

Peter Paul Kaspar

WER HAT DAS AVE MARIA GEKLAUT?

**Die wechselvolle Geschichte
musikalischer Ohrwürmer**

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 Verlag Anton Pustet
5020 Salzburg, Bergstraße 12
Sämtliche Rechte vorbehalten.

Lektorat: Anja Zachhuber
Layout und Produktion: Nadine Löbel
Druck: Druckerei Theiss, St. Stefan im Lavanttal
Gedruckt in Österreich

ISBN 978-3-7025-0831-9

www.pustet.at

Bildnachweis:
Igor Bulgarin/shutterstock.com: 49; commons/wikimedia.org/public domain: 129; Oleg Golovnev/
shutterstock.com: 29; Mozarthaus Wien/David Peters: 61; Nicku/shutterstock.com: 51; Lefteris Pa-
paulakis/shutterstock.com: 72; posztos/shutterstock.com: 66; shutterstock.com: 8–9, 23, 34, 43, 70, 75,
81, 86, 96, 100, 110, 114, 124, 134; Starover Sibiriak/shutterstock.com: 31; Wien Museum 91; Vladimir
Wrangel/shutterstock.com: 56;

VERLAG ANTON PUSTET

Inhalt

- 10 **Ohrwürmer oder Musikikonen:
eine musikalische Zeitreise in 25 Stationen**
Vorwort
- 12 **Alles, nur nicht Barock**
Giazotto/Albinoni: Adagio
Ein Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts forschte über Tomaso Albinoni – dessen bekanntestes Werk schuf er jedoch gleich selbst: das überaus beliebte Adagio in g-Moll.
- 17 **Ein frommer Triumphmarsch**
Charpentier: Eurovisionsmarsch
Als Eurovisionsmusik wurde ein festlicher Marsch berühmt – was er jedoch nicht gleich zu erkennen gibt: Er ist feudale Kirchenmusik, triumphierend aus nicht immer friedlichem Anlass.
- 22 **Träumerische Barockmusik vom Feinsten**
Bach: Air
Man kann sie in vielen Arrangements hören – als besinnliche Musik zum Träumen, als Meditationsmusik für die Kirche oder auch als verführerische Klangkulisse für erotische Events.
- 27 **Der versteckte Choral**
Bach: Jesus bleibet meine Freude
Auch wenn man das gut versteckte Kirchenlied kaum erkennt, wird man die Grundstimmung wahrnehmen: Es ist eine Freude zu leben, es ist gut zu glauben – oder einfach: Das Leben ist schön!
- 32 **Lob des Schatten spendenden Baumes**
Händel: Largo
Eine berühmte erbauliche Melodie, man hört sie gern bei Gottesdiensten und Hochzeiten – und doch wird nur die Gunst eines Schatten spendenden Baumes mit freundlicher Ironie besungen.
- 37 **Stehend zu hören**
Händel: Halleluja
Wenn es erklingt, erheben sich geeichte Briten von ihren Sitzen – sie erkennen neben ihren identitätsstiftenden Hymnen und Märschen eine Musik mit himmelsstürmenden Qualitäten.
- 42 **Ein Lied für den Kaiser**
Haydn: Kaiserhymne
Ein Land schämt sich seiner Hymne und überlässt sie dem Nachbarland. Nun singt man statt einem echten Haydn einen falschen Mozart. Warum hat man nicht bloß den Text geändert?
- 47 **Musik für fromme Amateure**
Mozart: Ave verum
Diese Musik in auffallend naiver Schlichtheit wurde nicht für Profis geschrieben, sondern für einen befreundeten Lehrer und dessen Kirchenchor aus musikalischen Laien.
- 53 **Gotteslob für einen Kastraten**
Mozart: Alleluja
Vokal virtuose Künstlichkeit wurde zu Mozarts Zeit von Kastraten ausgeübt – in deren Ermangelung bewältigen heute Sopranistinnen mit hoher Gesangstechnik Mozarts anspruchsvolle Koloraturen.
- 59 **Mozarts türkischer Kaffee**
Mozart: Sonate in A-Dur
Zwei extrem unterschiedliche Meisterwerke in einer Sonate versteckt – kunstvolle Variation und folkloristische Türkenmusik: bekömmlich, amüsant und dennoch ein vollendetes Kunststück.
- 64 **Politische Musik**
Beethoven: Ode an die Freude
Schillers Text schwankt in der Bewertung der Nachwelt zwischen Verehrung und Spott – Beethovens Melodie brachte es zur politischen Hymne. Der Komponist war ein politischer Mensch.
- 69 **Für eine unbekannte Geliebte**
Beethoven: Für Elise
Der Reiz des Verborgenen und Geheimnisvollen kann auch ein schlichtes Klavierstück zur Ikone machen – wenn es den Schleier über der Identität des verehrten Menschen ruhen lässt.
- 74 **Natürliches Gotteslob**
Beethoven: Die Himmel rühmen
Für viele Menschen sind die Wege der Religionen, der Kirchen und Konfessionen zu eng, bisweilen zu besserwisserisch. Dennoch suchen und fragen sie nach Gott – manche suchen ihn in der Natur.

