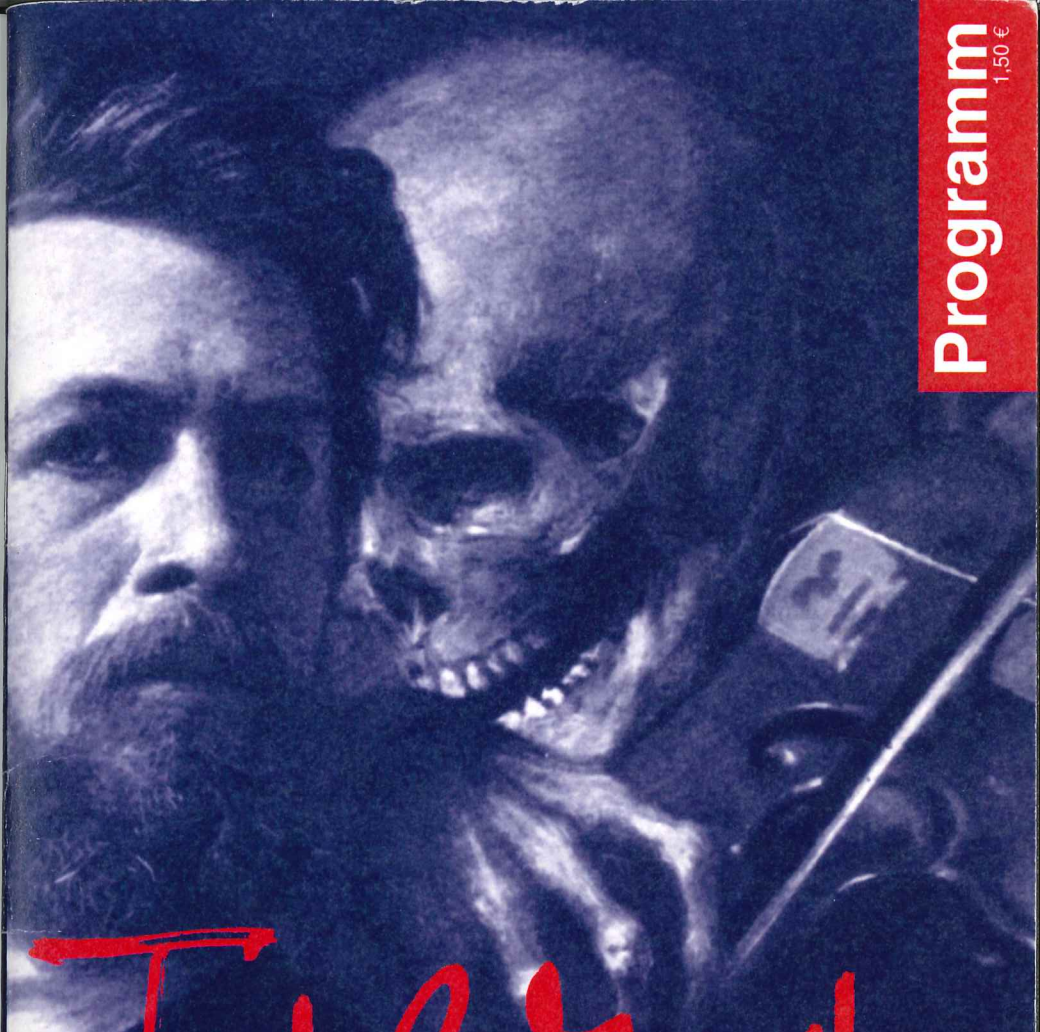


Programm 1,50 €



Tod & Musik

Ottersberg
Montag, 4.2.2002, 20 Uhr
Großer Festsaal der Freien Rudolf-Steiner-Schule

Bremen
Mittwoch, 6.2.2002, 20 Uhr
Kulturzentrum Schlachthof/Kesselhalle



Inhalt

<i>Susanne Gläß</i>	Zum Geleit	4
<i>Sándor Samu</i>	Totentanz	6
<i>Susanne Gläß</i>	Franz Liszt, Totentanz	9
<i>Lauter Blech</i>	Zur Musik von „Lauter Blech“	11
<i>Susanne Gläß</i>	Sergej Rachmaninov, Die Toteninsel	14
<i>Detlev Schulz</i>	Der Tod des Don Giovanni	16
<i>Ilka Hoppe</i>	Was ist ein Requiem?	19
<i>Ruth Specht</i>	Trauermusik	20
<i>Babette Handke</i>	Orpheus – ein Held im Wandel der Zeit im Lichte der Gegenwart	22
<i>Julia Ipse</i>	Protestantische Begräbnisbräuche im 17. Jahrhundert	24
<i>Eva Schmeling</i>	Madame Butterfly: Wenn Liebe tödlich ist	25
<i>Danuta Riechel</i>	Sterberituale in Tibet	28
<i>Frank Nolte</i>	„Lachende Liebe, leuchtender Tod“ - über die Nähe von Liebe und Tod in der Oper	30
	Mitwirkende	34
	Lauter Blech	36

Ausschnitt aus „Arnold Böcklin,
Selbstbildnis mit dem Tod“ 1872



Programm

„Dies irae“ Chor DJINGLE, Ltg. Oliver Rosteck

Franz Liszt,
Totentanz für Klavier und Orchester,
LW H8 (komp. 1847 -1862) Arne Schäfer/Klavier
Orchester der Universität Bremen,
Ltg. Susanne Gläß

Funeral March Lauter Blech
La danse macabre
Santa Croce
Eternal Peace
Panama

Pause

Die traurige Taube oder
La Paloma in Moll Lauter Blech
Die Pest
Funeral Procession

Sergej Rachmaninov, Die Toteninsel. Orchester der Universität Bremen,
Ltg. Susanne Gläß
Symphonische Dichtung zum
Gemälde von A. Böcklin für großes
Orchester, op. 29 (komp. 1909)

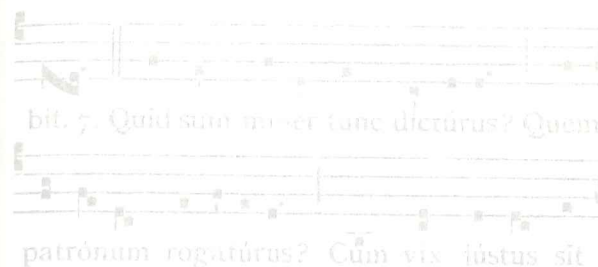
Liebe Gäste!

Wo es um große Gefühle geht, ist Musik eine besonders starke Kunst: in der politischen Revolte, bei Freude, Liebe und beim Tod. Der Tod kann durchaus widersprüchliche Gefühle hervorrufen: Trauer und Schmerz, Angst und Schrecken, Furcht, Verzweiflung, Wut und Zorn, gelegentlich sogar Gelassenheit und Ruhe im Hinnehmen des Unvermeidlichen und vielleicht so etwas wie ein Glücksgefühl in der Erinnerung an glückliche Momente des verflissenen Lebens. Während die Requiem-Kompositionen, die zumeist im November in den Konzerten zu hören sind, ihren Schwerpunkt in der christlichen Bewältigung der Trauer haben, erschöpft sich doch der Beitrag der Musik zum Thema Tod keineswegs darin.

In zwei Seminaren der Studiengänge Musik und Kulturwissenschaft der Universität Bremen ist ein Überblick über die verschiedenen Verknüpfungen von Tod und Musik versucht worden: „Tod und Sterben in der Oper“ (Dr. Frank Nolte) und „Tod und Musik“ (Dr. Susanne Gläß). Im vorliegenden Programmheft sind Beiträge zu einigen der in den Seminaren behandelten Themen versammelt, die über das eigentliche Konzertprogramm hinausweisen.

In diesem Konzert erklingen Musiken zum Thema Tod, die sonst nicht so häufig zu hören sind. Das lateinische „Dies irae“ ist seit dem zweiten vatikanischen Konzil (1969) nicht mehr Teil der Liturgie der katholischen Totenmesse. Während üblicherweise als musikalisches Motiv nur die erste Zeile verwendet wird, singt es die Schola hier in seiner ganzen eindrucksvollen Länge. Das Gefühl, um das es geht, ist die Bedrohung durch den persönlichen Schrecken des Todes, in diesem Fall durch das jüngste Gericht. Gerade in unserer Zeit, in der der Tod verdrängt wird, ist das ein besonders unpopuläres Gefühl.

Leichenzüge, begleitet von Musikkapellen, die die Trauer für alle lautstark hörbar machen und an den Tod erinnern, haben in unserem heutigen Leben zusammen mit der schwarzen Trauerkleidung ihren Platz verloren. Damit sind auch die Trauermärsche (fast) verschwunden. Gelegentlich haben sie noch als Musik bei symbolischen, politischen Trauerzügen überlebt.



Franz Liszts „Totentanz“ ruft in der bedrohlichen Gegenwart des Todes und seines Schreckens gerade auch die manchmal aberwitzig bunte Vielfalt des Lebens ins Bewußtsein, aber als ein Leben, das so lebendig ist, eben weil es den Tod, verkörpert durch das musikalische Thema des „Dies irae“, als dauernd anwesend mit einschließt. Insofern ist es ein glatter Gegenentwurf zu unserem heutigen Umgang mit dem Tod.

Eine ganz andere Stimmung liegt über Sergej Rachmaninovs „Toteninsel“, obwohl auch hier das „Dies irae“ als musikalisches Thema auftaucht. Das Bild von Arnold Böcklin, das die Anregung zu dem Werk gab, stellt ein Boot dar, fast ist man versucht zu sagen: einen Nachen, auf dem ein Sarg zu seiner letzten Ruhestätte auf der Toteninsel geleitet wird, ein Bild von einer archetypischen Symbolkraft. Die in der Musik sich abbildenden Gefühle sind so aufgewühlt, wie das Meer es sein kann und wie sie es im Umfeld des Todes für uns Menschen stets sind. Doch auf dem Bild dargestellt ist ein Moment im Prozeß des Todes, als das Sterben mit seiner Angst und seinem Schrecken und seiner intensiven und akuten Trauer bereits Vergangenheit ist und einer stilleren Trauer

7. Wiewiel's ich mir Armen gehen! Wer soll ich um Bestand ihnen wenn Gerechte kaum bestehen!

8. König hehr, voll Majestät, der aus Gnade gibst das Heil von patrönrum rogaturus? Cüm vis iustus sit



Foto: Axel Schmidt

Platz gemacht hat. Es deutet sich, bei aller Aufgewühltheit, in der Musik wie im Bild ein Zustand von Abgeklärtheit und, im Mittelteil der Komposition, sogar von Befreiung und von Verklärung an.

Ich freue mich, dass Sie gekommen sind, und wünsche Ihnen einen anregenden Abend!

Susanne Gläß

Susanne Gläß,
Universitätsmusikdirektorin

Musical score for 'Dies irae' by Franz Liszt, showing the beginning of the piece with the title 'Dies irae. Quid sum miser tunc dicturus? Quem'.

12. Ingemisco, tamquam

Totentanz

Der Totentanz ist eine der eindrücklichsten Allegorien für die Unerbittlichkeit des Todes. In ihm sind der Tanz als Ausdruck der Freuden des Lebens und der Tod auf drastische Weise zu einer Einheit verschmolzen. Nicht Hölle oder Himmel beherrschen das Bild, sondern das Miteinander von Sein und Vergehen. Und gerade darin mag der Reiz in der Betrachtung für den modernen, in einer säkularisierten Welt lebenden Menschen liegen.



