <<https://www.amaterasu-taiko.de/amaterasutaiko/geschichte-von-taiko/>> (25.04.2023).

8 Vgl. ebd.

Kunstform von ca. 1335–1573 n. Chr. übernimmt die Trommel die wesentliche Funktion der Nachahmung von Geräuschen und Effekten, wie beispielsweise Donner oder Regen.<sup>9</sup>

Die Verwendung von japanischen Trommeln als musikalische Begleitung von Festlichkeiten wie dem Sakura Matsuri (Kirschblütenfest), dem Ehi Fest (Fest der Vorfahren) und dem Oshotsu (Neujahrsfest) hat bereits in vergangenen Zeiten eine unverzichtbare Rolle eingenommen.<sup>10</sup> Diese Tradition wird bis heute fortgesetzt. So ist die Kunst des Taiko-Spiels nicht nur in Shinto-Schreinen und buddhistischen Tempeln zu sehen und zu hören, sondern auch auf zahlreichen japanischen Volksfesten allgegenwärtig.<sup>11</sup> Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die Tradition des Taiko-Spiels wieder neu entdeckt und konnte so zu einem bedeutenden Bestandteil der japanischen kulturellen Identität werden.<sup>12</sup> Dadurch wurde die Taiko-Musik zu einem wichtigen Instrument für die Wahrung und Förderung der japanischen kulturellen Identität und ist in vielen Bereichen der Gesellschaft gegenwärtig, von Schulen und Gemeindezentren bis hin zu kulturellen Veranstaltungen in Form von Konzerten und Auftritten seitens professioneller Künstler:innengruppen. Heute hat sich die Taiko-Musik zu einer international anerkannten Kunstform entwickelt, die nicht nur in Japan, sondern auch in vielen anderen Ländern auf der ganzen Welt praktiziert wird. Die Taiko-Kunst folgt dabei keiner speziellen schriftlich dokumentierten Schule, sondern basiert auf mündlichen Überlieferungen der Taiko-Großmeister. Durch die Verbreitung und weltweite Praktizierung der Taiko-Kunst geht allerdings auch ein Teil des traditionellen Ursprungs verloren und die Kunstform wird zunehmend von westlichen Einflüssen neu interpretiert, beeinflusst und erweitert.

Die Kunst des Taiko-Spiels hat sich demgemäß mittlerweile auf mehrere Ebenen transferiert: Einerseits erfüllt sie weiterhin ihre traditionelle Rolle in Japan, indem jahrhundertealte Trommelstücke gespielt werden, die die enge Beziehung zur Natur und die Bitten der Menschen an die Götter zum Ausdruck bringen, andererseits bekommt die Taiko-Kunst durch ihren westlichen Einfluss zunehmend eine orchestrale Gestalt und wird in die großen Konzertsäle der Welt transferiert.<sup>13</sup> Insbesondere in Nordamerika, Europa und Australien gibt es eine wachsende Zahl von professionellen Taiko-Gruppen, die eigene Stile entwickeln und auch westliche Musikstile wie Jazz, Rock und Pop in den Kunststiel integrieren. Einige Gruppen haben sich auch auf die Verwendung von unkonventionellen Gegenständen wie Rohre und Fässern aus Materialien wie Kunststoff und Metall spezialisiert, um neue Klangmöglichkeiten zu erforschen und die Tradition der Taiko-Musik auf kreative Weise zu erweitern. Die sich ständig dynamisch weiterentwickelnde Kunstform vereint die sowohl traditionellen Wurzeln als auch neue kulturelle Einflüsse in einzigartiger Weise miteinander. Die traditionelle Art des Taiko-Spiels wird mithilfe moderner Elemente erweitert, um ein breiteres Publikum anzusprechen und die Kunstform zugänglicher zu machen. Diese Weiterentwicklung und Anpassung an neue kulturelle Kontexte und Einflüsse hat zwar zu einer zunehmenden Popularität der Taiko-Kunst und ihrer weltweiten Verbreitung geführt, wirkt sich aber gleichzeitig auch negativ auf die Tradition der Kunstbewegung, die nicht gerade von synthetisch produzierten neuen Klängen für die Taiko-Musik profitiert, aus. Obgleich man sich also der neuen

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. Peters, „Taikogeschichte“ (wie Anm. 6).

12 Vgl. Ito, „Geschichte von Taiko“ (wie Anm. 7).

13 Vgl. Markus, *Taiko Do* (wie Anm. 1), hier S. 84ff.

Kunstabewegung des Taikos offen zeigt, so sollten dabei die traditionellen Hintergründe nicht in Vergessenheit geraten.

Die Schriften 古事記 (Kojiki) und 日本書紀 (Nihonshoki) stellen die beiden ältesten überlieferten Aufzeichnungen der japanischen Geschichte dar. In ihnen finden sich bereits erste Dokumentationen der frühen Verwendung von Trommeln in Japan und ihre Bedeutung für kriegerische und zeremonielle Zwecke. Neben diesen schriftlichen Überlieferungen gibt es zudem ein paar wenige archäologische Funde, die die Ausübung des Taiko-Spiels in frühen Zeiten bestätigen. So ist beispielsweise ein Relief aus einer Sumerer Burg zu nennen, das einen Trommler zeigt (ca. 2000–3000 v. Chr.), Tonschalen, die Handtrommeln gleichen (ca. 2500 v. Chr.) oder Tonfiguren, auch Haniwa genannt, die Taiko-Trommler aus dem 6. Jhd. n. Chr. abbilden.<sup>14</sup> Insbesondere die Haniwa Tonfiguren zeigen uns, dass das Aussehen der Taiko-Trommeln sich bis heute kaum verändert hat und dadurch wohl auch die Bauweise mit ihren verschiedenen Materialien gleich geblieben ist. Das ist besonders in Bezug auf den Klang sehr interessant, da damit bestätigt werden kann, dass sich der Taiko-Klang wohl nicht wirklich gewandelt hat und in seiner Tradition bis heute bestehen bleiben konnte. In den literarischen Werken, welche die traditionellen Künste der japanischen Musik behandeln, sind ohne Frage immer wieder Schriftstücke zur Taiko-Kunst zu finden, welche die japanische Trommelkunst im Rahmen anderer traditioneller Künste beschreiben. Obgleich mit diesen beiden Arten von Primärquellen die lange Tradition der Taiko-Kunst bestätigt werden kann, so sind die Informationen dennoch begrenzt, da der Großteil der Kunst lediglich mündlich überliefert wurde. Um die Traditionen der japanischen Taiko-Kunst aus einer umfassenden Perspektive kennenzulernen, bedarf es daher einem direkten Kontakt zu den japanischen Taiko-Großmeistern. Sie geben ihr gesamtes Taiko-Wissen seit Jahrhunderten durch mündliche Überlieferung weiter, weswegen sie bis heute eine wichtige Primärquelle der Taiko-Kunst darstellen.