- 79 **Liebeskummer zur Hochzeit**
Schubert: Ave Maria
Glücklicherweise kennen die Brautpaare, die sich Schuberts „Ave Maria“ zur Hochzeit wünschen, kaum den tieftraurigen Charakter des Textes: das Gebet einer Jungfrau für ihren kranken Vater.
- 84 **Zum Volkslied geadelt**
Schubert: Deutsche Messe
Während der lateinischen Messe deutsch zu singen: ein Versuch, der Gemeinde die befremdliche Liturgie nahe zu bringen – zugleich ein romantischer Vorbote der späteren Liturgiereform.
- 89 **Natürliches Liebeslied**
Schubert: Lindenbaum und Heidenröslein
„Natürlich“ heißt hier „naturverbunden“: Denn die Liebe liegt nicht nur in der menschlichen Natur, sondern sie findet auch in der freien Natur ihre schönsten Bilder und im Tod ihr natürliches Ende.
- 94 **Mythologischer Bühnenjux**
Mendelssohn: Hochzeitsmarsch
Zum Glück wissen Brautpaar und Gäste nicht, wofür diese notorische Hochzeitsmusik eigentlich geschrieben wurde: Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ trieft nämlich vor Witz, Spott und Ironie.
- 99 **Wenn Kinder träumen**
Schumann: Träumerei
In Schumanns Kinderszenen ereignen sich allerhand kindliche und familiäre Begebenheiten – doch die ruhig-kontemplative Träumerei fasziniert wohl eher Erwachsene in Erinnerung ihrer Kindheit.
- 104 **Einer von drei Träumen**
Liszt: Liebestraum
Franz Liszt, Klaviervirtuose, Komponist, katholischer Kleriker und Frauenfreund hat nicht nur gelebt, musiziert und geliebt, sondern auch geträumt: darunter drei berühmte Liebesträume.
- 108 **Hochzeit ohne Happy End**
Wagner: Brautchor
Man sollte den Brautpaaren, zu deren Trauung Wagners Brautchor zu hören ist, unbedingt wünschen, dass ihre Ehe erfreulicher verläuft, als die des Brautpaares in Wagners Oper „Lohengrin“.
- 113 **Tödliche Liebe**
Verdi: Triumphmarsch
Das ist nun freilich ein trauriger Sieg der Politik über die Liebe: Das Liebespaar begeht die Hochzeitsnacht unterirdisch eingemauert – während von oben der Triumphmarsch erklingt.
- 118 **Tanz ins Neue Jahr**
Strauß: Radetzky marsch und Donauwalzer
Millionen Menschen in aller Welt erleben alljährlich vor ihren Fernsehgeräten im Neujahrskonzert ein musikalisches Großereignis – am Ende je ein Werk von Vater und Sohn: Johann Strauß.
- 123 **Fast ein Volkslied**
Brahms: Wiegenlied
Es wird heute wohl nur mehr selten vorkommen, doch ist es wenigstens eine bleibende romantische Vorstellung, dass Kinder von ihren Müttern in den Schlaf gesungen werden.
- 127 **Überhaupt keine Musik**
Ravel: Bolero
Für Ravel war sein „Bolero“ keine richtige Komposition, sondern ein Orchesterwerk ohne Musik, eine Instrumentationsstudie – heute gilt er als Meisterwerk und Ballettfreunden als Apotheose des Tanzes.
- 132 **Musikalische Enteignung**
Bach/Gounod: Ave Maria
Eine musikalische Ikone: die Jahrhunderte übergreifende Kooperation zweier Komponisten mit klarer Kompetenzteilung, doch in irritierender Abfolge – zuerst die Begleitung, dann die Melodie.
- 137 **Verführung durch Musik – Verführung zur Musik**
Nachwort

Ohrwürmer oder Musikikonen: eine musikalische Zeitreise in 25 Stationen

Vorwort

Dieses Buch begleitet eine Wanderung durch die Musikgeschichte und macht an jenen Stationen halt, wo ein Musikstück über die Umstände seiner Entstehung hinaus einen Wandel erfuhr und gerade auf diese Weise zu einem Unikat wurde: Eine „Musikikone“, wie es die Musiker manchmal nennen, oder ein „Ohrwurm“, wie der lockere Volksmund mit leichtem Spott sagt. Solche Musik wurde manchmal aus dem Zusammenhang gelöst, bisweilen in ein neues instrumentales oder vokales Gewand gehüllt, oft auch nur in eine andere Umgebung gestellt, ja sogar zweckentfremdet gebraucht – sodass aus Ironie Ernst oder aus weltlicher Musik geistliche wurde, aber auch umgekehrt. Diese Verwandlungen betreffen sowohl den Inhalt als auch die Form – wodurch aus einer schmunzelnden Opernarie ein erbauliches geistliches Lied oder aus einem geistlichen Hymnus ein politischer Marsch wird. Die Beispiele im Buch aufzuspüren, bleibt den findigen Leserinnen und Lesern überlassen. Diese Wanderung durch die Musikgeschichte ist ohne Humor nicht zu bestehen.