Der Tod und der Dieb aus: „Dotendantz mit figuren, clage und antwort von allen staten der werlt“, Heidelberg um 1486

Die frühesten überlieferten Darstellungen des Totentanzes gehen auf das späte Mittelalter zurück. Sie beschreiben in meist vierteiligen Bilderzyklen, wie verschiedene Vertreter der klerikalischen, adligen und bürgerlichen Stände vom Tod in Gestalt eines Skeletts ins Jenseits geführt werden. Ob Papst oder Mönch, Kaiser oder Ritter, Mutter oder Neugeborenes, kein Mensch ist vor der Beliebigkeit des Todes sicher. Die Reise in das Jenseits wird stets als Tanz vollführt, oft vom Knochenmann selbst auf „höllischen“ Instrumenten wie Flöten, Geigen, Dudelsack oder Schalmee begleitet. Die größte Zahl der überlieferten

Fresken, Reliefs und Wandmalereien stammt dabei von christlich geweihten Stätten wie Kirchen, Klöstern oder auch Friedhofsmauern, obwohl das Element des Tanzes und auch die Darstellung des Todes als Skelett deutlich auf heidnische Begräbnisriten und nicht auf die christliche Vorstellung vom Jenseits zurückzuführen ist. Zugleich offenbart der Totentanz in seinem Gleichheitsanspruch an die Menschen entgegen der damals vorherrschenden Ständekultur eine zutiefst demokratische Gesellschafts-utopie. Das Motiv vereint somit in einer bemerkenswerten Dichte Politik und Religion mit dem vorchristlichen Brauchtum der damaligen Zeit unter dem Banner des allmächtigen Todes.

Dieser Umstand ist weniger verwunderlich, wenn man die Lebensumstände der Menschen im Spätmittelalter bedenkt. Kirche, Adel und der zunehmend mächtigere Stand des Bürgertums kämpften um das Recht der Ausbeutung der



Der Tod und der Graf aus: „Dotendantz mit figuren, clage und antwort von allen staten der werlt“, Heidelberg um 1486

natürlichen und menschlichen Ressourcen. Die kirchliche Lehre des Jüngsten Gerichts versprach gnadenlose Rechtsprechung über die Sünden der Menschen im Jenseits, während im Diesseits die Inquisition ihre Hochzeit erlebte. Gleichzeitig waren heidnische Riten, wie wir sie auch heutzutage noch beispielsweise in der alemannischen Fasnacht vorfinden, immer noch ein wichtiger Bestandteil des Lebens. Und über allem und jedem herrschte der schwarze Tod, die Pest, die mehr Menschen sterben ließ, als die abendländischen Kulturen es je zuvor erlebt hatten. Der Tod wurde nicht wie in den modernen Gesellschaften tabuisiert – man lebte mit ihm.

Aber so wie die Lebensumstände im Mittelalter das mythisch-fatalistische Bild des Totentanzes prägten, wurde das Motiv in den folgenden Jahrhunderten entsprechend der zunehmenden Aufklärung stärker zur Dokumentation des zeitgenössischen Sittenbildes und der aktuellen politischen Lage verwandt. So ist bereits bei Hans Holbein d. J. (1538) kein eigentlicher Tanz mehr dargestellt, sondern seine Bilderfolge dient zur Gesellschaftskritik der Ständekultur. Ein anderes Beispiel bietet Alfred Rethels Adaptation aus dem 19. Jh. „Ein Totentanz aus dem Jahre 1848“, in dem er die Sinnlosigkeit der Menschenopfer in der blutigen bürgerlichen Revolu-

tion von 1848/49 anklagt. Lediglich in der Romantik erlebte das Thema unter dem Einfluss der Aufklärung und der Errungenschaften der Medizin eine unpolitische, die Grausamkeit des Todes verklärende Darstellung. In ihr trat an die Stelle des schrecklichen Sennenmannes der ‚Gevatter Tod‘, eine Art Freund, mit dem sich verhandeln ließ.

Eine erneute Wandlung erfuhr das Thema in der Kunst durch den Einsatz von Massenvernichtungswaffen in den Kriegen des 19. und 20. Jhs. Düster und illusionslos, politisch und fatalistisch zugleich sind die Totentanzbilder der Künstler dieser Zeit wie von Otto Dix oder Ernst Barlach. In ihnen gewinnt der Knochenmann wieder sein zynisch-grausames Antlitz, wie es auch den Bildnissen des Mittelalters eigen ist. Allerdings lassen die Maler keinen Zweifel daran, dass nicht die göttlich verfügte Unausweichlichkeit des Todes an sich für sie unfassbar ist, sondern vor allem der Irrsinn des durch den Menschen selbst verursachten Sterbens.

Welche Bedeutung aber kommt dem Totentanz in der Musik zu? Die spätmittelalterlichen Bilderzyklen zeigen eindeutige Bezüge zu damals gebräuchlichen, bäuerlichen

oder höfischen Reigen- und Prozessions-tänzen. Auch die dargestellten Instrumente entsprechen dem typischem Instrumentarium mittelalterlicher Tanzensembles, die sowohl bei traurigen als auch freudigen Anlässen Verwendung fanden. Umso erstaunlicher ist, dass keine musikalischen Umsetzungen aus dieser Zeit und auch aus den späteren Jahrhunderten bekannt sind, die konkret den Zykluscharakter der Darstellungen aufnehmen. Ebenso fehlen Niederschriften der bei Begräbnissen gebräuchlichen vorchristlichen Tänze oder Musiken, obwohl deren Existenz durch Chronisten des Mittelalters unwidersprochen belegt ist. Allein in zahlreichen Liedern und Chorälen, die bis ins 15./16. Jh. zurückreichen, ist die musikalische Bearbeitung des Themas überliefert. Eines der bekanntesten mag das Lied „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“ sein, das sich bis heute in den Schulmusikbüchern findet.

Die ersten größeren Werke, die unter dem Eindruck mittelalterlicher Totentanzdarstellungen, allerdings in recht freier individueller Interpretation, entstanden sind, stammen aus dem 19. Jh. Hierzu zählen berühmte musikalische Dichtungen wie die „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz (1830), der „Totentanz“ von Franz Liszt (1849) und „La danse macabre“ von Camille Saint-Saens (1875). Dabei verarbeiteten alle drei Komponisten das musikalische Motiv des „Dies irae“, einer in gregorianischer Melodik verfassten Sequenz aus der römisch-katholischen Totenmesse aus dem 12. Jh. Damit erfuhr der

eigentlich unchristliche mittelalterliche Totentanz bemerkenswerterweise eine thematische Wiedergeburt durch eine christliche Melodie. Aber auch mit Beginn des 20. Jhs. blieb der Totentanz besonders vor dem Hintergrund der beiden Weltkriege ein wichtiges Thema in der Musik, das in Instrumental- (Hugo Distler: „Totentanz“ 1934) und Ballettmusiken (Igor Strawinsky: „Le sacre de printemps“ 1917, Frank T. Martin: „Ein Totentanz zu Basel“, 1943) sowie im Musiktheater (György Ligeti: „Le Grand Macabre“, 1978) seinen Niederschlag fand. Im Vergleich zu der unübersehbar großen Zahl an bildhaften Darstellung des Totentanzes nimmt sich das musikalische Vermächtnis der vergangenen Jahrhunderte zwar eher bescheiden aus, beinhaltet aber eine Reihe bedeutender Werke der Musikgeschichte.

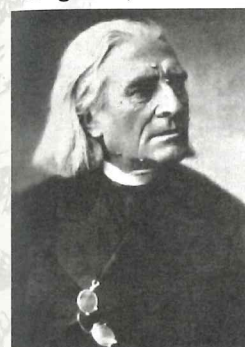
Sándor Samu

Studierender in den Studiengängen Musik und Biologie/Lehramt



Franz Liszt, Totentanz

Die Lebenden tanzen, und die Toten liegen still im Grab – so hat die Welt ihre Ordnung. Aber in dem Wort „Totentanz“ ist diese Ordnung auf den Kopf gestellt. Es ist eine logische Unmöglichkeit, beinahe wie „Dunkel war's, der Mond schien helle...“ Und während alle anderen uns vertrauten Zusammensetzungen wie Totenmesse, Totenglocke, Totenbläse oder Totenstille in



Franz Liszt als Abbé, vermutlich 1866

uns ernste Bilder aufsteigen lassen, die dem Tod ange messen scheinen, stellt sich das Wort Totentanz quer zur Ernsthaftigkeit des Todes. Tote, die tanzen oder für die getanzt wird – das ist in unserer Kultur heidnisch, verkehrt, pervers, absurd, grotesk, vielleicht das Material für einen Horrorfilm.

Die Spannung und Eigendynamik, die in diesem aus der mittelalterlichen Tradition stammenden Wort liegen, machen es allein schon zum idealen Titel einer hochromantischen Komposition aus der Mitte des 19. Jhs. Aber Franz Liszt geht noch einen Schritt weiter, er wählt als Material für die musikalische Umsetzung des Sujets die erste Zeile des „Dies irae“, derjenigen Sequenz aus der alten Totenmesse, die vom Jüngsten Gericht handelt. Er nimmt also eine geistliche Melodie zur Umsetzung eines Tanzes. Und während das „Dies irae“ zuerst daher kommt, als erschallten die letzten Posaunen, fängt die heilige Melodie doch bald an, im Bass des Orchesters zu swingen, und erscheint kurz

darauf in einem geisterhaften Walzertakt. Nichts bleibt dieser Melodie fremd – weder die süßliche pianistische Salonmusik des 19. Jhs. noch die von Liszt so geliebte sogenannte Zigeunermusik seiner ungarischen Heimat noch die Jagd nach der Choral. Während Charaktervariationen in der Musikgeschichte bei vielen anderen musikalischen Themen nichts als eine anspruchsvolle und geistreiche musikimmanente Technik sind, hat jede Charaktervariation mit dem „Dies irae“ als Thema sofort eine Bedeutung. Auf der Suche danach, um welche Bedeutung es sich handelt, gibt Liszt vor allem mit dem Titel – Totentanz – einen Hinweis.

Franz Liszt wird 1811 geboren, ist pianistisches Wunderkind und beschäftigt sich immer wieder intensiv mit seinem katholischen Glauben. Er verfolgt eine ausgedehnte, sehr erfolgreiche und skandalumwitterte pianistische Karriere: Er erscheint zum Frühstück im grasgrünen Frack und zitronengelben Hosen, spielt auf schwarz ausgekleideten Bühnen und zertrümmert durch die Wucht seines Spiels bis zu drei Flügel pro Konzert. Die Parallelen zum Gebaren heutiger Stars der internationalen Popmusikszene sind unübersehbar. Er bewundert den etwas älteren Geigenvirtuosen Paganini, der sich ein bewusst diabolisches Image gibt, und

erlebt 1830 begeistert die Uraufführung von Hector Berlioz' „Symphonie fantastique“, in deren „Hexentanz“ Berlioz das „Dies irae“ als Thema verwendet.

