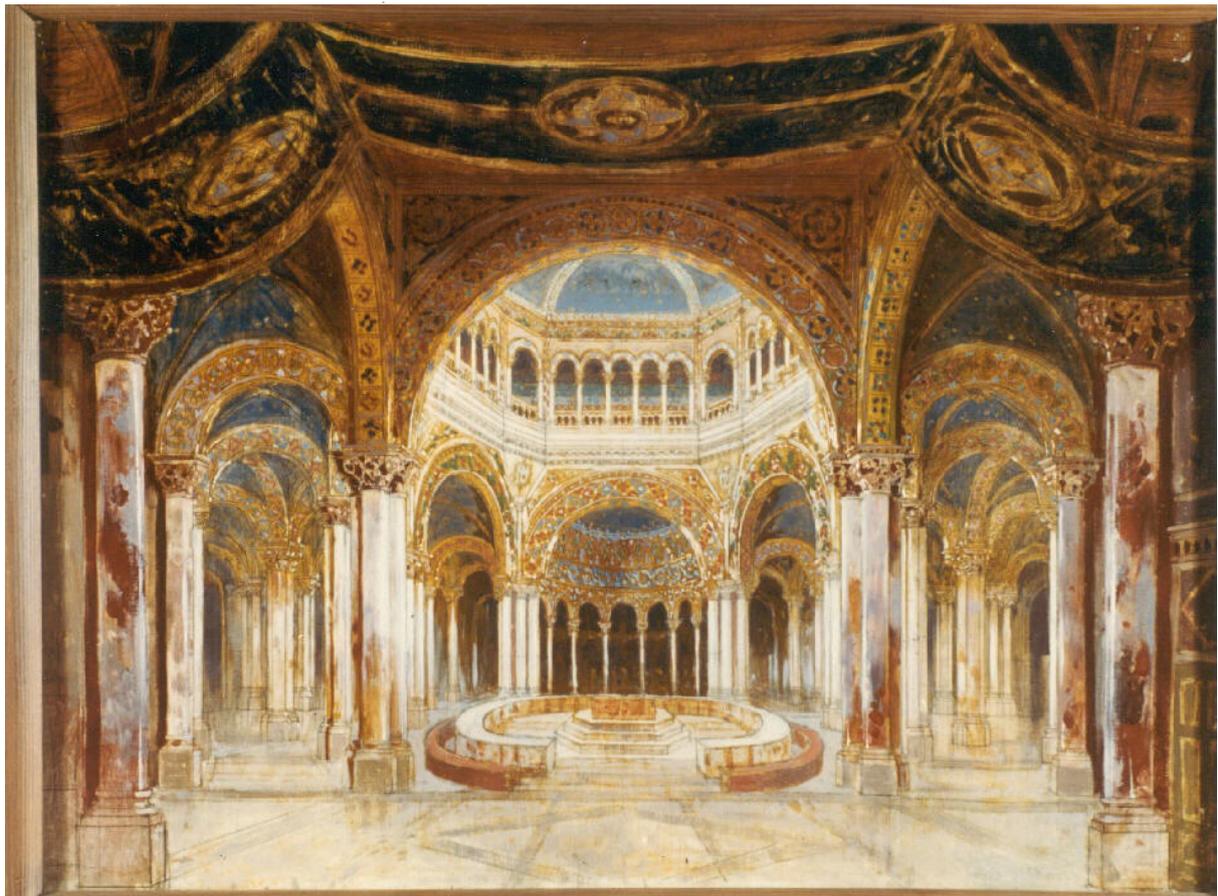


Contra.punkt

www.contrapunkt-online.net

Nr. 04 | Februar 2012 | € 4,90



MUSIK UND RELIGION

Richard Wagner, Anton Bruckner, Franz Liszt

Pietistische Einflüsse im Werk J.S. Bachs?

Aufführungspraxis und Kirchenakustik



„Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“

Richard Wagner



Einmal groß
rauskommen.

Wir helfen Ihnen
beim Verwirklichen
Ihrer Träume und
Ziele.

Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.

Wir machen den Weg frei.

www.vrla.de

**VR-Bank
Landshut eG**



Volksbank Raiffeisenbank
– die Bank in Ihrer Nähe

Vorwort



Der Lauf der Geschichte zeigt, dass Religion und Musik seit jeher eine enge Gemeinschaft verbindet. Kaum eine Religion kommt ganz ohne Musik aus, im Gegenteil ist die Musik häufig zentraler liturgischer oder spiritueller Bestandteil. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die abendländische Musikkultur aus einer Religion, nämlich dem Christentum hervorgegangen ist, wofür die Musik der Renaissance beeindruckende Beispiele gibt.

Aber auch später, nachdem sich die Musik in ihren absoluten Formen von denen der Religion zumindest rein äußerlich getrennt hatte, übernahm die Religion für die Kunst sehr oft eine tragende, befruchtende Funktion. Wie Komponisten religiöses Denken in ihr Leben und Werk eingebracht haben ist der Hauptschwerpunkt dieser Ausgabe. Natürlich kann man dieses umfassende Thema nur in Ausschnitten behandeln, da beinahe alle berühmten Komponisten eine interessante Beziehung zur Religion hatten. Wir freuen uns, drei Artikel zu den Komponisten Richard Wagner, Anton Bruckner und Franz Liszt vorstellen zu dürfen.

Zwei weitere Beiträge mit einem weiter gefassten Themenbereich beschäftigen sich zum einen mit der historischen Aufführungspraxis Bachscher Werke und der Kirchenakustik, zum anderen mit der pietistischen Glaubensströmung und deren mögliche Einflüsse auf Bachs Werk.