Im Rahmen meiner Arbeit mit der Taiko-Kunst ist so auch ein Interview mit Yuta Kimura entstanden. Er ist ein Musiker von Kodo, dem größten Taiko-Ensemble der Welt. Den Kontakt erhielt ich freundlicherweise über die Komponistin und Professorin Keiko Harada (Tokyo College of Music). Das ursprünglich auf Japanisch geführte Interview, mit vielen neuen Ansätzen zur Taiko-Kunst, folgt nun in Übersetzung. Bei der Erstellung dieser Übersetzung half mir insbesondere Masami Aiko. Zudem kam die KI-Übersetzungssoftware DeepL zum Einsatz.

## **Interview mit Yuta Kimura**

### **Was bedeutet Taiko-Musik für Sie? Welchen Stellenwert hat Taiko in der heutigen japanischen Kultur?**

Für mich ist Taiko ein fester Bestandteil meines Wesens. Ich spiele die Taiko, seit ich drei Jahre alt war. Damals begann ich als Teil einer Klasse im Kindergarten. Für mich ist es nicht etwas, das ich mag oder nicht mag, sondern etwas, das mich immer begleiten wird. Aber in der modernen japanischen Kultur ist es für Japaner nicht so wichtig. Ich höre den Klang bei Festen, an Schreinen und in Tempeln, er ist also nicht selten, aber ich habe das Gefühl, dass die meisten Japaner wenig Interesse daran haben. Das

<sup>14</sup> Vgl. Ito, „Geschichte von Taiko“ (wie Anm. 7).



Interessante daran ist, dass es so vertraut ist, dass es sich als Teil der japanischen Identität etabliert zu haben scheint. Taiko wird in vielen Popsongs verwendet, um die Kultur Japans auszudrücken. Selbst wenn sich die Leute nicht so sehr für Taiko interessieren, wissen sie, dass es ein traditionelles japanisches Instrument ist.

### **Wie konnte sich die Taiko-Kunst so populär entwickeln?**

Es war ein Mann namens Oguchi Daihachi, der versuchte, die Taiko-Musik zu dem zu machen, was sie heute ist, nicht als Begleitung zu Kagura oder Oayashi usw. Er popularisierte sie in den 1950er Jahren. Es gibt nur sehr wenig Literatur über Taiko, aber es gibt einige Informationen auf der Seite des Asano Taiko Research Institute's, einem Taiko-Center, dem auch Kodo angehört. Das Buch *Tenko: Oguchi Daihachi's Theory of Japanese Taiko*, das hier ebenfalls vorgestellt wird, wurde von Oguchi Daihachi geschrieben, und ich bin sicher, dass es den Hintergrund der Geschichte des Taiko-Spiels seit der damaligen Zeit beschreibt. Der Grund, warum es so viele Taiko-Gruppen in ganz Japan auf einmal gab, ist, dass die Regierung 1988 jeder Gemeinde 100 Millionen Yen für das Hometown Creation Programme (Programm zur Schaffung von Heimatstädten) zur Verfügung stellte, die in vielen Gebieten zum Kauf von Taiko-Trommeln verwendet wurden.

### **Welche Unterschiede gibt es zwischen traditionellen und modernen Taiko-Kompositionen?**

Einige Trommeln haben sich weiterentwickelt, um eine größere Bandbreite an Ausdrucksmöglichkeiten zu bieten, aber die beliebteste, die Miya-Trommel, ist in ihrer Bauweise unverändert geblieben. Der größte Unterschied ist die Bedeutung der Musik. Ursprünglich wurden die Trommeln bei lokalen Festen gespielt, um für Sicherheit im Haus, gute Gesundheit, eine reiche Ernte und Regen zu beten. Die Musikbegleitung ist eine Form dieser Art von Musik. Moderne Taiko-Musik drückt oft die Natur und Emotionen aus, so wie wir es bei Kodo tun. Traditionelles Taiko wurde wahrscheinlich in jeder Region in der Hoffnung gemacht, dass das Dorf wachsen würde, aber jetzt habe ich das Gefühl, dass es ein Werkzeug geworden ist, um die Erfahrungen des Komponisten und die Landschaften, die er gesehen hat, auszudrücken.

### **Was ist für Sie besonders wichtig beim Musizieren mit Ihrem Ensemble?**

Es geht darum, das Beste aus dem Klang des Taiko-Instruments herauszuholen. Die Taiko hat zwei Klänge: den Klang in dem Moment, in dem die Bachi (Trommelstöcke) auf die Lederoberfläche trifft, und den Oberton, der durch die im Inneren des Körpers schwingende Luft verursacht wird (wir nennen dies "Do-Nari"). Indem wir Szenen kreieren, in denen wir vor allem den Donari hören wollen, stellen wir sicher, dass die Taiko-Musik nicht einfach zu einem bloßen Schlagzeugstück wird.

## Wie notiert man Taiko-Musik? Werden moderne Kompositionen überhaupt aufgeschrieben oder werden sie wie bei traditionellen Taiko-Stücken nur mündlich überliefert?

Die Methode der Notation ist dieselbe wie in der westlichen Musik und wird heute oft auf Notenblättern niedergeschrieben. In jüngster Zeit werden Musikinstrumente, die seit der Antike gespielt werden, immer häufiger nicht mehr mündlich, sondern schriftlich notiert, insbesondere von jungen Menschen. In solchen Fällen kann die Musik in Noten oder in Worten oder Symbolen niedergeschrieben werden.

## Wie sieht ein typischer Trainings- und Tagesplan von Kodo aus?

Kodo's Aktivitäten: 1/3 des Jahres auf Sado Island trainieren; 1/3 des Jahres Konzertreisen in Japan; 1/3 des Jahres Konzertreisen im Ausland

Dies ist ein Beispiel für einen Trainingstag auf der Insel Sado:

- 9:00 Gymnastik und Reinigung
- 9:30 Vormittagstraining
- 12:30 Mittagspause
- 14:00 Training am Nachmittag
- 18:00 Ende des allgemeinen Trainings - individuelles Training
- 22:00 Ausklang im Proberaum

Bei den Plenumsproben am Tag geht es hauptsächlich um die Erarbeitung der Stücke. Die Gestaltung erfolgt durch gemeinsames Musizieren und Auffrischen der fertigen Stücke. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Kreation, also dem Auffrischen der fertigen Stücke. Ab ca. 18:00 Uhr lösen wir uns auf und der Probenraum kann bis 22:00 Uhr frei genutzt werden: Grundlegendes Üben, Stücke lernen, Konditionierung, etc. und Anpassung der Techniken.