Der Autor enthält sich jeder moralisierenden Besserwisseri, sondern beobachtet die Wandlungen, die Musikstücke auch in einem veränderten Umfeld oder zu einem anderen Zweck als dem vorgesehenen erfahren können. Ist doch die Metamorphose – wörtlich: der Gestaltwandel – eine der reizvollsten Fähigkeiten der Kunst. Dass mit dem Gestaltwandel auch ein Wandel in Inhalt und Botschaft einhergehen kann, wissen Musikfreunde zu schätzen. Dogmatisch strenge Kunstbewahrer werden vielleicht die Wandlungsgeschichten dieser Kunstikonen als Ketzerei oder Kunstfrevl tadeln oder gar den Verfall beklagen. Den freisinnigen Künstler und Kenner erfreut

jedoch der Zauber, der in den Wandlungen und Verwandlungen künstlerischer Prozesse liegen kann – vor allem dort, wo es nicht in gewichtiger Absicht, sondern vielleicht eher spielerisch oder gar in ketzerischer Ambition geschieht.

Zuletzt eine persönliche Bemerkung: Dieses neueste meiner fünf Bücher über Musik*) will nach den bisher ernsthaft informativen Texten über geistliche und Kirchenmusik, über die hundert bedeutendsten Komponisten der abendländischen Musik und über Klangrede (Musik als Sprache) eine schmunzelnde Zugabe nachreichen. Den Leserinnen und Lesern, den Profis und den Amateuren – zu Deutsch: den Liebhabern – soll die Wanderung über diese 25 Stationen der Musikgeschichte nicht nur Information und Erkenntnis bieten, sondern sie auch unterhalten und ihnen Freude machen. Das gilt besonders jenen Kolleginnen und Kollegen, die als Profis zugleich auch Liebhaber geblieben sind. Denn das ist bei lebenslangem Berufsmusizieren nicht selbstverständlich. Doch was wäre die Musik – und die Kunst überhaupt – ohne jene, die sie zugleich pflegen und lieben?

*) Musica Sacra (1999), Ein großer Gesang (2002), Die wichtigsten Musiker im Portrait (2006) und Klangrede (2008).

Alles, nur nicht Barock **Giazotto/Albinoni: Adagio**

Ein Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts forschte über Tomaso Albinoni – dessen bekanntestes Werk schuf er jedoch gleich selbst: das überaus beliebte Adagio in g-Moll.

Es ist vielleicht das berühmteste Beispiel vermeintlicher Barockmusik: die Geigen schwelgen in üppigem Romantiksound, dazwischen Violsoli, gedämpfte Orgelklänge und schwermütige, zu Herzen gehende Melodik – in vielen Varianten, Besetzungen und Fassungen verbreitet, auf bis zu 12 Minuten ausgedehnt, aber auch in Kurzfassungen auf wenige Minuten reduziert (damit möglichst viele ähnliche Schmeichel- und Schlummermelodien auf eine CD mit Musik zum Träumen passen). Es ist signifikant und paradox, dass dieses überaus beliebte und weit verbreitete Werk eines bekannten und zu seiner Zeit hochgeschätzten Komponisten nicht von ihm selbst stammt, sondern von einem um zwei Jahrhunderte später geborenen Musikwissenschaftler, der seinen Forschungen über Albinoni 1958 eine romantische Zugabe nachreichte: Aus einer kleinen Skizze Albinonis – die er aber auf Anfragen nie präsentieren konnte – schuf er in romantischer Tonsprache das berühmte Adagio in g-Moll.

Man kann sich nur schwer zwei unterschiedlichere Musikerbiografien vorstellen: zuerst der Venezianer Tomaso Albinoni (1671–1751), in eine wohlhabende Unternehmerfamilie hineingeboren, vorerst mit der Herstellung von Spielkarten beschäftigt und erst später zum Musiker ausgebildet, trat mit 23 Jahren als Opernkomponist an die Öffentlichkeit, profilierte sich aber auch mit einer Reihe kammermusikalischer Zyklen (Sonaten, Concerti) und mit Musik für Ballett und Musiktheater. Mit Vivaldi und Corelli war er zu seiner Zeit ein

weithin bekannter Komponist – vor allem in und um Venedig. Er geriet wie fast die gesamte Musik dieser Epoche für lange Zeit in Vergessenheit und wurde erst im 20. Jahrhundert mit vielen seiner Zeitgenossen wieder entdeckt. Populär wurde er jedoch erst durch ein Missverständnis. Im 20. Jahrhundert forschte einer aus der Zunft der Musikwissenschaft zu Albinoni und trug sich – vielleicht sogar ohne böse Absicht – mit einem eigenen Musikstück in Albinonis Vita ein.