1839, noch am Anfang seiner eigentlichen pianistischen Karriere, beginnt er mit der Komposition der Totentanz-Variationen, und zwar als Werk für Klavier solo. Die Quellen der Komposition sind offensichtlich: seine eigene, damals revolutionäre pianistische Virtuosität, die schon neue Maßstäbe gesetzt hatte, Paganinis Vorliebe für die Komposition von virtuosen Charaktervariationen, die Begegnung mit dem „Dies irae“-Thema bei Berlioz und sein katholischer Glaube. Er vollendet das Werk aber nicht, obwohl er keineswegs zu komponieren aufhört. 1847 beginnt er mit der Arbeit an einer Fassung für Klavier und Orchester. Im Alter von 37 Jahren beendet er seine internationale Pianisten-Karriere und lässt sich 1848 in Weimar als Kapellmeister nieder. In den folgenden gut zehn Jahren widmet er sich intensiv der Komposition, insbesondere auch von Orchesterwerken. Er schafft eine neue Gattung, die „Symphonische Dichtung“, von der er allein in den Weimarer Jahren zwölf Beispiele komponiert. Formal und im musikalischen Anspruch steht sie in der Nachfolge der Konzertouvertüre und der Symphonie, inhaltlich weist sie darüber hinaus, indem sie ein poetisches Sujet zum Gegenstand hat. Die Gattung der symphonischen Dichtung wird zentral für die gesamte Spätromantik; berühmte Beispiele sind Smetanas Moldau und Rachmaninovs Toteninsel.

Obwohl Liszt den Totentanz nicht symphonische Dichtung nennt, wahrscheinlich wegen der dem symphonischen Gedanken fremden Formmerkmale aus Klavierkonzert und Charaktervariation, trägt das Werk doch inhaltlich unverkennbar alle Kennzeichen einer (Ton-)Dichtung. In seine Komposition ist Liszts gesamtes, in seiner Wei-

marer Zeit erworbenes Können als Orchesterkomponist eingeflossen. Es wird erst 1862 fertiggestellt und 1865 von seinem Schüler Hans von Bülow in Den Haag uraufgeführt, 10 Tage bevor Liszt in Rom die niederen Weihen erhält. Das bedeutet, dass er von nun an Abbé ist und eine Soutane trägt, aber nicht zölibatär leben muss, was er im übrigen auch nicht tut.

Die Kritik hat Liszt immer wieder vorgeworfen, seine pianistische Virtuosität sei bloßer Selbstzweck, seine Orchesterkompositionen seien pure Effekthascherei ohne Substanz, er sei nichts als ein zugegebenermaßen brillanter Showman und das Anlegen der Soutane nichts als ein letzter publizistischer Kunstgriff. Im Lichte einer solchen Kritik erscheint ein Werk wie der Totentanz als reine Blasphemie. Aber selbst wenn er sogar seinen Katholizismus bewusst mediengerecht inszeniert hat, so bleibt doch sein Glaube als solcher unbestritten. An Liszts Person, ganz besonders auch an seinem Totentanz, stellt sich die alte Frage, ob es erlaubt ist, auch ernsteste Themen wie Leben und Tod in einer solchen, technisch und künstlerisch perfekten, aber gleichzeitig auch gefälligen Form auf der Bühne zu präsentieren.

Susanne Gläß



Zur Musik von „Lauter Blech“

1. Funeral March

Im Sommer 1983 tourte die Londoner Straßenmusikgruppe Fallout Marching Band durch Europa. Ihr Ziel war Comiso (Sizilien), um dort gegen die drohende Stationierung amerikanischer Cruise Missiles-Raketen zu protestieren und sich an Blockaden von Truppenstützpunkten zu beteiligen. Will, ein Mitglied der Fallout Marching Band, sah eher zufällig einen Beerdigungszug, der von einer Blaskapelle begleitet wurde, die sizilianische Trauermärsche spielte. Dieses Erlebnis inspirierte ihn, einen „Funeral March“ zu schreiben. Die Gefühle, die er mit „seinem“ Funeral March ausdrücken möchte, sind jedoch weniger Ausdruck der Trauer über den Tod eines bestimmten Menschen. Sie stehen für die Trauer und die hilflose Wut über die Bedrohung, die für die Bevölkerung auf Sizilien von der Stationierung amerikanischer Cruise Missiles-Raketen ausging.

2. La danse macabre

Der französische Komponist Camille Saint-Saëns (1835-1921) schrieb die Sinfonische Dichtung „La danse macabre“, op. 40, im Jahre 1875 auf dem Hintergrund eines Textes von Henri Cazalis (1840-1909), der den gleichen Titel trug.
Bearbeitung: Lauter Blech

3. Santa Croce

Vor ungefähr 10 Jahren befand sich Ulrich Mückenberger, ein früheres Mitglied von Lauter Blech, auf einer Urlaubsreise in Mittelitalien. In einem kleinen Dorf hörte er getragene und ein wenig schräge Blasmusik. Er stieß auf eine Beerdigungsprozession, die von der dörflichen Blaskapelle begleitet wurde. Ein Trauermarsch fiel ihm ganz besonders auf. Er fragte einen der Musiker nach der Herkunft der gespielten Musik. Der Musiker erzählte ihm, dass die Musik von einem Komponisten namens Laman-na geschrieben worden sei, der aus der Gegend stamme. Ulrich Mückenberger nahm Kontakt zu Herrn Lamanna auf. Herr Lamanna war damals schon ein betagter Herr, der sehr überrascht davon war, dass sich jemand aus Deutschland für seine Musik interessierte. Er schenkte Ulrich Mückenberger einige seiner Stücke, die er für dörfliche Blaskapellen komponiert hatte. So fand „Santa Croce“ den Weg ins Repertoire von Lauter Blech. Die erste Klarinettenstimme, die im Laufe der Jahre verlorengegangen war, musste aus aktuellem Anlass „nachempfunden“ werden.
Bearbeitung: Hanne Balzer



4. Eternal Peace + 5. Panama

„Wenn du tot bist, ist alles aus. Ein Hoch auf die Lebenden!“

„Auf dem Weg zum Friedhof gingen alle langsam und folgten dem Kornettspieler. Der Kornettspieler war der Boss. Manchmal brauchten sie vier Stunden, um zum Friedhof zu kommen. Den ganzen Weg klagten sie laut und wiegten sich zum Takt in den Hüften.“

Typisch für die Begräbnisse in New Orleans ist es, dass man nur bis zum Friedhof traurig ist. Sobald der Reverend die üblichen Gebete ‚Asche zu Asche, Staub zu Staub‘ usw. gesprochen hat, wird alles anders. Der Trommler entfernt das Taschentuch von seinem Instrument, die Kapelle zieht an, und beim ersten Häuserblock stimmt der Chef mit seinem Kornett ein ‚tat-tat-tat-ta‘ an, die anderen setzen ihre Instrumente an, und alle beginnen zu spielen. Das Trauergefolge beginnt dann im Takt von einem Bürgersteig zum anderen zu wallen, vor allem die sogenannten ‚zweiten Reihen‘ (second lines), die sich dem Trauergefolge angeschlossen haben: Ärzte, Advokaten, Beamte und alle möglichen Streuner: Wer immer sich von der Musik angezogen und mitgerissen fühlt, reiht sich ein, um zu sehen, was da los ist.“ (Louis Armstrong in seiner Autobiografie „Mein Leben in New Orleans“)

Beide Stücke wurden von der Young Tuxedo Brass Band eingespielt.

Bearbeitung: Dierk Bruns

6. Die traurige Taube

Es wird vermutet, dass die Habanera „La Paloma“ um 1860 herum auf Kuba von dem Spanier Sebastián de Iradier y Salaverri komponiert wurde und von dort ihren Siegeszug rund um die Welt antrat. Endlos ist die Reihe der MusikerInnen und SängerInnen, die diesen „Klassiker“ interpretiert haben: Musikverlage gingen bereits 1910 von 2000 verschiedenen Fassungen aus. Wieviele es heute sind, weiß niemand. Mit der Fassung „Die traurige Taube“ erweitert Lauter Blech die Vielzahl der bisherigen Interpretationen um eine dem aktuellen Konzertthema angepasste Version.

Übernommen wurde die La Paloma-Variante in Moll von der österreichischen Musikgruppe „Die Knödel“, die die Filmmusik zu dem Film „Der Unfisch“ (1997) von Robert Dornhelm eingespielt haben. In einem österreichischen Bergdorf „strandet“ ein Wal, kein wirklich echter, sondern eine Jahrmarktsattraktion. „La Paloma in Moll“ beschreibt die Befindlichkeit des Wales in den Bergen, seine Gefühle über den Abschied von seinem nasen Element.

Bearbeitung: Jens Carstensen



7. Die Pest

„Die Pest“ wurde 1983 von dem aus Bremen stammenden Komponisten Ernst Bechert (damals Posaunist bei der Hamburger Blaskapelle „Tuten & Blasen“) geschrieben. Das Stück wurde im genannten Jahr aus Anlass des Hamburger Kulturfestes „Alstervergnügen“ gespielt, zu dem Tuten & Blasen eine Inszenierung zum damals aktuellen politischen Thema „Nachrüstung“ beisteuerte. Die Bläserinnen und Bläser waren in schwarze Gewänder mit eckig verbreiterten Schultern gehüllt und trugen auf dem Kopf hohe, ebenfalls schwarze Spitzhüte. Zur Musik wurde über Lautsprecher eine Rede gehalten, die aus Zitaten von Generälen, Politikern und Waffenproduzenten collagiert war und in den sich wiederholenden Satz mündete: „Was wir brauchen, ist eine vorwärtsgerichtete Vorwärtsverteidigung.“ Assoziationen zur Angst vor den Pestepidemien des Spätmittelalters, dem „Schwarzen Tod“ und mittelalterlichen Totentänzen waren szenisch und musikalisch beabsichtigt.



8. Funeral Procession

„Funeral Procession“ stammt von der amerikanischen Gruppe Kamikaze Ground Crew, die oft auch als „six horns and a drummer“ bezeichnet wird. Die vielfältigen musikalischen Einflüsse, die sich in ihrer Musik widerspiegeln, entspringen zum einen dem biografischen Hintergrund der einzelnen Bandmitglieder; zum anderen sind sie Ergebnis eines flexiblen und kreativen Umgangs mit der Vielzahl multikultureller Einflüsse in der amerikanischen Gesellschaft. Mit subtilem Witz, schmunzelnder Unerschrockenheit, Experimentier- und Spielfreude kombiniert die Gruppe blues- und jazzmusikalische Elemente mit europäischer Zirkus- und Straßenmusik, mixt ohne Berührungsängste Kammermusik mit der Musik von Blaskapellen, kombiniert ethnische Musik unterschiedlichster Herkunft mit Rock'n Roll-Elementen.

Die Kamikaze Ground Crew inszeniert sowohl eigene Konzertperformances als auch Musiken für Theaterproduktionen und Tanzcompagnien. Die einzelnen Gruppenmitglieder haben mit Musikern wie Don Cherry, Brian Eno, Jon Hassell, Urban Verbs, Joseph Jarman, Carla Bley, Bill Frisell, Wayne Horwitz u.a. zusammengearbeitet. Zusammen spielen die sechs Mitglieder der Band über 40 Instrumente.