Die Auszubildenden üben in einer anderen Einrichtung:

- 5:00 Aufstehen und fertig machen
- 5:05 Gymnastik und Reinigung
- 5:30 Training (Laufen auf Bergpfaden und am Meer)
- 7:00 Frühstück
- 8:15 Dehnen - morgendliches Training
- 9:30 Vormittagstraining
- 12:30 Mittagessen
- 14:00 Training am Nachmittag
- 18:30 Abendessen
- Nach dem Aufräumen Übung auf eigene Faust
- 21:45 Klangpause
- 22:00 Schlafenszeit

Die Auszubildenden üben die grundlegenden Fähigkeiten, die von Kodo-Mitgliedern verlangt werden. Die Auszubildenden üben eine Stunde lang das Spielen einer für die Bühne arrangierten musikalischen

Darbietung namens Yatai-Bayashi oder Präfektur Saitama. Zusätzlich zum Taiko lernen die Auszubildenden alle Aspekte des Bühnenspiels, einschließlich Flöte, Tanz und Gesang, sowie Haiku, Noh, Teezeremonie und andere Künste sowie Landarbeit.

### **Können Sie ein paar grundlegende Techniken des Taiko-Spiels erklären?**

Schlagtechniken und Schlagzeugspiel lassen sich in Downstrokes, Upstrokes und Tapstrokes unterteilen, die fast identisch mit anderen Schlaginstrumenten sind. Wie bei der Kompositionsmethode erwähnt, ist es immer noch am wichtigsten, den Nachhall zu kontrollieren, der nach dem Anschlag kommt. Ich habe jedoch den Eindruck, dass Amateur-Schlagzeuger sich der Bedeutung dieses Aspekts noch nicht bewusst sind. Das ist zum Beispiel bei Gongs deutlicher zu spüren, wo sich die Tonhöhe je nach der Geschwindigkeit, mit der Bachi (Trommelstock) und Instrument anschlagen, leicht verändert, auch wenn sie das Instrument mit der gleichen Kraft anschlagen. Bei Gongs ist dies noch deutlicher. Wenn man die Tonhöhe erhöhen will, muss man die Bachi beschleunigen; wenn man die Tonhöhe senken will, muss man sie verlangsamen. Wenn man einen Anschlagston erzeugen will, der das Leder der Trommel trifft, sollte man das Bachi ein wenig tiefer legen. Bei Kodo werden auch Trommeln verwendet, um die Tonhöhe von Blasinstrumenten nachzuahmen. Wenn die oben genannten Techniken getrennt ausgeführt werden, stimmt der Klang nicht überein, auch wenn das Timing korrekt ist, so dass er verstimmt klingt. Die Trommeln klingen je nach dem Raum, in dem sie gespielt werden, unterschiedlich, deshalb passen wir sie sofort an.

### **Was denken Sie über die Zukunft der Taiko-Kunst?**

Während die westliche Musik über etablierte Methoden verfügt, gibt es für das Taiko noch sehr wenige Methoden. Die meisten Leute sind Autodidakten, sodass die Kodo-Mitglieder immer auf der Suche nach der richtigen Antwort sind. Auch die Bandbreite der Musik ist sehr begrenzt, so dass alles in der Taiko-Welt eine Herausforderung darstellt. Das Taiko selbst ist eine wunderbare Kunstform, und schon allein die Aufführung auf der Bühne ist ein Bild. Ich denke, es wird immer mehr Szenen geben, in denen Taiko eine aktive Rolle spielt, und als Taiko-Spieler fühle ich mich dafür verantwortlich, solche Möglichkeiten zu schaffen. Es ist immer noch ein sehr unbedeutendes Instrument im Vergleich zu Klavier, Gitarre usw., aber es hat zweifellos einen wunderbaren Klang, und ich glaube, dass es das Potenzial hat, in Zukunft mehr musikalische Ebenen zu erforschen.



Der vorliegende Essay stützt sich auf eine Seminararbeit, die die Verfasserin im Frühjahr 2023 im Rahmen des Forschungsseminars „Historische Forschungen in der Ethnomusikologie“ am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Wien verfasste. Mit der Hilfe von Masami Aiko gelang es ihr, Kontakt nach Japan aufzubauen und ins direkte Gespräch mit der Taikogruppe Kodo zu kommen. Zudem nahm sie in Wien einige Taikostunden, um die körperliche Erfahrung auch selbst zu erleben und in die Forschung der Taiko Kunst mit einzubeziehen.

# BERICHTE



# Sexualität und Gender in Schuberts Zeit

## Erfahrungsbericht zur Summer School der ÖAW in Wien, 5.–7. September 2022

Moritz Michel

Die österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW) veranstaltete im September 2022 eine Summerschool unter dem Titel „Sexualität und Gender in Schuberts Zeit“. Anlass war die Arbeitsaufnahme einer neuen Forschungskommission, der *Kommission für Interdisziplinäre Schubert Forschung (Schubert Research Center)* unter der Leitung von Dr. Andrea Lindmayr-Brandl. Ihrer Einladung nach Wien folgten vom 5. September bis zum 7. September 15 Wissenschaftler:innen aus diversen Feldern und unterschiedlichsten Ländern: Personen aus den USA, Kanada, Indien, Polen, England, Italien und Österreich, sowie ich, die einzige Person aus Deutschland. Die Fachgebiete der Germanistik (German Studies), Musikwissenschaft (Musicology), aber auch Performance Studies und Visual Arts waren mit Teilnehmenden vertreten. Diese zahlreichen Hintergründe kamen den meist auf Englisch geführten Diskussionen stets zugute. Jeden Tag standen zwei Themenblöcke an, welche vormittags und nachmittags durchgeführt wurden.