Zugespitzt könnte man sagen, Remo Giazotto (1910–1998) ist mit hoher Wahrscheinlichkeit der Komponist des berühmtesten und meistgespielten Werkes Tomaso Albinonis. In Rom geboren, studierte Giazotto in Mailand und Genua Musik, Literatur und Philosophie, wurde Musikkritiker, Herausgeber und Programmleiter im Rundfunk, publizierte zu musikalischen Themen, lehrte an den Universitäten in Florenz und Rom und verfasste einige populäre Musikerbiografien (Albinoni, Stradella, Vivaldi, Viotti). Daneben entstand eine Reihe eigener Kompositionen, vor allem Klavierstücke und Lieder. Aber in die aktuelle Musikgeschichte ging er mit dem Adagio in g-Moll ein – angeblich über Fragmente einer Triosonate von Tomaso Albinoni. Weder die Fragmente noch die Sonate selbst wurden je gefunden. Kenner bemerken die stellenweise unbarocke Harmonik und Struktur, staunen auch über die romantische Üppigkeit des Werkes, mit der es die Wertschätzung vieler Musikfreunde gewann.

So wurde diese romantische Fiktion eines barocken Adagios zu einem der meistgespielten Werke der gegenwärtig so beliebten Barockmusik. Korrekt würde man heute sagen: Ein Adagio von Remo Giazotto nach Skizzen von Tomaso Albinoni. Die nicht auffindbaren Skizzen bestanden angeblich aus bloß sechs Takten für Violine und einer bezifferten Bassstimme als harmonischem Gerüst. Albinoni selbst wurde zu Lebzeiten wegen seiner Opern gerühmt – die Zahl von 200 Bühnenwerken ist aber wohl eine zeitgenössische Übertreibung. Heute wird hingegen seine ähnlich reiche Instrumentalproduktion wieder gern gespielt: Concerti, Balletti, Sonaten, Sinfonien, meist gleich im Dutzend produziert. Nach damaligem Brauch auch unter Einbeziehung von Stücken anderer Komponisten. Es galt ja als Ehre, eigener Musik bei anderen Komponisten in neuer Gestalt wiederzubegeben.

Kein einziges authentisches Werk Albinonis erreichte auch nur annähernd den Bekanntheitsgrad des berühmten Adagios in g.

Ein musikalischer Kulturwandel

Derartige Kooperationen verschiedener Musiker über die Epochen hinweg sind gar nicht so selten. Zu Bachs Zeit, als es noch kein Urheberrecht gab, war es eine durchaus anständige Gewohnheit, Werke fremder Meister für den eigenen Gebrauch zu bearbeiten. Das wurde vielfach auch als Kompliment betrachtet, und bei manchen Werken der Barockmusik ist bis heute nicht klar, wer eigentlich ihr Urheber ist. In Sammelabschriften finden sich immer wieder Kompositionen ohne Angabe oder mit irrtümlicher Angabe des Komponisten. Unter Bachs Orgelwerken findet sich deshalb eine Reihe von bearbeiteten Stücken der von ihm geschätzten Kollegen – etwa Vivaldi, Marcello und Telemann. Auch verschiedene Versionen eigener Werke waren damals weithin üblicher Brauch – sogar mit wechselweise geistlichem und weltlichem Inhalt. Nur die „Affekte“ – also die Ausdrucks- und Gefühlsinhalte – sollten stimmen. Erst im 20. Jahrhundert gewannen Originalität und Urheberschaft an Bedeutung.

Das hat auch mit dem Übergang von der geistlich-feudalen Kulturwelt in den bürgerlichen Musikbetrieb zu tun, als der ausübende Musiker – oft gleichzeitig Komponist, Interpret und Musikmanager – aus dem höfischen oder kirchlichen Dienst in die Welt des kunstsinnigen Bürgertums hinüberwechselte. Erst damit konnte das Selbstbild des Musikers als selbstständiger und freier Beruf entstehen, gleichzeitig mit dem Verständnis des Komponisten als Schöpfer, inspirierter Interpret – und in irrationaler Überhöhung – sogar als Genie. So wurde aus dem bisher werktätigen weltlichen oder kirchlichen Musikhandwerker allmählich der Künstler, der seiner Inspiration und Schöpferkraft folgte. Mozarts Weg aus der Abhängigkeit eines fürsterzbischöflichen Kammer- und Kirchenmusikers in Salzburg in die Welt der freischaffenden Künstler im bürgerlichen Musikbetrieb der Hauptstadt Wien markiert in kurzer Frist den langen Weg des Künstlers vom abhängigen Kunsthandwerker zum selbstbewussten Schöpfer und Interpreten.

Ein eigenartiges Nebenprodukt dieses Wandels von der feudalen zur bürgerlichen Musikwelt ist der durchaus zweifelhafte Begriff des Genies. Aus dem erfindungsreichen und professionellen Kunsthandwerker wurde der geniale Götterliebhaber – eine religionsartige Überhöhung des schöpferischen Künstlers mit einer erbaulichen Gloriole: das von Gott begnadete Genie in einer ohnehin nur mehr vage religiösen bürgerlichen Kultur. So geriet im aufstrebenden Bürgertum die Kunst oft zur elitären Ersatzreligion, mit kunstsinniger Innigkeit und starkem Gefühl belastet, die wenigstens einen Rest an Transzendenz beließ, sooft man die damals entstehenden Konzertsäle, die bürgerlichen Theater und musealen Kulturhäuser als Tempel einer neuen Kunstreligion mit ästhetischem Lustgewinn aufsuchen konnte. Der Verlust an religiöser Transzendenz wurde durch den Gewinn an künstlerischer Erbauung wettgemacht. Das Beten überließ man Nonnen, Pfarrern und anderen traurigen Modernisierungsverlierern.