Ein Kommentar zu Übertiteln in Opernhäusern sowie ein Bericht über die 17. Wiener gesangswissenschaftliche Tagung nehmen auf aktuelle Anlässe einen Bezug.

Außerdem stellen wir Ihnen in dieser Ausgabe die Sängerin Magdalena Anna Hofmann vor. Neben einer Audio-Einspielung mit Werken von Richard Strauss und Richard Wagner präsentiert sie sich in einem Künstlergespräch, eine neue Sparte in *Contrapunkt*, die in Zukunft weitergeführt werden wird. An dieser Stelle sei der Künstlerin herzlich gedankt, dass Sie eine so aufgeschlossene und produktive Zusammenarbeit mit *Contrapunkt* ermöglicht hat.

Viel Vergnügen beim Lesen wünscht die Redaktion,

Alexander Fischerauer
Martin Holzmann

institut für gesang und musiktheater
Zentrum für Stimmforschung und angewandte Gesangspädagogik

18. Wiener gesangswissenschaftliche Tagung



universität
für musik und
darstellende
kunst wien

klassik.oeticket.com
Die neue Klassikwebseite 0196096

TENORE GRANDE

Mythos und Realität

TAGUNGSLEITUNG: JULIA BAUER-HUPPMANN

Samstag, 5. Mai 2012

Dauer: 10.00 bis 18.00 Uhr

Ort: Institut für Gesang und Musiktheater

Penzingerstr. 7, 1140 Wien

Informationen unter: www.mdw.ac.at/wiegewita

KOSTEN: Unkostenbeitrag € 30,00, Ermäßigung € 15,00

(Angehörige der Musikuniversität Wien, EVTA-Mitglieder, Senioren, Behinderte mit Ausweis), Studierende und KollegInnen der Gesangsabteilungen der mdw frei!

Inhalt

Seite 3	Zitat
Seite 5	Vorwort
Seite 7	Inhalt
Seite 8	Künstlergespräch mit der Sängerin Magdalena Anna Hofmann
Seite 11	Vorschläge zur Erneuerung der Kirchenmusik durch Franz Liszt <i>von Virgil Mischok</i>
Seite 14	Auf dich Herr habe ich vertraut! Das Te Deum von Anton Bruckner <i>von Martin Holzmann</i>
Seite 17	Richard Wagner und die Religion <i>von Alexander Fischerauer</i>
Seite 23	Pietistische Einflüsse im Werk J. S. Bachs? – ein Kommentar <i>von Marie-Christin Noller</i>
Seite 24	Kommentar zu J.S. Bach, Aufführungspraxis und Kirchenakustik <i>von Winfried Lachenmayr</i>
Seite 28	Übertitelung von Opern, Hilfe oder Störung? <i>von Jürg Jecklin</i>
Seite 30	Die 17. Wiener Gesangswissenschaftliche Tagung – ein Bericht <i>von Lena Fischerauer</i>
Seite 32	Musikrätsel
Seite 33	Informationen zum Verein und zur Zeitschrift
Seite 34	Impressum
Seite 35	Vorschau, Bildnachweis

Künstlergespräch mit der Sängerin Magdalena Anna Hofmann

Im letzten Sommer gab Magdalena Anna Hofmann ihr Rollendebüt als Kundry in Tallinn. In *Contrapunkt* präsentiert sie sich musikalisch mit ihren Interpretationen zweier Strauss Lieder und dem Gebet der Elisabeth. Mit Alexander Fischerauer sprach sie über ihren Stimmfachwechsel, über Richard Wagner und über ihre Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik .



Frau Magdalena Anna Hofmann, Sie sind als Sängerin in Österreich und im Ausland viel beschäftigt. Was sind Ihre aktuellsten Produktionen?

Zur Zeit singe ich im Rahmen des Puccini Plus-Festivals zwei Produktionen in Lyon, es wird jeweils ein Stück des *Trittico* mit einem Zeitgenossen kombiniert. Ich wurde für Schönbergs *Von heute auf morgen* sowie Hindemiths *Sancta Susanna* engagiert.

Vor ungefähr einem Jahr haben Sie das Stimmfach vom Mezzosopran zum jugendlich-dramatischen Sopran gewechselt. Wie kam es zu diesem Wechsel?

Das war eigentlich eher Zufall. Bei der *Wozzeck*-Produktion der Wiener Festwochen kam meine liebe Kollegin Angela

Denoke bei den Proben auf mich zu und meinte, ich wäre vielleicht doch ein Sopran. Sie hat mich dazu überredet, ein paar Sopran-Arien auszuprobieren. Am nächsten Tag habe ich mich vor der *Wozzeck*-Generalprobe drei Stunden lang zurückgezogen und fast ein komplettes Sopran-Album durchgesungen! Dabei habe ich gemerkt, dass meine Stimme eindeutig "nach oben" drängt und ich mich in einer höheren Tessitura wohler fühle. Nachdem mein Coach Carol Blaickner-Mayo bereit war mit mir den Fachwechsel vorzubereiten, habe ich sofort und mit viel Motivation und Freude begonnen intensiv daran zu arbeiten. Natürlich ist so ein Fachwechsel auch eine Sache die Mut erfordert. Kann ich mich als Sopran beweisen, Fuß fassen?

Wird die Gesangstechnik bei den Partien Richard Wagners eigentlich spezifisch unterschieden im Gegensatz zu anderen Stimmfächern? Man hört schließlich oft vom „dramatischen Gesang“.