Tag 1 begann mit der Begrüßung durch Andrea Lindmayr-Brandl, Head of Chair des neuen Forschungszentrums. Andere Teilnehmende, wie Ally Zlatar, eine Doktorandin in Creative Arts, setzten sich mit Musik in anderen Zusammenhängen auseinander. Sie hat kürzlich ein Projekt über Musikerinnen und Trauma geleitet. Heppy Longworth wiederum ist Editorin der englischen Zeitschrift *The Schubertian*, die bereits über die Summer School berichtete. Als Bachelor-Student wurde mir bei der Vorstellung dieser recht jungen Referent:innen etwas flau, da viele von ihnen bereits an ihren Master- oder gar Doktorsprojekten arbeiteten. Ihre bereits erfolgreichen Projekte standen meiner bisherigen, eher geringen akademischen Erfahrung entgegen.

Mit dem zweiten Programmpunkt änderte sich meine Stimmung jedoch von ängstlich zu bestärkt. Unter der Anleitung des Musikwissenschaftlers Dr. Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) wurde die Sexualität von Franz Schubert diskutiert. Bereits zu Beginn der Diskussion stellte er seine eigene Kompetenz, Antworten für gerade diesen Sachverhalt zu finden, in Frage. Er überlies es uns, der neuen Generation, die Diskussion zu führen. Anstelle eines Dozierenden stand eine am Gespräch teilnehmende Person vor uns, die den Eindruck erweckte, genauso viel Neues wie wir lernen zu können. Insgesamt war die Atmosphäre respektvoll und produktiv, es wurde aufeinander gehört und eingegangen und jede:r kam zu Wort. Die Machtstrukturen, die aus dem Studienalltag bekannt sind, existierten in diesem Format der Summer School nicht.

Ebenfalls neu im Vergleich mit meinen bisherigen universitären Erfahrungen war der Abschluss dieser ersten Diskussion, denn wir haben keine klare Antwort gefunden, wie es um Schuberts Sexualität bestellt war. Die historischen Quellen geben keine klaren Antworten – unter anderem weil es damals einfach den Begriff der „Homosexualität“ nicht gab – und so lässt sich nur ein Bild aus Indizien zeichnen, in dem Schubert wohl sexuelle Kontakte mit sowohl Männern als auch Frauen führte. Für uns jedoch stand in erster Linie die Erkenntnis, dass es für die historische Bewertung nicht von Relevanz ist, im Vordergrund: Die Sexualität oder Geschlechtsidentität von historischen Personen ist nicht von großem Belangen, sofern sich diese nicht auf Handlungen und Schaffen auswirkt. Dabei sollte aber nicht mehr von Heterosexualität und Cis-Geschlechtlichkeit ausgegangen und ebenso wenig die Möglichkeit der Abweichung von diesen beiden vehement dementiert werden. Mit der Hoffnung, dass die historische Wissenschaft und Forschung die verschiedenen Sexualitäten und Geschlechtsidentitäten von nun an akzeptiert und sich nicht gegen sie wehrt, wurden wir in die Mittagspause entlassen, die wir gemeinsam mit der Gruppe verbringen konnten.

Der zweite Themenblock „Historicising Gender“ wurde von Theaterwissenschaftlerin Dr. Anke Charton (Wien) moderiert. Bei ihr haben wir gelernt, dass die heutigen Geschlechterkonzepte eine moderne Erfindung sind. Sie beschreiben akkurat, wie sich Menschen seit jeher gefühlt haben. Jedoch bedeutet dies auch, dass in der Vergangenheit, also auch zu Schuberts Zeit, Begriffe für die genaue Beschreibung der eigenen Gefühlswelt gefehlt haben. Transgeschlechtliche Menschen existierten damals ebenso wie Homo- oder Bisexuelle, die Begriffe dafür jedoch nicht. Umso schwerer wird die Forschung in diese Richtung, da zeitgenössische Quellen mit Code-Wörtern arbeiten. Zu sagen, dass Personen mit solchen von der Mehrheit abweichenden Identitäten und Orientierungen jedoch nicht existiert hätten, sondern eine neue „Erfindung“ der sogenannten „Gender- oder Regenbogen-Ideologie“ seien, ist genauso falsch, wie es schädlich ist. So endete unsere Diskussion auf diesem Standpunkt; der erste Tag jedoch besaß noch einen abendlichen Programmpunkt.

Durch den Dozenten und Violinisten Mark Seow wurde eine kleine Schubertiade organisiert, in der Irma Niskanen (Violine) und Joonas Ahonen (Klavier) ein Konzert mit Werken Franz Schuberts gaben: Eine echte *Schubertiade*. Auf dem Programm standen die Sonaten für Klavier und Violine in a-Moll (D 385), A-Dur (D 574) und g-Moll (D 408). Das Allegro assai aus Ludwig van Beethovens Sonate op. 30/3 in G-Dur beschloss das Konzert. Während des Spielens warfen die Interpret:innen gelegentliche Kommentare ein. Das Konzert wurde in Zusammenarbeit mit dem Institut für Alte Musik der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien realisiert.

Zu Beginn des zweiten Tages referierte Mark Seow, der als Musikologe und Post-Doc in Cambridge wirkt, über seine Erfahrung zu „Performing Queerness“. Inwiefern bei musikalischen Auftritten Queerness erkennbar wird, aber auch, auf welchem Wege queere Menschen diese an nach außen tragen, waren einige der Fragen des Vortrags. Im Anschluss haben wir in Gruppenarbeit unter Anleitung der Literaturwissenschaftlerin Dr. Karin Wozonig (Wien) Liebesgedichte analysiert. Diese stammten von Schuberts Zeit- und Epochen-Genoss:innen wie Eduard Mörike, Betty Paoli, Bettina von Arnim und anderen. Freudig überrascht war ich von der ausgeglichenen Zahl männlicher wie weiblicher Verfasser:innen der Gedichte. Denn leider ist im deutschen Literaturkanon noch immer eine männliche Dominanz lesbar, die jedoch mitnichten das tatsächliche historische Bild in Lyrik und Prosa abbildet. Auch Frauen schrieben, jedoch wurden diese nicht annähernd so oft gelesen oder veröffentlicht wie ihre männlichen Kollegen.

Auch aus dieser Sitzung nehme ich für meine eigenen Zukunft mit, dass Parität der Geschlechter bei Wissenschaft und Forschung von besonderer Bedeutung ist. Denn übersieht man Frauen, so übersieht man die Hälfte der Geschichte.