Eine barock-bürgerliche Musikikone

Albinonis Adagio ist als symbolstarkes Missverständnis zu erkennen: Ein durchaus respektables Musikstück in der Musiksprache der Romantik als vermeintliche Barockmusik schlägt den Bogen über einen markanten Kulturwandel: Die barocke Musik als klingender Zeuge einer untergegangenen kirchlich-höfischen Musikkultur kann ja im bürgerlichen Kunstverständnis nur museal wahrgenommen werden. An ihr bedient sich eine rückwärtsgewandte Sehnsucht nach einer wenigstens in den Klängen noch einigermaßen heilen Welt. Es ist Musik, die Liebhaber gern mit geschlossenen Augen genießen, ohne sie verstehen zu müssen – während sie bei aktueller und zeitgenössischer Musik die Augen vor Entsetzen aufreißen, wenn sie nicht schon vorher den Konzertsaal verlassen oder überhaupt gemieden haben. Während sich Albinoni in der authentischen Sprache seiner Zeit ausdrückte, plauderte der Kulturbeamte Remo Giazotto in der Sprache der Musiktheorie.

Um es grundsätzlich und für jedes musikinteressierte Hören zu sagen: Wir können original-authentische Barockmusik nicht authentisch

hören. Unsere musikhochaufgeladene mentale „Festplatte“ – heutzutage tonträgergesättigt und musikberieselungsgetränkt – kann alte Musik nicht mehr so unbelastet und unvoreingenommen wahrnehmen, wie es die Zeitgenossen konnten. Die alten wie die neuen Klänge müssen sich durch die allzu flüssigen – ja überflüssigen – Klangmassen der lebenslang gehörten oder überhörten, aber unbewusst gespeicherten Klänge mühsam einen Weg bahnen, um „zu Wort zu kommen“. Sie müssen das unsägliche Dickicht des fast allgegenwärtigen Klangmülls durchbrechen, weil die Stille so rar und das Getön allgegenwärtig ist.

Ein frommer Triumphmarsch Charpentier: Eurovisionsmarsch

Als Eurovisionsmusik wurde ein festlicher Marsch berühmt – was er jedoch nicht gleich zu erkennen gibt: Er ist feudale Kirchenmusik, triumphierend aus nicht immer friedlichem Anlass.

Immer wieder nimmt ein Musikstück einen verwirrenden Weg durch die Musikgeschichte und landet an einem Ort, den man mit seinem Ursprung sonst in keinen Zusammenhang bringen würde. So geschah es mit jener Musik, die seit vielen Jahren am Beginn von Eurovisions-sendungen zu hören ist: festlich strahlende Trompeten in einem auftrumpfenden Marsch, eine Fernsehsendung ankündigend, deren Inhalt zwischen Unterhaltung, Information und kulturellen Events wechselt. Man will es beim ersten Hören kaum glauben, doch dieser berühmte Marsch war die Einleitung zu festlicher Kirchenmusik – zu einem Tedeum. Es waren sowohl friedliche als auch militärische Anlässe, zu denen solch festliches Gotteslob in der katholischen Kirchenmusik erklingen konnte. Das Doppelgesicht des Jubels zeigt sich einerseits in Feierlichkeiten zu Krönungen, Jubiläen und Jahrestagen, andererseits in der Überwindung großer Notstände, vor allem nach gewonnenen Kriegen und als Dank nach überstandener Not.

Woran weniger gedacht wird: dass der Anlass häufig mit vielfachem Tod und brutalem Gemetzel verbunden war. Denn mit derselben Musik, mit der man Gott dankte und den Sieg feierte, besang man auch die großen Schlachten und die vielen Toten. Dass solche Anlässe den einen Jubel und Triumph bescherten, während sie die anderen in Trauer und Zorn versetzten, gerät leicht aus dem Blickfeld – auch die Gefallenen der Sieger und ihre Familien wurden bei solchen Anlässen ausgeblendet. Jeder Sieg habe eben seinen Preis, könnte man

damals dazu gesagt haben. Man könnte auch beschwichtigen, dass die Triumphzüge seit der Antike an Brutalität verloren hätten, als man noch nach Sklavenaufständen entlang der Via Appia die besiegten Feinde zu Hunderten kreuzigte oder bei den volksfestartigen Triumphmärschen in Rom die Gefangenen als Beute mitführte, um dann das einfache Fußvolk zu versklaven, nachdem man Führer und Fürsten auf besonders grausame Weise ums Leben gebracht hatte.