Bearbeitung: Jens Schöwing

Texte: Lauter Blech

Sergej Rachmaninow, Die Toteninsel

Sergej Rachmaninow ist wie Franz Liszt eine künstlerische Ausnahmeerscheinung: Er erlangte ebenfalls in verschiedenen Phasen seines Lebens Weltruhm als Dirigent, Pianist und Komponist, doch im Gegensatz zu Liszt nie als Lehrer. Ihm fehlten Liszts Showmanship und Extravaganz, auch hatte er keine spektakulären, wechselnden Frauenbeziehungen. Über seinen eigenen Lehrer, seinen älteren Cousin Alexander Siloti war er sogar Enkelschüler von Liszt. Siloti war von 1883 bis 1886, Liszts Todesjahr, Schüler von Liszt in Weimar gewesen. In den Jahren 1902 bis 1904 hat Rachmaninow mit Siloti als Solisten in Moskau und Petersburg Liszts Totentanz dreimal dirigiert, später, 1939, hat er ihn in den U.S.A. auch einmal selbst als Pianist gespielt.

1909, im Alter von 36 Jahren, auf dem Höhepunkt seines kompositorischen Schaffens, komponiert er die symphonische Dichtung „Die Toteninsel“. Zu dieser Zeit lebt er, abgesehen von seinen zahlreichen Reisen, noch vorwiegend in Russland; lediglich Teile des Jahres verbringt er mit seiner Familie im damals vergleichsweise ruhigeren Dresden. Dort entsteht auch die „Toteninsel“, angeregt durch ein Bild von Arnold Böcklin. Das gleichnamige Bild hatte Böcklin seiner Auftraggeberin mit den Worten abgeliefert: „...Sie werden sich hineinräumen können in die dunkle Welt der Schatten, ...bis Sie Scheu haben, die feierliche Stille durch ein lautes Wort zu stören“ (Böcklin 1880, zit. nach Monika Fink, Musik nach Bildern, Innsbruck 1987, S. 68). Das Bild hatte sofort außer-

ordentlichen Erfolg, so dass Böcklin nach der ersten Fassung von 1880 insgesamt fünf weitere Fassungen malte. Rachmaninow bezieht sich auf die dritte Fassung von 1883, nachdem er sie in einer schwarz-weißen Wiedergabe gesehen hat. Er ist nicht der einzige, den Böcklins Bild zum Komponieren anregt: Bis zum Beginn des 1. Weltkriegs entstehen zehn Kompositionen zu diesem Bild, unter anderem auch von Max Reger. Offensichtlich hat das Bild den Nerv der Zeit getroffen.

In keiner dieser Kompositionen geht es um eine wörtliche Umsetzung des Bildes von Böcklin, auch bei Rachmaninow nicht. Zwei musikalische Komplexe dominieren seine Komposition. Dabei ist der erste Komplex im wesentlichen kein melodisches Thema im herkömmlichen Sinne, sondern – und darin ist Rachmaninow durchaus modern – eher eine Struktur, nämlich das Wiegen des Fünffachtel-Taktes mit wechselnden Betonungen über Pedaltönen der Bässe, in Tonleitern, die zwischen Pentatonik und Chromatik pendeln. Hier mag der Rhythmus der Wellen oder die Ruderbewegung des Fährmannes als Anregung gedient haben, oder auch, viel allgemeiner, die häufige Gleichsetzung von Tod mit Schlaf

und entsprechend mit In-den-Schlaf-Wiegen, ein Wiegen, das hier immer wieder Störungen erfährt und emotional aufgeladen wird. Darüber entsteht nach und nach als melodisches Motiv der Anfang des „Dies irae“. Mit diesem musikalischen Komplex beginnt und endet das Werk.

eine Klage der stehenden verschleierte Gestalt in dem Nachen oder um den Tod selbst, der da singt, oder, ganz im Gegenteil, um den hellen Gesang der frei schwebenden, glücklich befreiten Seele? Ist es, im ursprünglich lisztischen Sin-



Arnold Böcklin, Die Toteninsel, 3. Fassung 1883

Der zweite Komplex in der Mitte des Werkes steht im Kontrast dazu auf der Basis vertrauter Taktarten und der bekannten diatonischen Durtonalität, wenn sie auch typisch spätromantisch zunehmend chromatisch angereichert ist. Bei diesem zweiten Komplex geht es zentral um Melodie, die hier in ihrer Ausdehnung, ihren weiten Bögen und ihrem frei schwebenden Charakter eine vollkommene Verkörperung der romantischen Idee von der unendlichen Melodie ist. Die Fantasie der Zuhörenden kann sich dabei frei entfalten: Handelt es sich, im eng programmatischen Sinn, um

ne, eine von programmatischen Fesseln freie Umsetzung des poetischen Sujets des Bildes?

Im letzten Teil greift Rachmaninow musikalisch auf den ersten Komplex zurück. Deutlicher als zu Anfang ist dabei das „Dies irae“ zu hören, zuerst im leisen Tremolo der Geigen, kurz vor Schluss unverkennbar als Melodie in den Celli.

Susanne Gläß

Der Tod des Don Giovanni

Fast so sehr wie die Liebe gehört der Tod zur Oper. Doch die Unausweichlichkeit, mit der der Sensenmann eine tragende Rolle im musikdramatischen Geschehen des 19. Jhs. übernimmt, hat sich in den Werken Wolfgang A. Mozarts noch nicht eingestellt. Zwar wird auch hier der Tod mehr als einmal musikalisch thematisiert, wirklich ans Sterben geht es jedoch selten: Idomeneo soll in der gleichnamigen opera seria seinen Sohn Idamantes Poseidon opfern, die Liebe Ilias und das Einsehen des Meeresherrn verhindern dies; Konstanze möchte in der „Entführung aus dem Serail“ lieber sterben, als ihrem Belmonte untreu werden („Zuletzt befreit mich doch der Tod“), doch der Bassa Selim hat letztlich ein Einsehen; in „Cosi fan tutte“ täuschen die ruchlosen Ferrando und Guglielmo einen Selbstmordversuch vor, um die Liebe Fiordiligi und Dorabellas zu erpressen; in der „Zauberflöte“ werden zunächst Pamina („So wird Ruh' im Tode sein“) und

kurz darauf Papageno („Sterben macht der Lieb' ein End“) durch das Eingreifen der drei Putten im letzten Moment am Suizid gehindert und die „Clemenza di Tito“ besteht eben darin, dass der gütige Kaiser denen das Leben schenkt, die ihm nach dem seinen trachteten.

Abgesehen vielleicht von der Königin der Nacht und ihrem Gefolge, die am Ende der „Zauberflöte“ ziemlich unvermittelt im

Erdboden versinken, wird bei Mozart nur im „Don Giovanni“ tatsächlich gestorben: anfangs wird der Komtur vom Titelhelden im Duell erstochen, zum Ende hin muss der „Dissoluto punito“, der „bestrafte Ausschweifende“ (so der Untertitel der Oper) auf direktem Wege in die Hölle fahren. Unbeirrt nimmt der stolze Erotomane sein Ende auf sich: ohne seine Untaten



Don Giovanni Schlußszene, Osterfestspiele Salzburg 1967, Foto: Siegfried Lauterwasser

zu bereuen, ohne seine Seele noch zu retten, reicht er dem „Steinernen Gast“, dem Boten aus dem Totenreich, furchtlos die Hand. Fast scheint es, als wähle er bewusst dieses Ende, als sei er dieses Lebens müde, als fühle er, dass er, der Apologet der Sinnlichkeit und der Unmoral, in dieser Gesellschaft

keinen Platz mehr finde. So ist es denn kein Zufall, dass wir die legendäre Verführungskunst des adligen Erotikers auf der Bühne nurmehr vom Hörensingen, etwa in Leporellos berühmter Registerarie, kennen: auf der Bühne scheitern sämtliche Avancen des Frauenhelden kläglich.

Zu den Paradoxen des Werkes gehört zudem, dass es gerade in dieser Oper keine Arien gibt, die sich eingehender mit Todesfurcht oder Todessehnsucht befassen. So kommt Donna Annas ständiges Klagen über das Dahinscheiden ihres Vaters über ein oberflächliches Jammern nicht hinaus. Dabei spielt die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema „Tod“ in Mozarts Musikschaffen durchaus eine zentrale Rolle, dies allerdings vornehmlich abseits der Opernbühne: am offensichtlichsten beispielsweise in der Maurerischen Trauermusik oder im berühmten Requiem.

Das unruhliche Ende des Don Giovanni ist für Mozart kein Anlass, über den Tod im Sinne des biologischen Exitus eines Menschen zu sinnieren, es ist hingegen auch nicht eine schlichte dramaturgische Notwendigkeit im Sinne einer verdienten Strafe für ein unmoralisches Leben. Don Giovannis Tod kommt vielmehr eine symbolische Bedeutung zu. Das Entstehungsjahr der Oper - 1787 - liegt in einer Epoche des umfassenden gesellschaftlichen Wandels. Die große, alles verändernde Revolution ist nur noch zwei Jahre entfernt, das Rokoko neigt sich dem Ende zu und mit ihm die ganze überkommene Feudalgesellschaft mit ihren gepuderten Perücken und ihren galanten Kleidern, von kultureller Verfeinerung und Empfindsamkeit der Sinne ebenso geprägt wie von inhaltsloser Dekadenz und realitätsferner Lebensuntüchtigkeit.

Die Symbolgestalt dieses Zeitalters der Sinnlichkeit, Giacomo Casanova, ist im Jahr des „Don Giovanni“ bereits ein zahnloser alter Mann, dessen trauriges Dasein nur noch durch die Erinnerung an bessere Zeiten erträglich wird. In Casanovas Nachlass fand sich ein Szenenentwurf zu „Don Giovanni“, die Nachwelt strickte daraus die Legende, der greise Abenteurer habe seinem Freund, dem Textdichter Lorenzo da Ponte, persönlich beim Libretto assistiert. Im Gegensatz dazu steht eine andere Anekdote, nach der Casanova bei der Prager Premiere angesichts des Don Giovanni aus seiner Loge heraus entgeistert „Das bin ja ich!“ geschrien haben soll.

Der Bühnenabgang des Don Giovanni symbolisiert das Ende einer Ständegesellschaft, in der in erster Linie das Geburtsrecht über persönliche Privilegien, über unterschiedliche Rechte und Pflichten jedes Einzelnen entschied. Nicht länger ungestraft darf sich der höhergeborene, aber moralisch skrupellose Schlossherr über die braven Minderprivilegierten hermachen. Doch wie so häufig in Mozarts Opern ist die auf den ersten Blick klare Einteilung in „Gut“ und „Böse“ nicht gar so eindeutig. Als Don Giovanni in die Hölle gefahren ist, versammeln sich die Übriggebliebenen zu einem finalen Tutti, inhaltlich von entwaffnender Banalität: Die Liebenden verkünden, dass sie sich auch in Zukunft lieben werden, Donna Elvira ist traurig, weil sie keinen zum Lieben hat, und Don Giovannis Diener Leporello macht sich in die nächste Kneipe auf, um

sich dort einen neuen Herrn zu suchen und ansonsten: „questo è il fin di chi fa mal“ - so enden eben die, die Böses tun. Dass die Oper nicht mit Don Giovannis Höllenfahrt, diesem dramatischen Höhepunkt der Operngeschichte, endet, schreibt man bis heute der musikgeschichtlichen Konvention des 18. Jhs. zu, die zwingend ein wie auch immer geartetes „happy end“ - ein „lieto fine“, wie man damals sagte - vorschrieb. In der Aufführungspraxis des 19. und des frühen 20. Jhs. wurde dieses Finale denn auch meistens ausgespart, erst das Bemühen um möglichst große Authentizität in der Aufführungspraxis der jüngeren Zeit führte die umstrittene Schlusszene wieder ein. Dabei hat ein „falsches“ happy end bei Mozart durchaus Tradition: Dass bei „Così fan tutte“ letztlich die falschen Liebespaare zueinander finden, ist mittlerweile allgemein anerkannt und wird als ironische Boshaftigkeit des Duos Mozart/da Ponte verstanden, und ob am Ende der „Zauberflöte“ wirklich das unzweifelhaft Gute triumphiert, wird heute zumindest diskutiert.