Ich glaube mit einer guten Technik muss man in der Lage sein Alles singen zu können. Jede Stimme funktioniert natürlich anders und hat andere Vorlieben, Stärken und Schwächen. Die Kundry, die ich im Sommer in Tallinn gesungen habe war für mich in dieser Hinsicht ein Glücksfall. Denn die Partie liegt zwischen Mezzo und Sopran; man braucht sowohl die Tiefe und satte Mittellage als auch am Ende des zweiten Aktes Ausdauer in der Höhe. Wenn man da nicht gut mit seinen Kräften haushält, kann es gegen Ende recht mühsam werden. Zum Glück hatte ich eine wunderbare und lange Probenzeit, die mir erlaubt hat, meinen Körper und meine Stimme gut darauf einzustellen, sodass ich mich richtig wohlfühlt habe mit dieser Partie. Gute Vorbereitung, einfühlsame Regie (Nicola Raab und Ran Arthur Braun) sowie ein Dirigent (Arvo Volmer), der die Schwierigkeit dieses Stückes erkennt und den Sänger unterstützt, helfen da immens.

Sie haben vor Kundry bereits die Venus im Tannhäuser (Bonn) gesungen sowie für diese Ausgabe der Zeitschrift das Gebet der Elisabeth aufgenommen. Wie beurteilen Sie die Religiosität Wagners, die in seinen Kunstwerken Ausdruck findet?

Ich glaube, dass Wagner eine sehr ambivalente Beziehung zur Religion hatte. Es steht sehr oft das Christentum dem Heidentum ambivalent gegenüber. Im *Tannhäuser* kann man das sehr deutlich sehen: Einfach ausgedrückt steht das Christliche für das Moralische (Elisabeth), das Heidnische für das Unmoralische (Venus). Die Zerrissenheit, die er zweifelsohne selbst in sich hatte, kommt hier stark zum Ausdruck. Der Pilgerchor ist zum Beispiel musikalisch be-

trachtet ein großer Gegensatz zum Venusberg. Über Wagners Verhältnis zu Religion und auch zum Judentum könnte man ja stundenlang diskutieren... Man merkt wie sehr Wagner versucht hat Emotionen deutlich zu machen um für den Zuhörer verständlich zu sein. Er war immer absichtsvoll und wollte immer etwas ausdrücken. Seine Musik „bohrt“ sich regelrecht in einen hinein. Es ist eine körperliche Erfahrung!

Wie zeigen sich diese Verhältnisse in den Frauenrollen? Sind diese für Sie zeitgemäß?

Das Frauenbild war im 19. Jahrhundert natürlich anders. Bei Wagner ist das Frauenbild in erster Linie positiv besetzt. Die Frau wird zunächst einmal, egal ob auf geistiger oder körperlicher Ebene, begehrt. Das, was häufig als nicht zeitgemäß bewertet wird, ist die Aufopferungsbereitschaft der Frauen. Elisabeth im *Tannhäuser* opfert sich letztlich um Tannhäuser zu erlösen. Die Frage heute wäre: Welche Frau opfert sich für einen Mann? Wer würde sich heute überhaupt für einen anderen Menschen opfern?

Prägend bei Wagner ist aber auch das Mutterbild. Die Geborgenheit, die glorifizierte Heilige, Reine wird stark mit der Mutter verbunden. Kundry, die Verführerin, lockt Parsifal mit der „Mutterliebe ersten Kuss“. Das ist natürlich sehr böse und berechnend, denn sie weiß ja, dass sie bei Parsifal einen wunden Punkt trifft sobald sie seine „verdrängte“ Mutter erwähnt und ihn dadurch angreifbar macht.

Wie interpretiert man eigentlich solch religiöse Momente wie das Gebet der Elisabeth auf der Bühne?

Das sind immer sehr persönliche Momente. Singen ist ja immer sehr persönlich, aber gerade beim Gebet der Elisabeth empfinde ich sehr stark. Ich denke, es hilft selbst ein religiöses Verständnis dafür zu haben. Wenn man glauben kann, egal ob man Christ, Jude, Buddhist oder Moslem ist, hilft es nicht nur auf der Bühne solche Rollen zu verkörpern sondern ist eine Bereicherung für das Leben an sich.

Sie interpretieren sehr häufig auch moderne Musik, besonders dramatische Werke. Was waren Ihre wichtigsten Produktionen?

Im Moment singe ich ja Schönberg und Hindemith, *Mathis der Maler* von Hindemith singe ich in Wien kommenden Dezember. In der Vergangenheit habe ich zahlreiche Stücke von Berg, Sciarrino, Henze, Rihm, Glanert und vielen anderen aufgeführt. Die prägendsten waren dabei sicher *Phaedra* und *Der Junge Lord* von Henze sowie Bergs *Lulu* und *Wozzeck*. In der Kammeroper und der Neuen Oper Wien hatte ich Gelegenheit ein breites Spektrum an zeitgenössischem Repertoire zu erarbeiten.

Aufgrund mangelnder Tonalität ist der Schwierigkeitsgrad beim Erlernen solcher Werke sicher nicht zu verachten. Wie läuft die Einstudierung solcher Werke ab?

Das ist bei mir wie ein Ritual: Nach einer kurzen Durchsicht lege ich die Noten erst einmal weg. Irgendwann beginne

ich mich mit der Musik zu befassen und bin erstmal schockiert, weil ich sehe, wie schwer es ist. Mit großer Überwindung schaue ich mir dann die ersten Seiten an. Dann beginne ich mit einzelnen Phrasen mit hundertmaliger Wiederholung... Da ist oft Verzweiflung dabei. Meine Pianistin hilft mir immer und mit immenser Geduld dabei, diesen oft langen Weg zu gehen. Dieser Prozess ist aber selten ein Vergnügen. Bis man dahin kommt, Musik zu machen, es zu genießen und zu interpretieren, ist es immer ein weiter und beschwerlicher Weg.