Triumphierende Kriegs- und Siegesgesänge haben heute ihre Grausamkeit, aber auch Glanz und Gloria weithin verloren. Heute mischen sich eher verstörende Gedanken in jede Feier, die mit einem militärischen Sieg zusammenhängt – wenn man nicht überhaupt auf Siegestaumel verzichtet. Ist nicht jeder Krieg eine Niederlage der menschheitsalten Sehnsucht nach Frieden? Und sind nicht die meisten Friedensschlüsse eher temporärer Waffenstillstand, in dem sich bloß der Groll der Niederlage zu neuer Aggression aufstaut. All das könnte einem einigermaßen humanitär, vielleicht christlich oder überhaupt nur vernünftig denkenden Menschen durch den Kopf gehen, wenn er einen ernst gemeinten Triumphmarsch hört. Ist nicht jeder Triumph eine Niederlage der Vernunft, der Humanität – und vor allem der Nächstenliebe?

Was den Eurovisionsverantwortlichen vor Jahrzehnten durch den Kopf ging, als sie diese Musik als Symbol für eine länderübergreifende und völkerverbindende Fernsehproduktion auswählten, wissen wir nicht. Vielleicht hat sie ganz einfach die strahlende Eröffnungsfanfare fasziniert und sie haben nicht einmal gewusst, aus welchem Zusammenhang dieser Trompetenmarsch gelöst wurde und wie die gesamte Komposition weiter und schließlich nach einer knappen halben Stunde zu Ende geht. Dem kriegerischen Marsch folgt nämlich bei Charpentier ein Solo des Bassisten, der erst jetzt verrät, wem die schmetternden Trompeten gelten:

*Te deum laudamus,
te dominum confitemur,
te aeternum patrem
omnis terra veneratur.*

*Dich, Gott, loben wir,
dich, Herr, bekennen wir
dich, den ewigen Vater,
verehrt der ganze Erdrkreis.*

*Tibi omnes angeli,
tibi coeli et universae potestates,
tibi cherubim et seraphim
incessabili voce proclamant:
Sanctus, sanctus, sanctus ...*

*Dir rufen alle Engel,
dir die Himmel und alle Mächte,
dir die Cherubim und Seraphim
mit nicht endender Stimme zu:
Heilig, heilig, heilig ...*

Das Rezitativ des Solisten führt zu einem strahlenden Lobgesang, dessen Worte wir auch aus dem Ablauf der Messe als zentrales Loblied kennen: Heilig, heilig, heilig! Diese hymnischen Worte bilden den ersten Höhepunkt eines der großen Lobgesänge der Christenheit, der ursprünglich überhaupt nichts mit Kampf und Krieg zu tun hatte. Die Überlieferung ordnet ihn als „Ambrosianischen Lobgesang“ der Freundschaft zwischen Ambrosius und Augustinus ein, er gehört zweifellos in die frühe Christenheit und wurde seither in verschiedenen Fassungen tradiert, bei den reformierten Kirchen auch in den jeweiligen Landessprachen – im Deutschen auch als Kirchenlied: „Großer Gott, wir loben dich!“ Das Tedeum schließt bemerkenswerterweise nicht mit der später üblichen Anrufung der Dreifaltigkeit: „Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist!“ Die Trinität findet sich vielmehr im Mittelteil als die zentrale Glaubenswahrheit. Anstelle dieses sonst üblichen Schlusses endet der Text fast resignierend:

*In te, Domine, speravi –
non confundar in aeternum.*

*Auf dich, Herr, habe ich gehofft –
lass mich nicht zugrunde gehen
auf ewig.*

Kein Amen, keine festliche Doxologie – wie man die feierliche Anrufung Gottes und der Dreifaltigkeit unter Theologen nennt – sondern eine geradezu kleinlaute Hoffnung auf einen rettenden Gott. Es macht diesen poetisch-religiösen Text sympathischer als der meist auftrumpfende Schluss vieler Kompositionen: Hier hat wohl die erst später aufgekommene Verzweckung dieses Hymnus zu triumphalen Ereignissen – wie Siegesfeiern und Fürstenkrönungen – den demütigen Schlussvers verfälscht. Es hat auch schon öfter aufmerksame und den Text mitlesende Zuhörer verstört, dass diese beinahe schüchterne Schlussbitte mit den martialischen Klängen

der finalen Kadenzen geradezu zerschmettert wird. Die kirchenmusikalische Tradition hat hier die meisten Komponisten derart in die Pflicht genommen, dass fast alle das Tedeum festlich und auftrumpfend beenden. Man mag das als Beleg dafür sehen, wie sehr sich die dienende und friedensstiftende Christenheit im Lauf der Jahrhunderte in eine herrschende und triumphierende Glaubensgemeinschaft verwandelt hat.

Ein deutlicher Bedeutungswandel

So konnten im Verlauf der Geschichte die Komponisten desselben religiösen Textes den Inhalt verschieden interpretieren. Der genauere Blick auf die stets gleichen Formulierungen kann aber auch immer wieder zurückfinden und im Inhalt den ursprünglich gemeinten musikalischen Ausdruck entdecken. Das muss nicht verwundern: Der in seinem Kloster ein beschauliches Leben führende Mönch wird als Musiker denselben Text anders hören und verstehen, als der höfische Komponist, der weltlichen, theatralischen und unterhaltsamen Kompositionen – sozusagen mit derselben Feder und der gleichen Tinte – geistliche und spirituelle Werke an die Seite stellt. Auch geben Zeiten des Wohlstands oder des Mangels den doch stets gleichen liturgischen Texten jeweils verschiedene Gewichtungen. So wird eine wohlhabende Gemeinde vielleicht auch denselben Bibeltext anders hören und verstehen als eine ärmere Gemeinde in Zeiten großer Not. Zuletzt mag auch ein gläubiger Musiker einen Auftrag zur Kirchenmusik anders erfüllen als ein Atheist, der vielleicht mit befremdetem Interesse einen alten Text liest und in der Spannung von Zweifel und ehrlichem Respekt neue Klänge findet.