Der letzte Tag befasste sich nochmals mit dem Thema Geschlecht: Dr. Waltraud Schütz (ÖAW/Zilberberg) durchlief anhand eines Zeitstrahls die Geschichte der Gender-Normen mit der Gruppe. Es zeigte sich für uns alle, was wir bereits vermutet hatten: die Geschichtsschreibung vergisst Frauen viel zu oft. Mit kritischer Quellenarbeit haben wir Zeitungsartikel und Satzungen von Frauenvereinen durchgearbeitet. In der kurzen Zeit, die uns blieb, konnten wir erkennen, dass noch viel Arbeit in diesem Bereich geleistet werden muss, bis die Frauenforschung ein etabliertes Gebiet und keine Nische der Wissenschaft mehr ist.

Nach fünf Themenblöcken, in denen wir Teilnehmenden unser Weltbild erweitern konnten, endete die Summer School mit einer Schubert-Stadtführung. Nach einem Spaziergang entlang an historischen Orten und Gebäuden und mit vielen neuen Informationen zum Komponisten fanden wir den Weg zurück in den Clubraum der ÖAW, um eine Abschlussrunde zu bilden. In dieser kamen erneut alle zu Wort, die Dozierenden teilten ihre Eindrücke von der guten Arbeitsstimmung und der – wie sie zugaben, für sie überraschenden – Offenheit und Fairness der Diskussionen. Auch wir Teilnehmenden konnten diese Punkte nur unterstreichen.

Für mich als Bachelor-Student, der noch einen weiten akademischen Weg vor sich hat, ist aber klar, dass ich nie wieder anders arbeiten möchte. Wann immer es möglich ist, möchte ich daher versuchen, die Atmosphäre der Arbeit tolerant, aufmerksam und fair zu gestalten. Oft reicht bereits ein Gespräch mit den Verantwortlichen oder den Teilnehmenden. Daher ist das Wichtigste, das die Summer School mich gelehrt hat: In der Wissenschaft sind Offenheit und ein guter Umgang manchmal mehr wert als auf der eigenen Meinung zu beharren.

# „Wir dürfen niemals vergessen.“

## Mieczysław Weinbergs *Die Passagierin* in der Oper Graz 2021/22

Stefanie Liang

Die Schrecken des Zweiten Weltkriegs hinterließen bei zahlreichen Menschen sowohl physische als auch psychische Verletzungen. Ein Verdrängen und Schweigen über die traumatischen Ereignisse können den Umgang mit dem Erlebten zwar anfangs erleichtern, dennoch ist eine umfangreiche Aufarbeitung der Geschehnisse, wie sie in der Kunst der Nachkriegsjahre in einigen Ländern eingeleitet wurde, von großer Wichtigkeit.

Ein polnisch-sowjetisch-jüdischer Komponist, der sich im Rahmen eines Musiktheaterwerks intensiver mit der Aufarbeitung von Kriegsgeschehnissen auseinandersetzte, ist Mieczysław Weinberg (1918–1996).<sup>1</sup> Seine Lebensgeschichte ist gezeichnet von Unsicherheit und Angst vor dem NS-Regime. Bereits Jahre vor seiner Geburt wurden sein Großvater und Urgroßvater bei einem Pogrom 1903 Opfer von antisemitischen Strömungen.<sup>2</sup> Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und dem Überfall auf Polen sah sich Weinberg gezwungen, die Flucht zu ergreifen und seine Heimat zu verlassen. Während ihm die Flucht gelang, blieben seine Eltern und Schwester zurück und verloren in einem Konzentrationslager ihr Leben.<sup>3</sup> Der angehende Komponist und begabte Pianist flüchtete, noch im Ungewissen über den Verbleib seiner Familie, im Alter von 21 Jahren mit dem Zug nach Minsk.<sup>4</sup> In Weißrussland setzte er seine in Warschau begonnen musikalischen Studien fort, jedoch nun mit dem Hauptfach Komposition anstelle von Klavier.<sup>5</sup> Am 21. Juni 1941 wurde Weinbergs *Sinfonisches Poem* op. 6 im Rahmen eines Konzerts, das zugleich seine öffentliche Diplomprüfung war, aufgeführt. Die Freude über den Studienabschluss

- 1 In einigen Quellen wird das Jahr 1919 als Geburtsdatum des Komponisten angegeben. Die polnische Musikwissenschaftlerin Danuta Gwizdalanka fand 2013 mithilfe von zwei bis dahin unerforschten, im Archiv des Warschauer Konservatoriums aufbewahrten Dokumenten heraus, dass Weinberg wohl bereits 1918 geboren wurde. Damals war es nicht unüblich, das Geburtsdatum von im Dezember geborenen Kindern auf den Jänner zu verschieben, um ihnen eine zu frühe Einschulung zu ersparen. Vgl. dazu Danuta Gwizdalanka, *Der Passagier. Der Komponist Mieczysław Weinberg im Mahlstrom des zwanzigsten Jahrhunderts* (Polnische Profile Band 9), Wiesbaden: Harrassowitz 2020, S. 3, 61.
- 2 Vgl. Daniel Elphick, *Music behind the Iron Curtain. Weinberg and his Polish Contemporaries*, Cambridge: Cambridge University Press 2020, S. 16–19, 22.
- 3 Vgl. Verena Mogl, *„Juden, die ins Lied sich retten“ – der Komponist Mieczyslaw Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion* (Musik und Diktatur 1), veröffentlichte Dissertation, Münster und New York: Waxmann 2017, S. 48.
- 4 Vgl. Gwizdalanka, *Der Passagier* (wie Anm. 1), S. 24f.
- 5 Vgl. Ada Gorfinkel, *Моисей (Мечислав) Вайнберг* [2012], <[http://world.lib.ru/g/gorfinkelx\\_a/gorfinkelx22332.shtml](http://world.lib.ru/g/gorfinkelx_a/gorfinkelx22332.shtml)> (16.02.2023).