Das hört sich nach einer Menge Arbeit an. Was ist für Sie das Positive an zeitgenössischer Musik?

Sehr Vieles! Man hat im Grunde mehr Freiheiten, da die Musik noch nicht so „ausgeschlachtet“ ist, es nicht so viele Interpretationsvorgaben gibt, wo gesagt wird „das macht man so, das hört man immer so“. Man ist nicht voreingenommen und kann viel persönliches einbringen. Das ist das Schöne an dieser Arbeit. Es gibt unendliche Möglichkeiten für Interpretation!

Somit müssen Sie sich ja eine ganz eigene Art der Interpretation erarbeiten. Was ist Ihnen bei dieser musikalischen Arbeit wichtig?

Man muss sich in eine oft komplizierte Rhythmik mit ständigen Takt- und Tempowechsel, in eine gewisse Tonalität einfinden, auch wenn keine vorhanden ist. Strukturen finden wo sie nur schwer zu erkennen sind. Die unglaublichen Intervalle und Tonfolgen erscheinen uns oft wahllos. Es hilft sehr wenn man es wie eine Kantilene singt, letztendlich sind es ja auch Melodien. Dafür nehme ich gerne in Kauf, dass der eine oder andere Ton nicht stimmt, bevor ich beginne nur einzelne Töne zu singen. Denn dann erschließt es sich auch dem Zuschauer nicht. Es gibt aber auch viele Komponisten die ein wenig „gnädiger“ in ihrem Schwierigkeitsgrad waren bzw sind...

Wie ist denn das Verhältnis vom Publikum zur zeitgenössischen Oper?

Die moderne Oper hängt oft sehr vom Regiekonzept ab, weil die Musik für sich und auf ersten Blick einen nicht so trägt wie viele klassische Stücke. Ich schätze Schönberg z.B. sehr, aber es ist nunmal so, dass sich die Musik einem nicht sofort erschließt. Und das ist wohl das größte Problem für den Zuhörer, man lernt es oft erst dann lieben, wenn man es besser kennt und öfter gehört hat. Der Mensch strebt ja nach Harmonie...

Sie scheinen ein ambivalentes Verhältnis zu dieser Kunst zu haben...

Bei der Einstudierung leide ich oft sehr, da kommt bei mir auch kein schöpferischer Prozess. Ich bin unter Stress und Spannung. Bei den Proben dann lerne ich es zu lieben und habe große Freude daran. Dieser Prozess spielt sich bei anderen Stücken anders ab.

Abschließend, Ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musik in Kürze zusammengefasst?

Ich hatte anfangs gar keinen Bezug dazu, habe aber bereits im Studium viel gemacht in dieser Richtung und sogar Wettbewerbe für zeitgenössische Musik mit Erfolg gemeistert. Das zieht sich wie ein roter Faden durch mein Leben, anfangs vielleicht ein bisschen wider Willen. Es ist auf je-

den Fall ein wesentlicher Teil meiner beruflichen Laufbahn. Ich kenne auch viele Sänger, die das komplett ablehnen und nicht machen. Das ist heutzutage aber allerdings recht schwierig, man kann und sollte sich dem auch nicht entziehen. Es gibt ja so viel wunderbare und spannende Werke zu entdecken wenn man sich nur darauf einlässt!

Die Künstlerin

Die gebürtige Warschauerin studierte Gesang am Prayner Konservatorium sowie am Konservatorium der Stadt Wien. Während ihrer Karriere als Mezzosopran sang sie viele Fachpartien wie Dorabella (Mozart: *Così fan tutte*), Orpheus (Gluck: *Orpheus und Eurydike*), Zweite und Dritte Dame (Mozart: *Die Zauberflöte*), Cherubino und Marcellina (*Le nozze di Figaro*), Fuchs (Janacek: *Das schlaue Fuchselein*), Frau Reich (Nicolai: *Die lustigen Weiber von Windsor*).

Bei den Bregenzer Festspielen sang sie in Janáčeks *Tagebuch eines Verschollenen*, *Lapak* (*Das schlaue Fuchselein*) sowie *Eleonore* (Offenbach: *Barbe-bleue*).

Den *Gymnasiasten* in *Bergs Lulu* (Regie: Peter Stein) sang sie an der *Opéra de Lyon*, in *Paris* und *Teatro alla Scala* in Mailand, die *Venus* (Wagner: *Tannhäuser*) an der Oper Bonn.

Bei den Wiener Festwochen 2008 sang sie in Rihms *Jakob Lenz*, die *Margret* in *Bergs Wozzeck* sowie die Titelpartie in HENZES *Phaedra*. Am Theater an der Wien debütierte sie 2007 als *Glaša* (*Katja Kabanova*), war in einigen Konzerten zu sowie zuletzt in *Dialogues des Carmelites* zu hören.

Sie arbeitete mit den Dirigenten de Billy, Gatti, Harding, Petrenko, Fedosejev, Boder und Regisseuren wie Warner, Stein, Castorf, Langridge, Fulljames, Raab und Braunschweig.

Seit ihrem kürzlichen Fachwechsel sang Magdalena Anna Hofmann *Contessa Almaviva* in *Le Nozze di Figaro*, *Donna Elvira* in *Don Giovanni*, an der *Opera de Lyon* in *Schönbergs Von heute auf morgen* und *Hindemiths Sancta Susanna* sowie mit großem Erfolg *Kundry* in *Parsifal* (Oper Tallinn). Künftige Partien beinhalten *Venus* und *Elisabeth* in *Tannhäuser*, *Hanna Glawari* in *Lustige Witwe*, *1. Dame* in *Zauberflöte* sowie *Lisa* in *Weinbergs The Passenger*.