Der Komponist Marc Antoine Charpentier wurde um das Jahr 1643 in Paris geboren, in Rom ausgebildet und war in Paris viele Jahre sowohl in höfischen als auch in kirchlichen Diensten beschäftigt, mit großen Erfolgen in weltlicher und geistlicher Musik, in Oper und Oratorium. Seine Dienste galten dem König und den Jesuiten, er verwickelte sich in die üblichen höfischen Intrigen und Rankämpfe, wirkte aber die letzten sechs Jahre bis 1704 als ehrenvoller Höhepunkt an der Sainte-Chapelle. Doch nicht das schöne Tedeum,

sondern nur das einleitende Trompetenvorspiel wurde zur musikalischen Ikone der digitalen Unterhaltungskultur – ungeachtet dessen, was da gesungen wird:

<i>Per singulos dies benedicimus te et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.</i>	<i>Tag für Tag singen wir dein Lob und preisen deinen Namen für alle Zeiten, für immer und ewig.</i>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Träumerische Barockmusik vom Feinsten

Bach: Air

Man kann sie in vielen Arrangements hören – als besinnliche Musik zum Träumen, als Meditationsmusik für die Kirche oder auch als verführerische Klangkulisse für erotische Events.

„Barockmusik zum Träumen“ wäre vielleicht eine gute Bezeichnung für die Art und Weise, wie dieser berühmte Ohrwurm Johann Sebastian Bach von vielen Menschen gehört wird. Er ist ein Stück musikalischen Weltkulturerbes, das auch von notorischen Verächtern der Barockmusik gern gehört wird. Wenn, wie in manchen populären Aufnahmen, der barocktypische Klang des Cembalos vermieden wird, könnte man die *Air* geradezu als romantische Musik zum Träumen gelten lassen. Beim Klang einiger beliebter Einspielungen könnte man sich sogar dazu hinreißen lassen, von Salonmusik zu sprechen. Solche Assoziationen sind auch deshalb nicht so abwegig, weil man weiß, dass Bach gern mit seinen Söhnen an Sonn- oder Feiertagen im Leipziger Café Zimmermann aufspielte – vielleicht sogar diese Musik.

Kaffeehausmusik

Der Ausflug Bachs in die Unterhaltungsmusik mag auch als Exempel gelten, dass die dubiosen Grenzen zwischen E und U – also zwischen Ernster Musik und Unterhaltungsmusik – erst spät und nur oberflächlich gezogen wurden:

Im legendären Café Zimmermann oder im sommerlichen Gastgarten spielte nämlich ab 1723 das studentische Collegium Musicum, das Bachs Freund Georg Philipp Telemann schon als Student gegründet hatte. Ab 1729 wurde dieses Kaffeehaus für zehn Jahre von

Bach mit seinen Schülern und Söhnen bespielt, als Aufführungsort seiner weltlichen Kantaten und Konzerte, mit Instrumentalisten, Sängern und dem vielfältig verwendbaren Cembalo. Konzertsäle im Sinn der bürgerlichen Musikkultur entstanden ja erst im 19. Jahrhundert mit dem aufkommenden Bildungsbürgertum. Doch die Vorläufer der späteren Konzertsäle waren zuerst die Palais und Schlösser des Adels, aber auch die großen Stadt- und Kaffeehäuser wohlhabender Familien.

Das Zimmermann'sche Kaffeehaus bot schon zu Bachs Zeit einen Saal für größere Ensembles und etwa 150 Besucher. Als im 19. Jahrhundert die inzwischen so gut wie vergessene Barockmusik wiederentdeckt wurde, hat man etwa die Oratorien und Passionen häufig in den Dimensionen der damals neuen Konzerthäuser in großen Besetzungen aufgeführt, manchmal mit mehr als hundert

Das „Neue Bach-Denkmal“ vor der Thomaskirche in Leipzig



Mitwirkenden, dazu mit den damals entstandenen Oratorienchören und unter dem Eindruck der großangelegten Werke von Beethoven, Mendelssohn, Brahms und Bruckner. Erst mit der Originalklangbewegung ab der Mitte des 20. Jahrhunderts wurden das alte Instrumentarium und die bescheideneren Dimensionen mit nur wenigen, manchmal sogar ausschließlich mit solistischen Musikern geschätzt. So kann man Bachs berühmte Melodie heute sowohl in üppiger sinfonischer Besetzung als auch kammermusikalisch im Streichquartett hören.