Mit Don Giovanni, dem Ausbund pulsierender Lebensfreude und Sinneslust, ereilt der Tod gerade die mit Abstand vitalste Gestalt aller Mozartopern. Und so stellt sich auch am Schluss dieser Oper ein unguutes Gefühl ein: eine seltsame innere Leere kennzeichnet die Überlebenden, resultierend aus der Tatsache, dass sich alle Protagonisten in ihrem Selbstverständnis und in ihrem Handlungsantrieb ausschließlich über ihr Verhältnis zu Don Giovanni, ihrem gemeinsamen Bezugspunkt, definierten. Mit seinem Tod scheint ihnen allen ein wesentlicher Teil ihres Daseins abhanden gekommen zu sein. Don Giovanni ist demnach mehr als das Symbol einer untergehenden Gesellschaft, er verkörpert darüber hinaus das anarchische Element, das Triebhafte und Leidenschaftliche im



Don Giovannis
Höllenfahrt,
Foto: Oda Sternberg

Menschen, das sich um die Konsequenzen seines Tuns keine Gedanken machen möchte und das deshalb von einer in erstarrten Konventionen befangenen Gesellschaft als unmoralisch verurteilt wird.

So gesehen steht Don Giovannis Untergang auch für die kollektive Triebunterdrückung der sich anbahnenden bürgerlichen Gesellschaft. Und da wir nun schon bei den Kategorien der Psychoanalyse angelangt sind: In der modernen Traumdeutung ist der geträumte Tod eines Menschen weniger ein Hinweis auf das reale Ableben dieser Person als vielmehr auf den Wandel, den die Persönlichkeit des Träumenden in der Abfolge seiner Lebensphasen durchmacht und in dem bestimmte Aspekte seiner Persönlichkeit - symbolisiert durch den Gestorbenen - zugunsten anderer zurücktreten oder verschwinden. Und so wie der Traum die Vorgänge des Unbewussten im Menschen zu Tage fördert, so kann die Kunst mit ganz ähnlichen Mitteln die Veränderungen einer ganzen Gesellschaft zum Ausdruck bringen. Welche Kunstform aber gliche mehr einem Traum als die so herrlich irrationale Oper, wo selbst der Sterbende noch aus voller Brust zu singen vermag?

Detlev Schulz

Studierender in den Studiengängen
Geschichte und Kulturwissenschaft/
Magister

Was ist ein Requiem?

Der Begriff „Requiem“ entstand aus dem ersten Wort des Satzes „requiem aeternam dona eis“ („ewige Ruhe gib ihnen“), dem Beginn des liturgischen Eingangsgliedes der Totenmesse.

Requies f. (lat.) = Ruhe; Todesruhe

Die Totenmesse oder die Missa pro defunctis ist der Totengottesdienst, der in jedem Jahr am 2. November (Allerseelentag) im Gedenken an alle im Glauben Gestorbenen begangen wird, oder zum Gedächtnis an Todestagen. Das Requiem hatte sich seit dem 15. Jh. als Sondergattung der polyphonen Messevertonungen herausgebildet. Das älteste erhaltene Requiem, noch vor 1500 komponiert, stammt von Johannes Ockeghem (1410-1497).

Die Requiens sind als eine Auskomponierung der musikalischen Anteile einer Missa de Profunctis zu verstehen. Vergleiche der komponierten Texte zeigen, dass die Komponisten keiner einheitlichen Regel folgten. Es dürften hier zeitgeschichtliche und örtliche Varianten ebenso eine Rolle spielen wie persönliche Einstellungen.

Der Text der Totenmesse, der hierbei zu vertonen war, war durch das „Missale Romanum“ (1570) gegeben, welches fast allen katholischen Kirchen und Orden verbindlich vorgeschrieben wurde. Das Missale ist seit dem 8. Jhd. das Messbuch mit zeremoniellen Anweisungen, den Gebetstexten, Lesungen und Gesängen. Nach

dem Verständnis der katholischen Kirche hat die Missa pro defunctis die Funktion der Hilfe und des Trostquells für die Seelen der Verstorbenen.

Seit W.A. Mozarts sein Requiem 1791 begann, kam es im Laufe der Zeit aber zu unterschiedlich motivierten Requiemkompositionen. Man kann unterscheiden zwischen Werken, die als Teil der katholischen Messliturgie im Gottesdienst verwendet werden können (Bruckner, Requiem d-Moll), und Requiem-Vertonungen, bei denen der Text der Messliturgie zugrunde liegt (Mozart, Requiem d-moll), und allgemein christlichen Kompositionen (Brahms, „Ein Deutsches Requiem“). Einen Sonderfall bilden Werke, die ausschließlich für den Konzertgebrauch komponiert wurden (Dvorak, Requiem d-Moll).

Dass von der ursprünglichen Einbindung des Requiems in den Kultus im Laufe der Zeit abgewichen wurde, erscheint durch die Entwicklung von Gesellschaft, Kirche und Staat über die Jahrhunderte hinweg fast zwangsläufig.

Ilka Hoppe

Studierende in den Studiengängen
Musik und Biologie/Lehramt



Trauermusik

Musik zum Begräbnis, Musik zum Gedächtnis, Musik als Klage - Trauermusik stellt sich in vielen Formen dar:

Unter dem Begriff **Lamento** finden sich im 16. und 17. Jh. Kompositionen in Italien und England, die in ästhetischer Form Klage darstellen, nicht nur in Form von Trauer über den Verlust eines Menschen, sondern auch als Klage über den Verlust einer Geliebten. Im elisabethanischen England gehören zu dieser Gattung die Lachrimae-Kompositionen für Laute, später Virginal, unter denen die Lachrimae-Pavanen von John Dowland die bekanntesten sind. Sie waren so beliebt, dass sie nicht nur in England häufig nachempfunden oder imitiert wurden. Ein weiteres Beispiel für das Lamento als Trauermusik im 17. Jh. erscheint in Form von Widmungsmusiken als „Lamento für...“ z.B. in Suitensätzen Johann Jakob Frobergers für den Kaiser Ferdinand III.

Eine andere Form von Trauermusik tritt uns in den **Nänien** gegenüber. Das sind Trauergesänge des 16. und 17. Jhs. auf bedeutende Persönlichkeiten als Huldigung für einen Verstorbenen, z.B. ein Nachruf von Heinrich Schütz auf Johann Hermann Schein: „Das ist je gewisslich wahr“.

Musikalische Exequien
 Wie solche bey herrlicher vnd hochansehnlicher Leichbestattung
 Des weylandi Hochwolgeborenen Herrn/
Herrn HEINRICHEN
 des Jüngern vnd Erbsen Ruchens/Herrn von Plauen/Röm
 Kayf. Majt. gewesenen Raths/ Herrn zu Breith Crantzfeldt/
 Gera/Schlaß vnd Cobenstein/etc. nunmehr Christ-
 feligen Andenkens
 Dingsthin den 4 Monats tag Februarii zu Gera/ vor vn
 nach der Leichpredigt gehalten/ vnd ihrer wolsehlichen Gnaden/bey
 ders lebzeiten müderhalten begehren nach/ in eine stille vnd edle Orgel
 angeleitet vnd abgefungen worden/
 Mit 6. 8. vnd mehr Stimmen zugebrauchen/
 Durch
 Mit beygefügten vnterschieden Bass Continuo dem einen vor d
 Orgel/ dem andern vor den Dirigenten oder vor den Violan, bey we
 dem vor her ein absonderlich Truchschütz/ deren in diesem Wercklein
 begriffenen Musikalischen Sätzen/sonst den Ordnungen
 oder Anstellungen/ an den göstlichen Leich/
 zu seuffden.
 Zu unterthänigem leyten Ehren Bedächtnis auff begehren
 In die druck verfertiget/ vnd in Druck gefestiget
 Durch
Heinrich Schützens Schrif. Edchf. Capellmeister.

Bedruckt zu Dresden/ bey Wolff Geyffert/ Im Jahr/
 I 6 3 6.

Titelblatt von Heinrich Schütz,
 Musikalische Exequien

Auch die **Gelegenheitsthrenodien** stellen eine Form der Trauermusik dar. Hierbei handelt es sich um Begräbnisgesänge, die vom Verstorbenen noch zu Lebzeiten beim Kirchenmusiker in Auftrag gegeben wurden und die im allgemeinen der gedruckten Leichenpredigt zugefügt wurden. Die Textgrundlage hierzu waren ein Bibelwort oder ein Choral. Es handelt

sich hier um eine Praxis im lutherischen Raum, die besonders in den großen Städten wie Nürnberg, Königsberg und Hamburg gepflegt wurde. Ein berühmtes Beispiel sind Heinrich Schütz' Musikalische Exequien.

Einen weiteren Typus von Trauermusik bilden die **Tombeaux**, eine französische Musikgattung, die fast ausschließlich auf Soloinstrumente beschränkt ist. Sie enthält den Namen des Verstorbenen im Werktitel. Ähnlich einem materiellen Grabstein soll ein Tombeau die reale Trauer über einen benannten Verstorbenen ausdrücken. Beispiele sind französische Kompositionen von Couperin und Gaultier, in Deutschland von Froberger.

Die ersten bedeutenden **Trauermärsche** wurden von Händel als Bestandteile seiner Opern komponiert. Häufig entwickelten sie dann hinterher ein Eigenleben wie z. B. das berühmte „Largo“.

Es hat sich in der abendländischen Musik ein Vokabular an technischen Mitteln zur Darstellung von Trauer und Klage herausgebildet: chromatische Tonfolgen, verminderte und übermäßige Intervalle, Dissonanzen, abwärtsgerichtete Bewegung, Molltonart, pausendurchsetzte Struktur, emphatisch-dissonanzscharfe, kurzmotivige Seufzerfiguren, oft durch Pausen getrennt, ein Tremolo oder Triller als Zeichen des Schreckens.



Trauermusik in Lamento- und Lachrimae-Kompositionen als Ausdruck von etwas nicht in Worte Fassbarem, Trauermusik in den Tombeau-Kompositionen als etwas Konkretes, das das Weiterleben und Erinnern nach dem Tode dokumentieren soll, Trauermusik als Requiem in Trauergottesdiensten und Trauermusik bei Trauermärschen als Begleitmusik in Trauerzügen – das sind Beispiele für das, was Trauermusik darstellen kann: das Unbegreifliche des Todes, die Trauer, aber auch ebenso die Zuversicht über den Tod hinaus.

Ruth Specht

Studierende in den Studiengängen Geschichte, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte/Magister

Orpheus - ein Held im Wandel der Zeit im Lichte der Gegenwart

Wie steht ein Halbgott und wahrer Held eigentlich zum Thema „Tod“? Die Geschichte des Orpheus in der Unterwelt und wie sie in den Opern von Claudio Monteverdi (1607) und Christoph Willibald Gluck (1762) verarbeitet wurde, zeigt: Der Held von einst ist nicht gleich der Held von gestern.