Homepage:

www.magdalena-anna-hofmann.com



Informationen zur Audio-Einspielung

Interpreten:

Magdalena Anna Hofmann (Sopran)

Mag. Chanda Vander Hart (Klavier)

Werke:

R. Wagner: Aus *Tannhäuser*, Gebet der Elisabeth

R. Strauss: Morgen!

Ruhe, meine Seele

Produktion vom 11.12.2011 im Barocksaal des Musikhauses Doblinger Wien. Die Redaktion bedankt sich herzlichst für die Bereitstellung des Aufnahmerraumes.

Aufnahme: Alexander Fischerauer, Sebastian Vötterl

Die Aufnahmen können im Audio-Bereich der Webseite www.contrapunkt-online.net angehört und heruntergeladen werden.

Viel Vergnügen beim Hören!

Vorschläge zur Erneuerung der Kirchenmusik von Franz Liszt

Das Essayfragment „Über zukünftige Kirchenmusik“

von *Virgil Mischok*

Viel ist dieser Zeit geschrieben worden über Franz Liszt als einen der Jubilare des vergangenen Jahres. Franz Liszt, der geheimnisumwobene Komponist, Virtuose, Schriftsteller oder Geistliche.

Gerade die Darstellung der letzten beiden Facetten sind mit besonderen Schwierigkeiten verbunden. Überlieferte Texte müssen sich zu recht bis heute zum Teil dem Vorwurf stellen, von seiner zweiten Lebensgefährtin, Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, verfälscht worden zu sein.

Diese bot dem Künstler des Öfteren an, dessen skizzierte Briefe, ganze Passagen seiner literarischen Werke und auch kleinere Artikel auszu-

formulieren, beziehungsweise auch redaktionelle Überarbeitungen vorzunehmen. Der eigentliche Autor, Liszt, war durch seine Virtuosen- und Komponistentätigkeit so ausgelastet, dass er diese Erleichterung gerne annahm.

Er ließ der Fürstin weitgehend freie Hand, was diese dazu nutzte den Arbeiten ihren eigenen, polemischen Stil aufzuzwingen, ja sogar eigene Gedanken einfließen zu lassen.

Da Liszt wegen seines Arbeitspensums und sicherlich auch wegen des Vertrauens zur Fürstin oder möglicherweise auch aufgrund einer gewissen Gleichgültigkeit die Arbeiten und Überarbeitungen so gut wie nicht kontrollierte, ist es heute kaum noch festzustellen, welche Texte direkt von Liszt stammen und tatsächlich nur sein Gedankengut enthalten und welche von seiner Freundin verändert oder sogar verfälscht wurden.

Dennoch ist es der Mühe wert, sich in Liszts Texte, vor allem in seine Briefwechsel zu vertiefen.

Hier soll ein Fragment im Mittelpunkt stehen, dass auch eine andere, fast mysteriöse Seite von Liszt berührt.

1865 waren Liszt und seine Lebensgefährtin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein am Ende eines langen, aufreibenden Weges angekommen. Die beiden bereiteten in Rom ihre Hochzeit vor. Da die Fürstin bereits in einer Vernunftsehe



Die Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein (1819-1887)

gebunden war, war es ein Problem die Erlaubnis der katholischen Kirche zu erhalten, zunächst die alte Ehe scheiden zu lassen, um dann eine neue zu schließen.

Um soweit zu kommen, musste im Wesentlichen bewiesen werden, dass die bestehende Ehe nicht im Einverständnis der geborenen Baronesse v. Iwanowsky geschlossen worden war. Man hatte einflussreiche Gönner gefunden, die sich im Vatikan für die Eheschließung der Fürstin mit Liszt eingesetzt hatten und so waren die beiden bereit, in Rom miteinander vermählt zu werden.

Durch einen zufälligen Besuch eines Verwandten des Fürsten zu Sayn-

Wittgenstein in Rom, der die Würdenträger im Vatikan ob der Freiwilligkeit der ehemaligen Ehe verunsicherte, wurde die Hochzeit im letzten Moment verhindert.¹ Dies stellt einen tiefen Einschnitt sowohl im Leben der beiden, als auch in der Beziehung zueinander dar. Die Fürstin zog sich ihrerseits in die erwähnte Abschottung zurück und verbrachte den Rest ihrer Zeit mit dem Verfassen ihres Gesamtwerkes von beachtlichem Ausmaß.

Franz Liszt zog sich nicht direkt zurück, näherte sich jedoch seinem Wunsch, Geistlicher zu werden und ins Kloster zu gehen, den er schon seit seiner frühen Kindheit in sich getragen hatte, immer näher an.

Dies wurde vor allem an seiner Inneneinrichtung sichtbar, die nur noch aus verschiedenen Tasteninstrumenten und einem Tisch bestand. Bis dahin hatte Liszt in seinem Hauptwohnsitz immer Erinnerungen und Geschenke von seinen zahlreichen Reisen beherbergt.²

Und tatsächlich vollzog Liszt den Schritt, der ihn schon seit seiner Jugend gereizt hatte. Am 25. April 1865, im Alter von 54 Jahren trat er in den Mönchsstand ein und erhielt wenig später, am 30. Juli die ersten drei niederen Weihen. Diese verpflichteten ihn zum täglichen Hören der Messe und

¹ Paula Rehberg, Gerhard Nestler: Franz Liszt, Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens, S.381 f Artemis Verlag Zürich und Stuttgart 1961

² ebd. S.389

Lesen des Breviers sowie zum Tragen der priesterlichen Tracht. Er nannte sich fortan „Abbé“ was soviel bedeutet wie „Weltgeistlicher“.³ Bis heute wird viel über diesen Schritt, über Liszt tatsächliches Verhältnis zum Glauben und zur Kirche und damit verbunden auch über seine tatsächliche oder eben gespielte Wohltätigkeit debattiert, war doch der Mönchsstand eine unter zahlreichen Würden und Auszeichnungen die Liszt in seinem Leben gesammelt hatte. So war er Träger der Eisernen Krone, die ihn in den Adels- und Ritterstand erhob und führte sogar einen Ehrendokortitel.