währte allerdings nur kurz. Bereits am nächsten Tag erklärte das nationalsozialistische Deutschland ihrem einstigen Verbündeten, der Sowjetunion, den Krieg. Sogleich wurde eine Mobilmachung angeordnet, der Weinberg aufgrund seiner schlechten gesundheitlichen Verfassung<sup>6</sup> nicht Folge leisten konnte. Die darauffolgende Entscheidung, Minsk sofort zu verlassen und mit seinem Diplom, welches am ersten Kriegstag ausgestellt wurde, sowie seinen Werkmanuskripten im Gepäck aufzubrechen, rettete ihm mit großer Wahrscheinlichkeit erneut das Leben.<sup>7</sup> In Taschkent (Usbekistan) traf er auf den polnisch-jüdischen Trompeter Eddie (Ady) Rosner, der ebenfalls aus Warschau stammte. Dieser teilte dem Komponisten mit, dass er seinen Vater gut gekannt habe und Weinbergs Familie mit dem Zug aus Warschau in ein Lager deportiert worden sei.<sup>8</sup> Den genauen Ort und das Konzentrationslager, in dem seine Eltern und seine Schwester umkamen, erfuhr Weinberg erst nach Kriegsende.<sup>9</sup> Das Schicksal von Weinbergs Familie dürfte ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass die autobiografische Novelle *Die Passagierin* (1962) der polnischen Schriftstellerin Zofia Posmysz den Komponisten Ende der 1960er Jahre persönlich erschütterte. Weinberg, der selbst unfreiwillig zum „Passagier“ wurde, da er im Laufe seines Lebens gleich zweimal die Flucht ergreifen musste, vertonte die literarische Vorlage innerhalb von wenigen Monaten. *Die Passagierin*, eine Oper in zwei Akten, betrachtete er als sein Hauptwerk, obwohl er selbst nie dessen Aufführung erlebte.<sup>10</sup>

Im Jahr 2021 wurde, mit zeitweisen Unterbrechungen aufgrund der Corona-Pandemie, Weinbergs Musiktheaterwerk – ergänzt durch ein umfangreiches Rahmenprogramm, welches Filmvorführungen, Kammerkonzerte mit Werken von Weinberg, Prokofjew und Schostakowitsch sowie zahlreiche Diskussionsrunden und Nachgespräche beinhaltete – in Graz zur Aufführung gebracht.<sup>11</sup> Dank meiner damaligen Tätigkeit an der Oper Graz, bei der ich für die Repetition der Übertitel zuständig war, konnte ich mehreren Aufführungen der gelungenen Inszenierung von Nadja Loschky beiwohnen.

Inhaltlich beginnt die Oper mit einer Szene („Schiff“), die in den Jahren 1959 bis 1960 spielt. In dieser ist die Protagonistin Lisa, eine Deutsche und ehemalige KZ-Aufseherin, zusammen mit ihrem Ehemann Walter, einem angesehenen Botschafter, auf einem Schiff in Richtung Südamerika unterwegs. Während der Fahrt bemerkt Lisa eine Passagierin, deren Aussehen sie unverkennbar an eine Gefangene in Auschwitz erinnert, von der sie annahm, dass sie im Lager ums Leben gekommen war. Unter Schock offenbart sie ihrem Mann ihre Vergangenheit und versucht umgehend, sich zu rechtfertigen:<sup>12</sup> „Oh, du darfst nicht denken, dass ich beteiligt war an den Gräueltaten von Auschwitz. [...] Ich habe niemals

6 Seit seiner Kindheit litt Weinberg an einer Tuberkulose der Wirbelsäule. Vgl. dazu Gwizdalanka, *Der Passagier* (wie Anm. 1), S. 24f.

7 Vgl. David Fanning, *Mieczysław Weinberg. Auf der Suchen nach Freiheit*, Hofheim: Wolke 2020, S. 32f.

8 Vgl. Elphick, *Music behind the Iron Curtain* (wie Anm. 2), S. 59f.

9 Vgl. Grigorij Frid, *Putešestvie na nevidimuju storonu raja (Reise zur unsichtbaren Seite des Paradieses)*, Moskau: Kompozitor 2002, S. 109.

10 Vgl. Mogl, *„Juden, die ins Lied sich retten“* (wie Anm. 3), S. 317.

11 Vgl. Marlene Hahn und Kathrin Podbrečnik, *Rahmenprogramm zur Oper „Die Passagierin“ von Mieczysław Weinberg*, Übersichtsflyer, Graz 2020/21.

12 Vgl. Mieczysław Weinberg, *Die Passagierin. Oper in zwei Akten, acht Bildern und einem Epilog*, Klavierauszug, Hamburg: Peermusic Classical 2016, S. 15–56.

jemand geschlagen. Das wussten sie zu schätzen, zu schätzen!“<sup>13</sup> Dann folgt in der Handlung eine Rückblende in die Jahre 1943 und 1944 in das Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau. Die junge Protagonistin Anna-Lisa Franz beschließt, die gefangene Jüdin Marta zu ihrer Schreiberin und Vertrauten zu ernennen. Dadurch erhofft sie sich, die anderen Häftlinge leichter kontrollieren und manipulieren zu können. Sie besucht Martas Verlobten Tadeusz, der ebenfalls inhaftiert ist, und bietet ihm die Organisation eines geheimen Rendezvous mit Marta an. Tadeusz lehnt die Gefälligkeit der KZ-Aufseherin allerdings ab und auch Marta lässt sich nicht von Lisa für deren Zwecke missbrauchen. Als die KZ-Aufseherin kurz darauf von einer verbotenen Kontaktaufnahme zwischen dem Liebespaar Marta und Tadeusz erfährt, meldet sie diese und offenbart Marta ihre Strafe:<sup>14</sup> „Ich schrieb einen Rapport, und du gehst in den Block... in jenen, du weißt, was ich meine...“<sup>15</sup> Im angesprochenen Todesblock und Lagergefängnis wurden Massenvergasungen durchgeführt, denen auch Marta zum Opfer fallen soll. Der Höhepunkt der Oper stellt eine Szene („Konzert“) mit dem ebenfalls zum Tode verurteilten Tadeusz dar, der dazu gezwungen wird, den Lieblingswalzer des Kommandanten zu spielen. Doch anstatt dieser Forderung nachzukommen, spielt er auf der Violine Johann Sebastian Bachs „Chaconne“ aus der Partita Nr. 2 in d-Moll (BWV 1004), bevor ihn einige SS-Männer überwältigen.<sup>16</sup>

Eine Besonderheit in Loschkys Inszenierung stellt die Darstellung der Protagonistin Lisa durch drei Personen dar: Die 22-jährige Lisa aus der Vergangenheit als KZ-Aufseherin in Auschwitz in einer stummen Rolle, die nun 37-jährige Lisa der Gegenwart, die zusammen mit ihrem Ehemann nach Brasilien reist, und schließlich eine Lisa im fortgeschrittenen Alter, bei der es sich ebenfalls um eine stumme Rolle handelt. Durch Letztere wurde der Oper die gänzlich neue Komponente und Perspektive der Zukunft und des (doppelten) Rückblicks hinzugefügt. Die SchauspielerIn (Isabela Albrecht) gibt mit ihrer Mimik, Gestik und Reaktion auf gegenwärtige (auf dem Schiff) oder vergangene (im KZ) Handlungen Einblicke in eine zum Teil widersprüchliche Gefühlswelt der Protagonistin. Schuldgefühle, Mitgefühl, Pflichtgefühl aber auch Stolz und Unverständnis wechseln einander ab oder treffen aufeinander, wodurch ihre Zerrissenheit spürbar gemacht wird und zugleich Sichtweisen und Empfindungen der Täter:innen kritisch beleuchtet werden.<sup>17</sup>