Bachkenner wissen, dass dieses berühmte Stück eigentlich der zweite Satz aus einer fünfteiligen Suite ist. Solche drei-, vier- oder mehrteiligen Werkreihen waren damals beliebt und wurden auch von Bach gern zusammengestellt (etwa in den berühmten Brandenburgerischen Konzerten), aber auch für solistische Anwendung (etwa in den Partiten für Cembalo, für Violine oder das Solocello und in den Orgelsonaten). Manche dieser Stücke führten in der Nachwelt ein isoliertes Eigenleben, auch in neuer Klanggestalt durch ein verändertes Instrumentarium. Puristen finden solch klangliche Metamorphosen unangebracht, bedenken dabei aber selten, dass Bach selbst ein fleißiger Bearbeiter eigener und fremder Werke für eine andere Klanggestalt war – ja sogar so weit, dass gesungene Sätze zu Instrumentalstücken umgearbeitet wurden und umgekehrt. Bach war kein barocker Klangpurist.

Alte Musik in neuer Gestalt

Die wechselweise Verwendung und Bearbeitung fremder Musikstücke war in der Zeit vor dem Urheberrecht durchwegs üblich – und wurde auch oft als Kompliment für angesehene Kollegen verstanden. Das Erklingen in neuen Klangfarben galt als fantasievoll, geistreich und hing oft von den vorgegebenen Möglichkeiten der ausführenden Sänger und Instrumentalisten ab. Tatsächlich verträgt wirklich gute Musik auch verschiedene Transformationen in andere Klangwelten – mit anderen Instrumenten, sogar solchen, die erst später erfunden wurden, bis hin zu digitaler Verfremdung oder zu Bearbeitungen und Improvisationen in der Klang- und Tonsprache

des Jazz. Puristen, die auf diese Weise Bachs Musik als geschändet erachten, haben oft keine Ahnung, dass solche Praktiken schon viel früher üblich waren und damals keineswegs als Diebstahl geistigen oder künstlerischen Eigentums gesehen wurden.

Viele Komponisten haben solche Bearbeitungen auch mit eigenen Werken verfertigt. Das vielleicht berühmteste Beispiel einer „authentischen Transkription“ ist Bachs Verwandlung eines gesungenen Kantatensatzes in ein Choralvorspiel für Orgel über das Kirchenlied *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Auch Komponisten späterer Generationen bedienten sich gern bei Bach, um alte Musik in neuem Klang zu hören – die vielleicht bekanntesten unter ihnen sind Max Reger und Ferruccio Busoni. So kann man Bach in einer Klanggestalt hören, die es zu seiner Zeit noch gar nicht gab. Das Klavier war ja noch nicht einmal erfunden. Für extreme Puristen ist daher Bach auf dem Klavier eine schwere Verfehlung gegen die Authentizität. Doch heute freuen sich die meisten Musiker an solchen Verwandlungen – bis hin zum Jazz und im Partysound. Jacques Loussier, The Swingle Singers und James Last sind einige der berühmtesten Beispiele – manche würden hier vielleicht auch „berühmtesten“ sagen.

Hier wird sehr deutlich, dass die Klangfarbe, die Besetzung und die Größe des Ensembles demselben Musikstück eine völlig neue Charakteristik verleihen können – bis hin zur Täuschung über die Entstehungszeit des Werkes. In den USA wurden gerade deshalb die Orchesterbearbeitungen des damals hochrenommierten Dirigenten Leopold Stokowski, sowohl für große Sinfoniekonzerte, als auch für die Filme Walt Disneys berühmt. Auch dafür lieferte Bach das Tonmaterial: etwa die vielgespielte Orgeltoccata mit Fuge in d-Moll und den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*. Das zweite Stück ist ein schlichter vierstimmiger Satz über den berühmten Lutherchoral, der bei Stokowski mit einem großen Sinfonieorchester als gigantisches Crescendo vom extremen Pianissimo ins ebenso extreme Fortissimo geradezu „inszeniert“ wird. Beim Hören denkt ein unwissender Musikfreund eher an Richard Wagner als an Bach. Kein einziger Ton ist nicht von Bach – doch die Klanggestalt ist neu.

Komponisten:

Marc-Antoine Charpentier (um 1643–1704)

Tomaso Albinoni (1671–1751)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Joseph Haydn (1732–1809)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Franz Schubert (1797–1828)

Johann Strauß Vater (1804–1849)

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)

Robert Schumann (1810–1856)

Franz Liszt (1811–1886)

Richard Wagner (1813–1883)

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Charles Francois Gounod (1818–1893)

Johann Strauß Sohn (1825–1899)

Johannes Brahms (1833–1897)

Joseph-Maurice Ravel (1875–1937)

Remo Giazotto (1910–1998)



Professor Peter Paul Kaspar – Musiker, Theologe und Buchautor, war viele Jahre Akademiker- und Künstlerseelsorger, lehrte an Gymnasium und Musikuniversität, konzertierte an Orgel und Cembalo und verfasste über 30 Bücher über Kultur, Religion und Musik – zuletzt ein Werk über die hundert wichtigsten Komponisten zwischen Palestrina und Ligeti („Die wichtigsten Musiker im Portrait“, Marix Verlag).