Es spricht jedoch vieles dafür, dass es Liszt mit dem Eintritt in den Mönchsstand durchaus ernst war. So machte er von den anderen Titeln niemals Gebrauch, ließ seinen Ehrendokortitel sogar auf seinen Vetter Dr. Eduard Liszt übertragen.⁴

Ein Ansatzpunkt, um das Verhältnis des Komponisten zur Kirche zu ergründen sind nach wie vor seine geistlichen Werke. Interessant ist, dass ein Essay überliefert ist, in dem Forderungen bzw. Utopien bezüglich einer neuen Art von Kirchenmusik niedergeschrieben wurden.

Es handelt sich um das Fragment „über zukünftige Kirchenmusik“ von 1834 (also noch gut 30 Jahre bevor Liszt die niederen Weihen erhielt), herausgegeben von Lisa Ramann im Band 2 der gesammelten Schriften Franz Liszts. Hier sei übrigens angemerkt, dass dieses Schriftstück von den Veränderungen der Fürstin von Sayn-Wittgenstein wohl nicht betroffen ist, da sich die beiden zu diesem Zeitpunkt noch nicht kannten.

Zwei andere Faktoren sollten bei der Lektüre des Textes jedoch nicht vernachlässigt werden. Zunächst das verhältnismäßig junge Alter des Autors. Liszt war beim Schreiben des Artikels 22 Jahre alt. Verglichen mit den späteren literarischen Werken muss das relativ junge Alter beim Lesen unbedingt berücksichtigt werden.

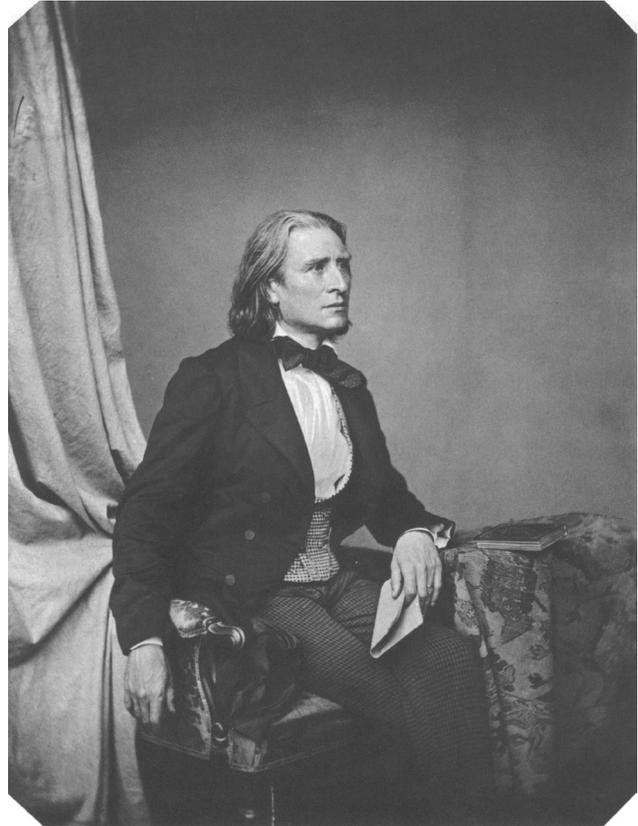
Damit einher geht die Tatsache, dass der Text mehr oder weniger im Affekt geschrieben wurde und in seiner Motivation etwas über die Thematik der Kirchenmusik alleine hinausgeht. Sicherlich steckt in dem Text auch ein Stück Kritik an der Kirche, deren Ursprung wie später erwähnt in dem Kennenlernen des Pater Laménais zu suchen ist.

Aus diesen beiden Fakten erklärt sich ein durch den Affekt geprägter Schreibstil des Autors, der möglicherweise über die tatsächliche Brisanz des Themas zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung hinwegtäuscht.

„Dahin sind die Götter, dahin die Könige, aber Gott bleibt ewig und die Völker entstehen. Verzweifeln wir darum nicht an der Kunst.“ Mit diesem fulminanten Einstieg beginnt der Autor seinen Essay.

³ ebd. S. 394

⁴ Paula Rehberg, Gerhard Nestler: Franz Liszt, Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens, S. 352, Artemis Verlag Zürich und Stuttgart 1961



Franz Liszt im Jahr 1858

Der Anlass für das Schriftstück war ein gerade beschlossenes Gesetz, das Musikunterricht in den Schulen vorschrieb. Liszt nutzte diesen Ansatzpunkt für einen noch größeren Fortschritt, „eine(n) Fortschritt von wunderbarem, massenbezwingendem Einfluss.“⁵

Es gehe, so der Autor, um eine „Veredelung der Kirchenmusik“, womit der zentrale Punkt der Schrift genannt ist. Liszt formuliert also schon 1834 ein großes Anliegen, welches er lange Jahre mit sich herumtrug und das endgültig in dem ihm vorschwebenden Sinne umzusetzen er nicht mehr die Gelegenheit hatte.

Im Folgenden wird eine vergangene Situation in den Kirchen beschrieben. Es ist davon die Rede, dass die Kirchenmusik sich nur „in ihren geheimnisvollen Kreis zurückziehen brauche, um der Pracht der Katholischen Liturgien als Begleiterin zu dienen“.