Neben den ausdrucksstarken und in ihrer Brutalität aufrüttelnden Textzeilen im Libretto, wie beispielsweise jener von Lisa, bei dem sie ihren Ehemann von ihrer Unschuld zu überzeugen versucht („Ja, ja, ich war in Auschwitz, und deshalb bin ich sicher noch keine Verbrecherin. Ich war eine ehrliche Deutsche. Ich bin stolz, denn ich habe meine Pflicht getan!“<sup>18</sup>), riefen drei besonders eindrucksvolle Szenen bei mir jedes Mal erneut Gänsehaut hervor.

Am Ende des ersten Aktes, während die Inhaftierten miteinander sprechen, tritt die Lisa der Gegenwart auf. Während des gesamten ersten Aktes gab es eine klare Trennung zwischen den drei Rollen

13 Mieczysław Weinberg, *Die Passagierin*, CD-booklet, Graz: Opernhaus Graz GmbH 2021, S. 33 zur gleichnamigen CD (Katalog-Nr. C5455), erschienen bei Capriccio (2021).

14 Vgl. Weinberg, *Die Passagierin*, Klavierauszug (wie Anm. 12), S. 73–257.

15 Weinberg, *Die Passagierin*, CD-booklet (wie Anm. 13), S. 67.

16 Vgl. Weinberg, *Die Passagierin*, Klavierauszug (wie Anm. 12), S. 290–293.

17 Vgl. Mieczysław Weinberg, *Die Passagierin*, Roland Kluttig (Dirigent), Nadja Loschky (Regie), aufg. Graz 2021, DVD, Naxos 2021.

18 Weinberg, *Die Passagierin*, CD-booklet (wie Anm. 13), S. 69.

der Protagonistin. Diese beginnt nun zu verschwimmen: Lisa (37) zieht ihre Weste aus, wodurch darunter am Oberarm deutlich eine rote Hakenkreuzbinde zum Vorschein kommt. Gleichzeitig tritt von rechts Lisa aus der Zukunft auf und hält eine SS-Uniform in der Hand, die sie der gegenwärtigen Lisa entgegenstreckt, ehe das Bild erstarbt. Dieser ausdrucksstarke und beklemmende Moment in der Grazer Inszenierung offenbart die zunehmende Identifikation von Lisa mit ihrer ehemaligen Rolle als KZ-Aufseherin und den damit verbundenen Erinnerungen. Ihre intensive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit hat nun begonnen.<sup>19</sup>

Bei der zweiten emotionalen Szene handelt es sich um das achte und letzte Bild („Konzert“). Martas Verlobter Tadeusz wird dazu gezwungen, den Lieblingswalzer des Kommandanten vorzutragen. Im Hintergrund liegen nackte Menschen, die die Opfer des Holocaust und das bevorstehende Schicksal des Geigers darstellen. Anstelle des erwarteten Walzers spielt Tadeusz jedoch Bachs „Chaconne“ und protestiert musikalisch gegen die Befehle der SS. Bemerkenswerterweise wählt Weinberg hier gerade ein Stück eines deutschen Komponisten für diese Szene aus. Der totgeweihte Tadeusz schleudert den SS-Mitgliedern ausgerechnet ein Stück „deutscher Hochkultur“ entgegen, das von ihnen aufs Brutalste totgeschlagen wird. Drücken Werke wie Bachs „Chaconne“ und deren Interpretation intensive, zutiefst menschliche Emotionen aus – wie beispielsweise Bachs Trauer um den Tod seiner ersten Ehefrau Maria Barbara Bach –, so ist diese Menschlichkeit im KZ abhandengekommen. Die „Konzert“-Szene hält uns dies vor Augen.

Zu Beginn der Szene wird die ergreifende Melodie von einer einzigen Geige wiedergegeben. Nach und nach setzen alle Streicher des Orchesters ein. Inszenierungstechnisch überlässt die Regie an dieser Stelle der Musik die Bühne. Es ist ein Standbild, in dem sich nur Lisa, als stumme ältere Rolle, langsam bewegt. Der Geiger und die SS-Männer sind wie erstarrt. Die nahezu dunkle Bühne wird lediglich von einem Licht von oben herab, welches womöglich das Himmelstor darstellt, erhellt. Im weiteren Verlauf setzen auch andere Instrumente ein, die in die zarte Melodie eingreifen und sie Stück für Stück mit dissonanten Klängen brutal „zerstören“. Musikalisch wird somit, noch ehe die SS-Männer auf Tadeusz zustürmen, ihm seine Geige entreißen und ihn zu Tode prügeln, ihr Eingreifen angekündigt. Am Ende ertönt in den Bläsern ein hoher Ton, der womöglich den letzten Atemzug, das Verlassen der Seele vom Körper, wiedergeben soll.<sup>20</sup>

Der Epilog, obgleich sehr kurz, hinterließ bei mir ebenfalls einen bleibenden Eindruck. Die Bühne gehört an dieser Stelle zur Gänze Marta. Sie bringt für das Publikum eine wichtige Botschaft mit: „Wenn eines Tages eure... Stimmen verhallt sind, dann gehen wir zugrunde. [...] Ich werde euch nie und nimmer vergessen...“.<sup>21</sup> Untermuert wird diese Botschaft am Ende der Oper von den Worten der 97-jährigen Posmysz, die in den bereits dunklen Raum erhellend zum Publikum spricht: „Lange habe ich geglaubt, es gäbe keine Sprache, in der man das beschreiben kann, was damals passiert ist. Aber im Laufe der Jahre bin ich zu der Überzeugung gekommen, dass wir sprechen müssen. Wir dürfen niemals vergessen.“<sup>22</sup>