Die Uraufführung von Monteverdis „L'Orfeo“ endete mit der dramatisch wenig befriedigenden Flucht des Helden vor den Bacchantinnen. Kein sehr ehrenhaftes Ende für den Halbgott. Doch schon 1609 veröffentlichte Monteverdi seine „Favola in musica“ mit neuem Schluss: Wiederum gelingt es Orpheus nicht, seine Geliebte Eurydike zu retten. Der Chor der Geister beschließt ihren endgültigen Tod mit den Worten: „Orpheus besiegte die Hölle und wurde dann von seiner Leidenschaft besiegt. Ewigen Ruhm aber verdient nur der, der sich selbst besiegt hat.“ Wie ernüchternd. Ein Held des 17. Jhs. hat sich wohl einem höheren Ziel als Liebe und Leidenschaft zu unterwerfen. Doch während Orpheus noch völlig deprimiert gelobt, sich keiner anderen Frau hinzugeben, steigt auch schon sein Göttervater Apoll vom Himmel hinunter und fordert ihn auf, ihm dorthin zu folgen, wo ihn das schöne Ebenbild der Eurydike, Freude und Frieden erwarten. Selbstverständlich nimmt Monte-



Titelblatt des Librettos zu Monteverdis L'Orfeo

verdis Orpheus das Angebot an. Wenn schon nicht die echte Geliebte, dann doch wenigstens ihr schönes Ebenbild. Der gute Held leidet durchaus sehr - doch dieses Ende lässt ihn eher als einen unromantischen Pragmatiker dastehen.

1762 sieht die Geschichte schon viel besser aus: Das Libretto zu C. W. Glucks „Orfeo ed Euridice“ sieht endlich ein Happy End vor, wie wir es von Hollywood gewohnt sind. Neu hinzu tritt Amor als Vermittler. Und mit ihm kommt



eine neue Werthaltung in die Geschichte: Liebe ist das höchste Ziel, das alle Mittel rechtfertigt. Um leidenschaftliche, hemmungslose und bedingungslose Liebe geht es hier, keinesfalls um hoffnungslose. Wie schön! Nachdem Eurydike zum zweiten Mal „endgültig“ gestorben ist, will Orpheus sich verzweifelt das Leben nehmen. Da kommt ihm Amor dazwischen, begeistert von seiner Leidenschaftlichkeit: „Du hast genug mir zum Ruhme gelitten, Orpheus. Ich gebe Dir Eurydike zurück.“ Na also. Geht doch.

Und wie sieht das mit der Todessehnsucht aus, als Eurydike zum ersten Mal stirbt? Monteverdis Orpheus leidet herzergreifend: „Du bist tot, mein Leben, und ich atme noch?“ Aber sein Beschluss, in das Reich der Toten hinabzusteigen, um seine Liebste zu retten, klingt eher wie etwas Selbstverständliches, fast schon wie ein durchdachter Plan. Bleibt ihm als Held ja auch nichts anderes übrig, oder? Er verabschiedet sich anständig von Erde, Himmel und Sonne, denn als Pragmatiker rechnet er sich die Chancen zu gewinnen realistisch aus.

Glucks Held hingegen gibt sich mehr dem Gefühl hin: Eurydikes Spur will er folgen, singt er leidend, und kurz darauf wild entschlossen: „Götter, grausame Götter (...) Unbarmherz'ge, von euch fordr' ich sie wieder!“ Kein durchdachter Plan führt

Glucks Orpheus in die Unterwelt, sondern Wut und Verzweiflung. An dieser Stelle noch keine Spur von Todessehnsucht, denn schließlich bietet ihm Amor die Möglichkeit, Eurydike zu retten. Noch besteht leidenschaftliche Hoffnung und heldenhafter Wagemut.

Die Todessehnsucht von Monteverdis Orpheus hat eigentlich gar nichts mit Sehnsucht zu tun, sondern eher mit einer logischen Schlussfolgerung: Wenn er Eurydike nicht aus dem Totenreich holen kann, muss er eben im Totenreich bei ihr bleiben, ganz klar. Im Wandel der Zeit auch ein Wandel dessen, wie ein Held zu sein hat: 150 Jahre später zeigt sich Glucks Orpheus in voller Leidenschaft, wie es ein Bürgerherz nur so erfreut - und er wird dafür auch noch mit einem Happy End belohnt, wie es sich auch heute, 250 Jahre später, so gehört.

Babette Handke
Studierende im Studiengang Soziologie/Magister

Protestantische Begräbnisbräuche im 17. Jahrhundert

Im 17. Jh. waren Beerdigungen neben Hochzeiten die häufigsten Gelegenheiten, zu denen Kompositionen geschaffen wurden. Diese Gelegenheitskompositionen, mehrstimmig vertonte Kirchenlieder oder Bibelstellen, waren vor allem Auftragsarbeiten von Menschen, die ihren eigenen Tod erwarteten.

Die Bezeichnung „Schwanengesang“ für das letzte Werk eines Dichters oder Komponisten vor seinem Tod beruht in seiner Definition auf einem griechischen Mythos, der Anfang des 16. Jhs. in die christliche Theologie übernommen wurde. Der Mythos erzählt von dem sonst stimmlosen Schwan, welcher, da er den Tod herannahen fühlt, seinen einzigen und zugleich letzten Gesang anstimmt.

Im protestantischen Verständnis versinnbildlicht der sterbende Schwan das Sterben des Christen, der in freudiger Erwartung auf die Befreiung seiner Seele hofft. Die Metapher taucht in der deutschen Begräbnisliteratur des 17. Jhs. wiederholt auf, in Leichenpredigten, Trauergedichten und in der Begräbnismusik.

Die irdischen Einflüsse, mit denen die Katholiken versuchen, das Urteil Gottes zu beeinflussen sind u.a. Fürbittgebete der Hinterbliebenen. Auch das Requiem wird für die Seele der Verstorbenen gesungen. Im 17. Jh. war es für die Protestanten von zentraler Bedeutung, dass sie in der Stunde des Todes ihren Glauben bekennen, damit ihre Seele gerettet wird. So war es lutherische Tradition, an den Sterbebetten mehrstimmig Kirchenlieder und Glaubensbekenntnisse zu singen, die von den Sterbenden oftmals schon Jahre vorher ausgewählt und auswendig gelernt wurden.

Ein damit zusammenhängender protestantischer Brauch des 16./17. Jhs. waren

die Leichenpredigten. Es handelt sich hierbei um gebundene Personalschriften eines Verstorbenen, die aus Anlass seines Todes unter den Trauernden verteilt wurden. Neben der Trauerpredigt des Pfarrers beinhalteten sie eine Biographie des Verstorbenen, Gedichte der Angehörigen und Hinweise auf die am Sterbebett gesungene Musik. Bei einflussreichen Personen wurde auch die Musik des Begräbnisses - mit und ohne Noten - abgedruckt. Damit wurden die Leichenpredigten zu einer wichtigen Quelle für die musikwissenschaftliche Forschung heute.

Sinn und Zweck der Leichenpredigten war es nicht allein, die Erinnerung an die Toten aufrechtzuerhalten, sie dienten als „Erbauungsliteratur“ auch dem moralischen Gerüst des christlichen Lebens und hoben das Ansehen der Verstorbenen, des Pfarrers und des Trauerhauses. Die Druckkosten dieser „persönlichen Denkmäler“ wurden von den Angehörigen der Verstorbenen getragen. Diese waren so hoch, dass es gelegentlich zur Verschuldung einer Familie kam. Mitte des 18. Jhs. endet die Sitte; als Rudiment bleibt der Lebenslauf der Verstorbenen bis heute Teil der Trauerpredigt.

Julia Ipse

Studierende in den Studiengängen Kulturwissenschaft, Musikwissenschaft, Soziologie/Magister

Madame Butterfly: Wenn Liebe tödlich ist

In vielen Opern stirbt die liebende Frau für ihren Herzallerliebsten. Sei es, um ihn zu erlösen, um gesellschaftlichem Druck zu entgehen oder auch ganz einfach, weil er sie verstößt. Aus Sicht der sterbenden Frau erscheint der Tod als einzig richtig und sinnvoll, der heutige Betrachter mag jedoch Schwierigkeiten damit haben. Gerade bei Madame Butterfly ist der Tod kaum zu ertragen. Verständlich zwar, aber doch unnötig. Er ist lediglich der einzige Ausweg für jemanden, der geliebt hat und von Anfang bis Ende belogen und betrogen wurde.

Ja, ja, die Liebe. Liebe ist Hoffnung. Liebe ist unvernünftig und naiv. Manchmal auch dumm. Das alles trifft auch auf Cho-Cho-San, genannt Butterfly, zu. Sie liebt Linkerton und verhält sich daher unvernünftig und naiv. Sie hofft, weil er ihr nie Grund zum Zweifeln gegeben hat. Das macht sie dumm, denn natürlich ist allen anderen Beteiligten längst klar, was hier vor sich geht. Cho-Cho-San wird abserviert und merkt es nicht.

Cho-Cho-San ist Japanerin und lebt zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Nagasaki, wo sie den dort stationierten amerikanischen Marineleutnant F.B. Linkerton kennen und lieben lernt. Der schmucke Offizier sehnt sich wohl nach etwas Abwech-

slung in seinem Soldatendasein und sucht sich dafür eine hübsche Japanerin. Er kann sich denken, dass er diese Art von Abwechslung in Japan nur bekommen kann, wenn er heiratet. Gesagt, getan. Alles kein Problem, denn back in USA kann die Ehe schwupp di wupp für null und nichtig erklärt werden.

Dumm nur, dass Cho-Cho-San von all dem keine Ahnung hat, sondern ihren Linkerton tatsächlich liebt und glaubt, er würde sie auch lieben. Linkerton weiß um Cho-Cho-Sans Gefühle, es interessiert ihn aber nicht weiter. Der fesche Leutnant spielt also von Anfang an ein falsches Spiel mit ihr. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt in der Oper hat der rücksichtslose Linkerton sämtliche Sympathien verloren. Dieser Eindruck beim Publikum wird sich auch nicht mehr ändern. Unerschütterlich in ihrer Liebe wird Cho-Cho-San nicht stutzig, als Linkerton wieder nach Amerika geht. Warum sollte sie auch zweifeln?



Schließlich verlässt er Japan nicht, ohne ihr vorher zu versprechen wiederzukommen. Nicht einmal in diesem Moment des Abschieds ist er in der Lage, ihr die Wahrheit zu sagen. Dabei wäre hier noch eine Wende in Cho-Cho-Sans Leben möglich. Sie wäre sicherlich eine Zeit lang am Boden zerstört, aber sie könnte sich wieder aufrappeln.

Aber nein. Linkerton belügt und benutzt sie nicht nur, er ist auch noch ein elender Feigling. Cho-Cho-San wartet drei Jahre auf seine Rückkehr und wird in dieser Zeit von Fürst Yamadori heiß umworben. Hier ist wohl der einzige Punkt in der ganzen Geschichte, an dem man auch Cho-Cho-San einen Vorwurf machen könnte. Oder ihr zumindest Naivität und vielleicht Dummheit vorhalten kann. Sie könnte es ahnen. Sie könnte auf den Rat der anderen hören. Sie könnte den anderen Mann nehmen. Sie könnte. Tut es aber nicht. Und kann man es ihr wirklich verdenken? Sie liebt. Wissen wir denn nicht alle, wie das ist? Die berühmte rosarote Brille: Wenn man liebt, ist alles einfach, alles echt und Böses scheint es nicht zu geben. Sie fühlt sich diesem Mann zutiefst verbunden und ist fest davon überzeugt, dass er sie ebenso stark liebt wie sie ihn. Außerdem hat sie ein Kind von ihm. Will man dann nicht auch auf seine Rückkehr hoffen?