Hier äußert sich ein Aspekt, der Liszt in seinem Artikel ebenfalls sehr wichtig war: Kritik an der Kirche. Vor dem Verfassen des Artikels hatte sich der Autor lange mit dem humanistischen Pater Laménais unterhalten und so den Standpunkt entwickelt, dass das Kirchliche strikt vom Göttlichen zu trennen sei.

Das Göttliche war für Liszt unantastbar; Er sah die Kirche als etwas vom Menschen Geschaffenes, das in seiner Fehlerbarkeit durchaus zu kritisieren war.

Er verstand die Kirche als Vermittlerin des Göttlichen. So

⁵ Lina Raman Gesammelte Schriften von Franz Liszt Band 2 „Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst“; Olms 1978

lange die Kirche diese Aufgabe noch verantwortungsvoll wahrgenommen hatte, hielt es Liszt nicht für notwendig, dass die kirchliche Musik zu einem höheren Zweck als der liturgischen Begleitung verwendet wurde.⁶

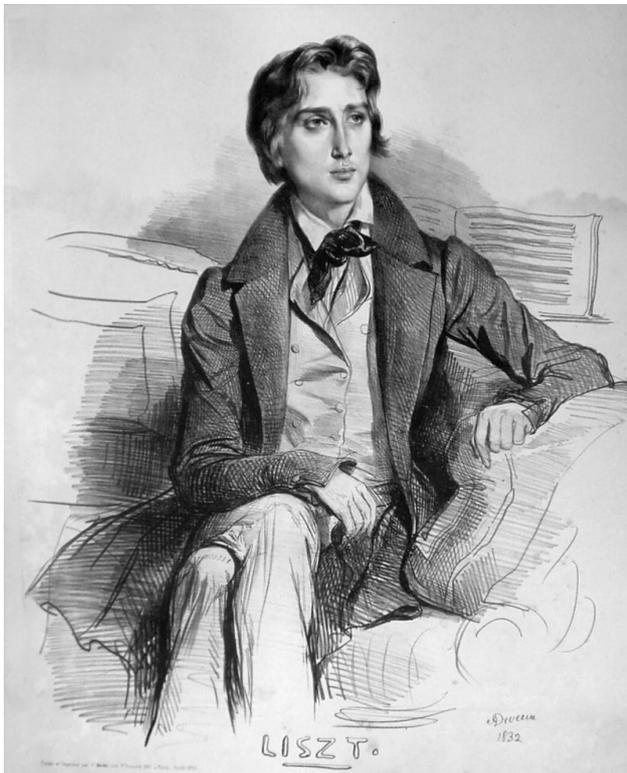
Dieses sieht der Autor in der damals gegenwärtigen Situation absolut nicht mehr gewährleistet, was ihn zu seiner Kernforderung führt: Die zukünftige Kirchenmusik muss „Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen“.

Angespornt durch den Humanismus des Pater Laménais formuliert Liszt hier sein Anliegen, die Musik solle den christlichen Glauben der Menschen aus zwei verschiedenen Richtungen definieren und motivieren.

Zum Einen ist dies ein humanistischer Aspekt: Der Autor strebt eine international verbundene Gemeinschaft an. Liszt war durch sein intensives Reiseleben, welches schon in Kinderjahren seinen Anfang genommen hatte, sicherlich einer der ersten so empfindenden Europäer. Auch später, in der zweiten Hälfte seines Lebens, pendelte er zwischen Rom, Paris und Weimar hin und her.

Es entstand in ihm der Wunsch, es sollte allen Menschen besser gehen, den er in einer vereinten Gemeinschaft näher ans Ziel gebracht sah. Die Formung, Förderung und Prägung dieser Gemeinschaft sieht Liszt als Aufgabe voll und ganz bei der Kirche.

Der andere Teil ist der religiöse Aspekt: Die Kirchenmusik soll zur höheren Ehre Gottes dienen. Die Erneuerung der



Franz Liszt im Alter von 21 Jahren

kirchlichen Musik soll eine Verbindung zwischen den beiden Aspekten darstellen und somit den Menschen (das Volk) mit Gott in Verbindung bringen, ohne den Umweg über die von Liszt angezweifelte Institution Kirche zu gehen.

Wer davon ausgeht, dass diese Äußerungen als Abstraktum im Kopf des jungen Komponisten verblieben, hat diesen weit unterschätzt. Liszt hatte eine genaue Vorstellung von der Musik über die er hier schreibt.

Für die Musik, die er übrigens „aus Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen“ möchte, hat er einige Vorgaben parat. Die Palette reicht hier von wehevoll über feierlich und ernst bis zu feurig und ungezügelt. Interessant ist auch die Forderung, die Musik habe „in kolossalen Verhältnissen“ Theater und Kirche zu vereinen.

Auch wird nach den konkreten Adjektiven sogar ein Beispiel vorgebracht, an dem sich zukünftige kirchliche Musik orientieren könne.

Die Macht der Musik wird nämlich laut Liszt durch nichts mehr bewiesen als durch die schönen Freiheitsgesänge namentlich die Marseillaise. Für Liszt hatte die Kirche und somit auch die Kirchenmusik wie er sie sich vorstellte ebenso gesellschaftliche Aufgaben. Die Kirche solle die Gesellschaft vereinen und ihre „geistige Macht“ dazu nutzen, dem Volk zu dienen, es zu einen und zu stärken. So wirft er der Kirche vor, ihr sei schon längst „der Zügel der sozialen Bewegung“ entfallen.