19 Vgl. Weinberg, *Die Passagierin*, DVD (wie Anm. 17), TC: 00:56:55–01:18:36.

20 Ebd., TC: 02:26:57–02:30:50.

21 Weinberg, *Die Passagierin*, CD-booklet (wie Anm. 13), S. 75.

22 Zofia Posmysz, zit. nach Weinberg, *Die Passagierin*, DVD (wie Anm. 17), TC: 02:39:49–02:40:12.



**AUTOR:INNEN**

# Autor:innen

**Paul Heidegger**, geboren 1997 in Innsbruck, studiert seit 2016 an der Universität Innsbruck Musikwissenschaft und Philosophie. Im Frühjahr 2023 schloss er sein Masterstudium der Musikwissenschaft mit einer Arbeit zur Musik als Bühne und Medium *parrhesiastischer* Spiele ab. Heidegger war studentischer Mitarbeiter bei Raymond Ammann und Federico Celestini am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck, ist Research Team-Member der *Forschungsstelle Gustav Mahler* in Innsbruck und Toblach/Dobbiaco und Forschungsmitarbeiter bei *Die HistorikerInnen*. Abseits des Studiums führte ihn besonders das Chorsingen von Kindheit an auf Konzertreisen ins In- und Ausland. Zurzeit ist neben dem Abschluss des Masterstudiums Philosophie die laufende Teamarbeit mit der Arbeitsgruppe Publikationen ein besonderes Anliegen und Herzensprojekt.

**Stefanie Liang** ist seit Juli 2023 Universitätsassistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz. Sie absolvierte den interuniversitären Masterstudiengang Musikwissenschaft in Graz und studierte gleichzeitig Instrumentalpädagogik und Künstlerisches Diplom im Fach Querflöte an der Gustav Mahler Privatuniversität in Klagenfurt. Seit 2018 sammelt sie durch verschiedene Praktika bei Operetten- und Opernfestivals sowie ihre Arbeit bei der Oper Graz erste Erfahrungen im szenischen Bereich und der Regie, wodurch sich ihr starkes Interesse für das Musiktheater herauskristallisierte. Neben ihren musikalischen Tätigkeiten hielt sie bei nationalen und internationalen Konferenzen in Italien, Kroatien, Tschechien, England und Österreich wissenschaftliche Vorträge über Opernproduktionssysteme, das Musiktheater oder den Komponisten Gustav Mahler.

**Laura Kristin Luckenbach**, BA MA studierte Lehramt der Fächer Musik und Chemie an der Universität Potsdam und der Universität Mozarteum Salzburg und schloss dies im Frühjahr 2023 erfolgreich ab. Die Untersuchung der historischen Entwicklung von Orchesteraufstellungen und deren heutige Anwendung stellte das Thema ihrer Masterarbeit am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Potsdam dar. Parallel absolviert sie seit dem Wintersemester 2021/22 den Master Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihr Forschungsinteresse liegt innerhalb der historischen Musikwissenschaft vor allem in der Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts, dem Musiktheater und der Aufführungspraxis im Konzertwesen. Neben dem Studium arbeitet sie freischaffend als Musikkritikerin. Ein Erasmusaufenthalt führt sie aktuell an das musikwissenschaftliche Institut der Universität Wien.

**Moritz Michel** studiert seit 2021 Musikwissenschaft im Bachelor-Studiengang an der Universität Heidelberg. Im Herbst 2023 schloss er den Bachelor mit einer Arbeit über die Vertonung von Gedichten Heinrich Heines durch Robert Schumann und andere Komponist:innen ab. Anschließend verfolgt er das Ziel eines Masters in Musik- und Literaturwissenschaft, ergänzt durch Themenfelder der Kultur- und Medienwissenschaften. Thematisch bewegt er sich zwischen den historischen Musikwissenschaften mit Interesse am Romantischen Kunstlied und den systematischen Musikwissenschaften mit Schwerpunkt Videospieldmusik (Ludomusicology). Aber auch interdisziplinäre Forschung ist ihm wichtig; so plant er die

Verflechtung von Musik und Literatur nicht nur in Liedern, sondern auch auf anderen Wegen zu untersuchen. Beispielsweise beschäftigt er sich aktuell mit Vici Baums Werken und ihrer Verwendung von Musikstücken und der Auswirkung auf die Erzählung.

**Valeska Maria Müller** (\*2002) studierte 2020–2022 Musikwissenschaft im Bachelor an der Universität Heidelberg, welchen sie mit einer Arbeit zu spektralen Kompositionstechniken in Tristan Murails *Gondwana* abschloss. Seit Oktober 2022 führt sie das Studium im Master an der Universität Wien fort und beschäftigt sich dort in ihrer Masterarbeit mit dem Thema „Wandlungen zum Verständnis des Begriffes der Neuen Musik beim Festival Wien Modern. Eine Diskursanalyse der Festivalkataloge“. Neben ihrem Studium arbeitet sie als Assistentin für Archiv- und Forschungsarbeit in der Alban Berg Stiftung. Zudem ist sie insbesondere musikjournalistisch tätig, produziert verschiedene Podcasts und arbeitet als Freie Autorin unter anderem für die *neue musikzeitung* (nmz) und den *SWR 2*. Derzeit ist sie außerdem als Praktikantin in der Programmredaktion von *Klassik Radio* tätig.

**Cornelia Picej** (\*1998) begann nach ihrer Matura am BG/BRG Völkermarkt (Maturajahr 2017) und der Abschlussprüfung in Klavier in der zweisprachigen Musikschule/glasbena šola St. Primus/Šentprimož (Abschluss 2017) das Musikologie-Studium an der Kunstuniversität und der Karl-Franzens-Universität in Graz. Parallel dazu erweitert und vertieft sie ihr Wissen, vor allem in zeitgenössischer Musik, seit dem Jahr 2019 im Kompositions- und Musiktheoriestudium (Schwerpunkt Musiktheorie) sowie in der Kompositions- und Musiktheoriepädagogik an der Kunstuniversität Graz. In ihrer aktuellen Bachelorarbeit in Musiktheorie beschäftigt sie sich mit formalen und harmonischen Besonderheiten in ausgewählten Klaviersonaten des russischen Komponisten Alexander Skrjabin.

**Daniel Serrano** studierte Komposition bei Michael Jarrell und Musiktheorie bei Gesine Schröder an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Er erhielt außerdem den 1. Preis des Fanny-Hensel-Kompositionswettbewerbs 2015, den 1. Preis des GMTH-Kunstwettbewerbs 2017, den Nikolaus-Fheodoroff-Kompositionspreis 2017 und den mdw Würdigungspreis 2020. Derzeit promoviert er im Fach Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" in Leipzig.

**Timur Sijaric** studied saxophone (2017) and composition (2019) as well as musicology (2023) in Vienna. He never stopped watching cartoons.