Aber auch hier enttäuscht Linkerton auf ganzer Linie. Nicht genug damit, dass er das Konzept der Liebe pervertiert, nein, er zerstört auch jegliche Form von Hoffnung. Als er schließlich doch nach Japan zurückkommt (aus welchem Grund eigentlich?), setzt er, kaltherzig wie er ist, Cho-Cho-San seine neue amerikanische Ehefrau vor. Hoffnung ade. Auch ihr Kind will er mitnehmen. Schließlich erwartet es im Wonderland USA eine glänzende Zukunft. Das sind ja schöne Aussichten. Cho-Cho-San hat dem nichts mehr entgegenzusetzen. Was ist wohl für eine Frau und Mutter das wichtigste im Leben? Mann und Kind?! Kein Wunder, dass ihr all das den Rest gibt.

Auch an diesem Punkt könnte sie sich aber vielleicht noch fangen, würde sie wenigstens noch einen Rückhalt in Familie und Gesellschaft finden. Fatalerweise hat Cho-Cho-San aber bei der Hochzeit ihren Glauben gewechselt und ist Christin geworden. Sie wollte halt eine richtige Amerikanerin sein, vielleicht mit der Vorstellung später einmal ihren Mann nach Amerika zu begleiten? Jetzt ist sie nur noch eine Ausgestoßene.



Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*, Theater am Goetheplatz 1995/6; Foto: Jörg Landsberg

Cho-Cho-Sans Welt bricht zusammen. Sie hat nichts und niemanden mehr: Keinen Linkerton, keine Familie, kein Geld, keine Ehre, keine Hoffnung und keine Liebe. Da wäre noch ihr Sohn. Für ihn würde es sich doch lohnen, allen Widrigkeiten und Enttäuschungen zu trotzen und zu kämpfen?! Aber auch den will der widerliche Linkerton mitnehmen. Wozu also weiterleben?

Cho-Cho-Sans Entscheidung ist verständlich, hinterlässt aber beim Zuschauer mehr als nur einen bitteren Nachgeschmack. Einmal mehr stirbt in der Oper eine Frau für einen Mann, leider für einen kompletten Schuft. Linkerton, der Chauvi, wie er im Buche steht. Wie kann man einen anderen Menschen nur so benutzen und verachten? Wie kann man seine Liebe so lächerlich machen? Sein Verhalten ist demütigend und entwürdigend. Und wie kann es sein, dass eine junge Frau am Ende so alleine dasteht, dass nur noch der Tod einen Ausweg bietet?

Man kann nur hoffen, dass so etwas heutzutage nicht mehr vorkommt. Wir können uns glücklich schätzen, in einer Gesellschaft zu leben, in der man trotz verlorener Liebe noch Möglichkeiten zum Weiterleben hat.

Was wir aber ganz bestimmt auch heute noch von dieser Oper lernen können, ist den Respekt vor anderen Menschen und ihren Gefühlen. Und die Tatsache, dass es manchmal für alle Beteiligten besser ist, etwas zu beenden, was keine Zukunft mehr hat. Auch wenn es schwer fällt. Lieber ein Ende mit Schrecken als ein Schrecken ohne Ende.

Eva Schmeling

Studierende im Studiengang Kulturwissenschaft/Magister

Sterberituale in Tibet nach einem Gespräch mit dem Tibetforscher Peter Grieder

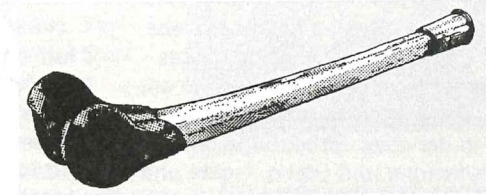
Die Tibeter glauben an die Reinkarnation - an den Kreislauf der Wiedergeburten. Daher wird der Tod des Menschen als nichts Endgültiges betrachtet.

Das aus dem 8. Jh. stammende „Totenbuch der Tibeter“ befasst sich mit dem Zustand zwischen dem physischen Tod des Menschen und seinem neuen Erdleben. Es gibt Anweisungen, wie man sich zwischen dem Tod und der Wiedergeburt verhalten soll, um zur endgültigen Befreiung zu gelangen. Der Höhepunkt des menschlichen Lebens ist somit – von beiden Seiten her gesehen – der Tod.

Die Reise ins Jenseits beginnt mit dem letzten Atemzug. 49 Tage dauert der gefährliche Weg durch den Zwischenzustand. In der ersten Phase erfährt das vom Körper abgelöste menschliche Wesen die Strahlung des klaren Lichtes, das die wahre Wirklichkeit symbolisieren soll. Das klare Licht löst Angst vor der Vernichtung aus, und nur wer zu Lebzeiten gelernt hat, die Scheinbegrenzungen des Ego aufzugeben, wird jetzt den Mut haben, dem klaren Licht zu begegnen. Nach 7 Tagen verdünnern sich die Bilder. Die Gottheiten beginnen, in ihrer furchterregenden Form zu erscheinen. Der Tote hätte zu Lebzeiten Gelegenheit gehabt, sich mit entsprechenden Meditationen auf diese Begegnungen

vorzubereiten. Hinweis im Totenbuch: Meditiere über die Form deiner Schutzgottheit als augenscheinlich, jedoch in Wirklichkeit nicht vorhanden. Dann lass sie weg-schmelzen. Und versetze dich selbst in den Zustand der Klarheit und Leere. Meditiere über das klare Licht.

Nach weiteren 7 Tagen setzt sich die Reise im Jenseits fort und endet im Totenreich. Yama, der Totengott, hält dem Toten einen Spiegel vor, der ihm seine Taten vor Augen führt. Er wird gepeinigt und hat nur noch den Wunsch, in einem neuen Körper aufzuwachen. Wilde sexuelle Phantasien durchdringen ihn. Er beobachtet die sich liebenden Paare und sucht sich einen Mutterschoß. Er verliebt sich in die zukünftige Mutter (sie in den Vater). So beginnt dann ein neuer Zyklus, ein neues Erdenleben. „Ein neuer Tag beginnt. Wieder ist die Vollendung der Knospe beschlossen. Von neuem ist uns die Möglichkeit gegeben, sie zum Erblühen zu bringen, sich dem Lichte zu öffnen. Ob es uns diesmal gelingen wird?“



Trompete aus menschlichen Knochen

Was passiert in der Zeit mit dem Körper des Verstorbenen?

Da es in Tibet kalt ist und die Erde oft gefroren, werden die Toten nicht begraben. Für die Verbrennung gibt es nicht genug Holz. Nur Verbrecher wurden früher in der Erde begraben. In der alten Tradition wurden die Toten auf einem Berg ausgesetzt, der Körper oft in Stücke geschnitten und den Geiern zum Fraß überlassen. Das war die sogenannte Luftbestattung, die heute zum Teil noch in den Dörfern praktiziert wird (ohne den Körper zu zerschneiden). Durch den Glauben an die Reinkarnation haben die Tibeter eine andere Einstellung zum Körper als wir. In den Städten gibt es Krematorien. Die Asche wird in den Bergen verstreut oder nach Indien gebracht, wo die tibetische Exilregierung und der 14. Dalai Lama leben.

Die verstorbenen Kinder werden auf einem selbstgebauten Floß - mit Kerzen und Blumen geschmückt - den Flusstromm abwärts losgelassen.

Beim Abschied des Verstorbenen werden oft Mönche aus den Klöstern, die in Tibet als Religions- und Kulturzentren gelten, eingeladen. Neben dem Gebet in Form einer Rezitation sorgen sie auch für musikalische Umrahmung. Meist werden dabei Glocken, Zimbeln und kleine Blasinstrumente, darunter Kurztrompeten aus ausgehülltem menschlichem Beinknöchel, verwendet. Diese Musik wird nach Gehör gespielt, sie hat keine Notation.

Danuta Riechel

Studierende im Studiengang Musik/Lehramt



„Lachende Liebe, leuchtender Tod“ über die Nähe von Liebe und Tod in der Oper

Es ist schon eine merkwürdige Situation: Da treffen zwei Menschen aufeinander, entflammen zu Gefühlen höchster Liebe und Lust und dann, im Augenblick des schwelgenden Genießens, fangen sie an, von Sterben und Tod zu sprechen - so geschehen in der Oper. Brünnhilde und Siegfried, Desdemona und Otello, Isolde und Tristan zum Beispiel sind ebensolche Protagonisten, deren Gefühlswelten offenkundig eine große Nähe von Liebe und Tod beinhalten. Denkwürdig übrigens auch, dass die wenigsten Zuschauerinnen und Zuschauer irritiert über solche Verbindungen sind - ein uns allen vertrautes Gefühl?

Was treibt die Verliebten an, vom Tode zu sprechen? Zum einen sicherlich die gesellschaftlichen Umstände, in denen sie sich befinden. Nehmen wir z.B. Siegfried und Brünnhilde; da singt die holde Maid:

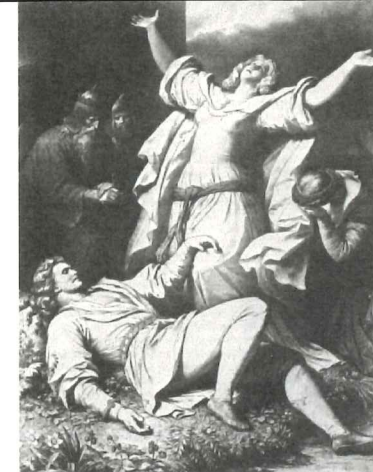
*„Mir strahlt zur Stunde Siegfrieds Stern!
Er ist mir ewig, er ist mir immer,
Erb' und Eigen, ein und all’:
leuchtende Liebe, lachender Tod!“*
(„Siegfried“, 3. Aufzug, 3. Szene)

Diese Worte entspringen Brünnhildens Mund unmittelbar, nachdem sie Siegfried kennen und lieben gelernt hat. Eine Liebeszene sicherlich, doch die fast zu einer Fratze verzerrte Musik am Ende der Szene weist schon darauf hin, dass dieser Liebe keine glorreiche Zukunft beschieden ist. In einer derart desolaten Gesellschaft, die auf Betrug (Wotan), absolutem Egoismus (Alberich und seine „maßlose Macht“), Intrigen und Gewalt ruht, hat die Liebe kein lyrisch-romantisches Gesicht und vor allem keine Hoffnung. Es gibt eben nichts „Richtiges im Falschem“.

Auch Isolde und Tristan kämpfen mit der gesellschaftlichen Realität: Zu Beginn des zweiten Aktes befinden beide sich in einer Situation, in der sie sich entscheiden müssen - und jede Entscheidung ist die verkehrte: Tristan muss wählen zwischen der Loyalität gegenüber König Marke und seiner Liebe zu Isolde, Isolde zwischen der Liebe zu Tristan und dem eingegangenen Eheversprechen. Entscheiden sie sich für die Liebe, so gibt es für sie in ihrer Gesellschaft keine Zukunft mehr; der Tod erscheint aus der Sicht der Protagonisten in der Tat als logischer Ausweg.

Desdemona und Otello wollen sich nicht so recht in dieses Scheitern von der grausamen gesellschaftlichen Wirklichkeit einreihen lassen: Ein gefeierter Kommandeur kehrt im 1. Akt zu seiner Frau zurück, sie versichern sich gegenseitig ihre Liebe - keine Probleme weit und breit, die werden erst im späteren Verlauf noch auftauchen. Sicher, es scheint da einen Anflug von Amtsmüdigkeit zu geben, doch darf dies kaum als Grund für die folgende Situation gelten: Mit einer wunderschönen, zärtlichen Melodie geben sich beide zu verstehen, warum sie einander lieben, ehe sich Otello zu der Aussage hinreißen lässt: „Komme der Tod, und nehme mich im Entzücken dieser Umarbung der höchsten Augenblick hinweg!“ („Otello“, 1./3.)

Es scheint also noch weitere Gründe für die Nähe von Liebe und Tod in der Oper zu geben, die nicht in den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für Liebespaare zu suchen sind, sondern möglicherweise in der Funktionsweise der Liebe selbst. Sigmund Freud beschreibt in seinem „Abriss der Psychoanalyse“ das Verhältnis von Eros (oder Liebestrieb) und Todestrieb derart, dass das Streben des Ersteren auf die Herstellung von Vereinigungen abzielt, während letzterer Einheiten auflösen will, um in einen früheren Zustand zurückzukehren. Beide Triebe, so Freud weiter, können nun mit- oder gegeneinander wirken und dies ergäbe letztlich „die ganze Bunttheit der Lebenserscheinungen“. Möglicherweise ist die Todessehnsucht der Liebenden auf ein gleichzeitiges Wirken von Liebes- und Todestrieb zurückzuführen: dem Verlangen nach Vereinigung und dem Verlangen nach einer Rückkehr in einen früheren Zustand. Letzterer wäre dann nicht mehr als das Schreckgespenst der abendländischen Zivilisation zu verstehen, vielmehr empfinden unsere Liebenden den bevorstehenden Weg eher als eine Art Rückkehr ins Paradies: Siegfried und Brünnhilde, Otello und Desdemona, Tristan und Isolde hoffen alle auf ein besseres Dasein im Jenseits; mal als Flucht aus einer maroden Gesellschaft (Siegfried und Brünnhilde), mal als letzter Ausweg aus einer schrecklichen Situation (Tristan und Isolde) oder als Abwenden von den unliebsamen Alltagsaufgaben (Otello) - der Tod leuchtet als Hoffnungsschimmer am Horizont und so wird er auch musikalisch dargestellt. Der berühmte Satz des Soziologen Norbert Elias' „Der Tod ist ein Problem der Lebenden“ scheint hier auf den Kopf gestellt - hier ist es das Leben, das ein Problem darstellt.



Wilhelm von Kaulbach, *Isolde* (1866)

Die Frage darf laut werden, wie sich die Operndramaturgie zur gesellschaftlichen Wirklichkeit verhält - sind derartige Empfindungen „aus dem Leben gegriffen“? Sprechen „reale“ Liebespaare auf dem Höhepunkt ihrer Empfindungen vom Sterben? Hier kommen Zweifel auf. Andererseits scheinen die Gedanken von Isolde und Tristan und den anderen Protagonisten uns nicht so fremd, dass wir über die entsprechenden Passagen stolpern und mit Unverständnis reagieren. Vielleicht spricht die Oper nur offen aus, was sich sonst eher im Inneren des psychischen Apparates abspielt. Gedanken wie jene, die Isolde am Schluss ihres Liebestodes formuliert. Sie stirbt am Ende - aus eigenem Willen - mit Worten der Vereinigung auf den Lippen und begibt sich auf den Weg in eine andere - aus ihrer Sicht: bessere - Welt:

*„In dem wogenden Schwall.
In dem tönenden Schall,
in des Weltatems wehendem All -
ertrinken,
versinken, -
unbewusst, -
höchste Lust!“*

Frank Nolte

Mitwirkende

Arne Schäfer erhielt seinen ersten Klavierunterricht bei Julia Lörincy am Konservatorium Osnabrück im Alter von sechs Jahren. Er studierte Klavier an der Hochschule für Künste Bremen bei Prof. Birgid von Rohden und bei Stephan Möller in Bremen und Wien.

1993 erhielt er sein Diplom im Fach Klavier an der HfK Bremen. Arne Schäfer war Meisterschüler von Alexander Jenner (Wien), und besuchte Meisterkurse von Rudolf Buchbinder und Karlheinz Kammerling. Er tritt als Pianist und Kammermusiker in ganz Deutschland auf und hat seit 1999 einen Lehrauftrag an der Universität Bremen. 2001 wurde Arne Schäfer von der VIP-Academy (Wien) als Leiter einer Klaviermeisterklasse eingeladen. Seit 2002 ist Arne Schäfer außerdem Leiter der Studiooper der Universität Bremen.



DJINGLE („Das junge internationale Neue Geistliche Lied-Ensemble“) ist der Chor für junge Erwachsene des Dekanats Bremen der Katholischen Gemeinde und der Hochschulgemeinde. Seit April 2000 erarbeiten wir ein Repertoire besonders des Neuen Geistlichen Liedes, das auch als Motto in unseren Namen eingeflossen ist. Ein besonderes Anliegen des Chores ist auch die Einbindung ausländischer Studierender, die nur kurzfristig für einige Monate nach Bremen kommen (z. B. im Rahmen des ERASMUS-Programms). Der Kern des Chores besteht momentan aus 12 Sängerinnen und Sängern, zu denen die „Kurzzeitbremesinnen und -bremen“ treten.

Oliver Rosteck (*1969) studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Volkskunde/Europäische Ethnologie in Münster und promovierte dort über „Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Seitdem ist er als freiberuflicher Musikwissenschaftler tätig. Er ist nebenamtlicher Organist an zwei katholischen Gemeinden in Bremen und Chorleiter der Chöre Nova Cantica und DJINGLE.



Dr. phil. **Frank Nolte, M.A.**, geb. 1967; studierte Kulturwissenschaft, Kunst und Musikwissenschaft an der Universität Bremen, anschließend Promotion an gleicher Stelle. Seit 1995 Mitarbeiter am Bremer Institut für Drogenforschung (BISDRO). Zahlreiche Lehrveranstaltungen in den Studiengängen Soziologie, Musikwissenschaft und Kulturwissenschaft. Arbeitsschwerpunkte: Kultursociologie, Musiksoziologie (insbesondere Soziologie des Musiktheaters) sowie sozialwissenschaftliche Drogenforschung. Veröffentlichungen u.a.: „Die Welt auf der Bühne. Oper und Gesellschaft“ (1999).



Orchester Oktober 2001;
Foto: Axel Schmidt

Das Orchester der Universität ist ein vollständig besetztes Sinfonie-Orchester mit zur Zeit 53 Mitgliedern: Studierende aus allen Fachbereichen der Universität, MitarbeiterInnen und im Laufe der Zeit hinzugekommene FreundInnen. Es besteht seit der Gründung der Universität und wird seit 1996 von der Universitätsmusikdirektorin Susanne Gläß geleitet.



Foto: Axel Schmidt

Susanne Gläß, geb. 1957, Dirigentin und promovierte Musikwissenschaftlerin, seit 1996 Universitätsmusikdirektorin der Universität Bremen, Arbeitsschwerpunkt: Brückenschläge zwischen musikwissenschaftlicher Lehre und musikalischer Praxis. Exemplarische Konzertprogramme, die in musik- und kulturwissenschaftliche Lehre eingebunden waren: „Erik Satie: Relâche“, „alla zingarese - die Sehnsucht der Seßhaften nach dem ungebundenen Leben der Fahrenden“, „Kompositionen von Frauen“.

Lauter Blech

Lauter Blech gründete sich als links-alternatives Blasorchester im Oktober 1981. Wie in anderen Städten auch fanden sich in Bremen Musikerinnen und Musiker zusammen, die nach anderen Formen des politischen Protestes suchten, die Musik auf der Straße machen wollten, beweglich und hörbar. Mit musikalischen Mitteln politisch agieren, mit Spielfreude, Ironie und Witz Salz in die Suppe streuen, provokant, schräg und spontan. Lauter Blech beteiligte sich musikalisch an Blockaden amerikanischer Munitionstransporte, Aktionen gegen Atomkraftwerke, gegen den Golfkrieg, gegen Ausländerfeindlichkeit. „Bremens beliebteste Begleitmusik für Demonstrationen aller Art heißt ‚Lauter Blech‘.“

Lauter Blech ist fester „beweglicher“ Bestandteil der alternativen Kulturszene Bremens und kooperiert mit zahlreichen Musikgruppen, Initiativen, Projekten und Institutionen wie z.B. Orchester der Universität Bremen, Blaumeier Atelier, Bremer Karneval, Bremer Tanztheater/Urs Dietrich, Samba Confucao, Radio Bremen, Quartier, u.v.a. Lauter Blech liebt sowohl klassische Auftrittssituationen als auch mobile Aktionen an nichtmusikalischen Alltagsorten.

Lauter Blech versteht sich als basisdemokratischer Zusammenschluss und arbeitet ohne Leitung und Dirigenten. Alle Aufgaben werden nach Interessen, Fähigkeiten, Zeit und Lust verteilt. Für die musikalische Einstudierung und die Probenleitung sind wechselnde Gruppenmitglieder verantwortlich. Die Auswahl des Repertoires sowie die Art und Weise der Interpretation werden gemeinsam diskutiert und festgelegt. Ziel ist das kollektive Musikmachen, nicht ein musikalisch perfektes Produkt.



Lauter Blech hat in seinem Repertoire Stücke von Hanns Eisler, Kurt Weill, Willem Breuker, Mike Westbrook, Erik Satie, Nino Rota, jiddische und türkische Musik, lateinamerikanische Folklore, deutsche und internationale Tänze.

Lauter Blech spielt in folgender Besetzung: Gerd Anders (Sopransaxophon), Hanne Balzer (Tuba), Jens Carstensen (Altsaxophon), Ursula Grzeschke (Posaune), Hellena Hartung (Trompete), Ulrich Kinder (Percussion), Walter Pohl (Bariton-saxophon), Christine Potschkat (Sopransaxophon), Elka Pralle (Tenorsaxophon), Rolf Schlesinger (Posaune), Brigitte Schulte-Hofkrüger (Altsaxophon), Ulrike Stopfel (Percussion).



Wir möchten Sie schon jetzt hinweisen auf das nächste Konzert des Orchesters im Juni oder Juli 2002 am Ende des Sommersemesters. Es wird Teil des Wissenschaftssommers „Planet Erde“ im Jahr der Geowissenschaften sein. Aus diesem Anlaß werden wir eines der berühmtesten Musikwerke zum Thema Natur erarbeiten, nämlich Ludwig van Beethovens VI. Sinfonie, die Pastorale. Genauere Angaben entnehmen Sie bitte der Tagespresse.

Impressum:

Redaktion: Susanne Gläß, Wolfgang Henk, Ilka Hoppe, Julia Ipse, Frank Nolte, Danuta Riechel, Eva Schmeling, Detlev Schulz, Ruth Specht
Grafik: Wolfgang Zimmermann
Druck: PARK Grafik&Design

Kontakt:

Universität Bremen

Dr. Susanne Gläß

Universitätsmusikdirektorin

Fachbereich 9, Studiengang Musik

Postfach 330 440

28334 Bremen

Tel. 0421/218-3097

susanne.glaess@ewetel.net

www.orchester.uni-bremen.de

www.konzerte.uni-bremen.de

Sekretariat: Anette Masch

Tel. 0421/218-7844

amasch@uni-bremen.de