Diese Verbindung eines (nationalen) Selbstbewusstseins und der Kirche liegt sicherlich in Liszts Biographie begründet. Seine Kraft, seinen Halt hatte schon der junge Virtuose Liszt neben der Musik vor allem in der Kirche und dem Glauben. Da er schon sehr früh auf Reisen war, konnte ihm die Familie diesen Rückhalt als Kind und junger Mann nicht bieten.

Durch die ganze Biographie des Komponisten zieht sich das Muster des Zurückziehens in den Glauben, sobald in anderen Bereichen, sei es in der Musik oder aber auch bei privaten Belangen, Probleme entstanden. Ein Beispiel findet sich tatsächlich schon in der frühen Jugend: Es wird berichtet, dass Liszt schon 1827 auf Konzertreise mit seinem Vater die Freude am Konzertieren verloren und den Wunsch geäußert habe, Priester zu werden. Der Wunsch wurde übrigens vom Vater, abgesehen von der Ablehnung desselben, mit einem generellen Verbot quittiert, religiöse Schriften zu lesen.⁷

In den letzten beiden Abschnitten ergeht sich der Text in Utopien über die Zukunft. Hier spielt vor allem das Volk eine große Rolle, es ist davon die Rede, dass alle Gesellschaftsschichten „zu einem religiösen, großartigen und erhabenen Gemeingefühl“ verschmelzen sollen.

⁶ Paula Rehberg, Gerhard Nestler: Franz Liszt, Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens, S.51, Artemis Verlag Zürich und Stuttgart 1961

⁷ Paula Rehberg, Gerhard Nestler: Franz Liszt, Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens, S.26, Artemis Verlag Zürich und Stuttgart 1961

Auf Dich, Herr, habe ich vertraut! In te Domine speravi!

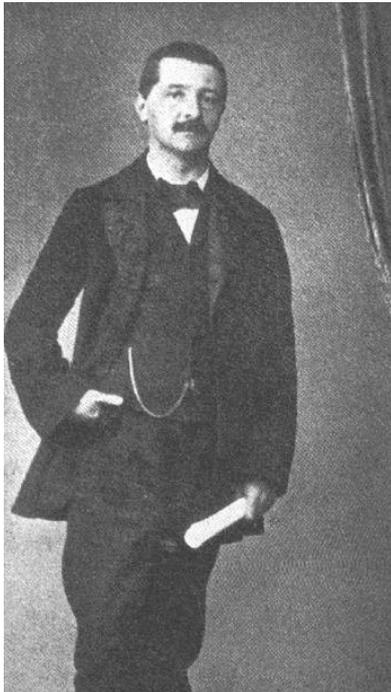
Anton Bruckners *Te Deum* als Bekenntnis seines Glaubens

Von Martin Holzmann

Wenn über die Verbindung von Religion und Musik gesprochen wird, dann fällt der Name Anton Bruckner fast zwangsläufig. Bei kaum einem Komponisten der Romantik hat der Glaube so starken Widerhall in dessen Werk gefunden. Schon von Zeitgenossen wurde Bruckners gelebter Katholizismus meist kopfschüttelnd belächelt.¹

Auch heute noch, wenn Bruckner als naiver, etwas weltfremder Menschen dargestellt wird, rekurriert man gerne auf seinen Glauben und hat somit einen scheinbar schlagkräftigen Beweis für diese Argumentation.

Ich möchte hier aufzeigen, dass dies eine, in meinen Augen, zutiefst falsche Herangehensweise ist, dass ganz im Gegenteil erst sein Gottvertrauen Bruckner die innere Freiheit für die Erschaffung seiner Werke verliehen hat.



Anton Bruckner in seiner Zeit als Domorganist (1855)

Unmittelbaren Anlass zu diesem Artikel gab mir ein Konzert, bei welchem ich im Herbst 2011 mitgewirkt habe. Als Chorist durfte ich eine Aufführung von Bruckners 9. Sinfonie und seinem *Te Deum* zu Ehren von Papst Benedikt XVI. im Vatikan mitgestalten. Es war ein ganz außergewöhnliches Erlebnis das Werk eines Komponisten an einem Ort aufzuführen, der in unmittelbarem Zusammenhang mit dem steht, was der Schöpfer des Werks zutiefst empfunden und geglaubt hat. Im Anschluss an das Konzert zitierte der Papst in seiner kurzen Ansprache den Dirigenten Bruno Walter, welcher gesagt haben soll, dass Gustav Mahler Gott zeitlebens gesucht habe, währenddes-

sen Anton Bruckner ihn gefunden habe. Dies war für mich Grund für eine eingehendere Befassung mit Bruckner und seinem Verhältnis zum Glauben. Schon bei der vorhergehenden Beschäftigung mit dem *Te Deum* Bruckners war mir aufgefallen, wie verwurzelt das Stück in Bruckners katholischem Glauben ist.

Davon legt nicht allein der beeindruckende Text selbst Zeugnis ab, sondern vor allem auch der Umgang in der musikalischen Umsetzung und der Bedeutung und Stellung des *Te Deum* innerhalb von Bruckners Œuvre. Als Beleg hierfür mag insbesondere dienen, dass Bruckner noch auf dem Totenbett verfügt haben soll, dass anstelle des unvollendeten vierten Satzes seiner 9. Sinfonie das *Te Deum* gespielt werden solle.²

Zunächst soll es in diesem Artikel daher um die Religiosität Bruckners allgemein und ihrem speziellen Niederschlag in seiner Vertonung des *Te Deum* gehen.

Die Religiosität Bruckners

Von Kindheit an spielte die Religion eine entscheidende Rolle im Leben Bruckners, der praktizierte Katholizismus war für ihn selbstverständlich. Für sein Hineinwachsen in Musik und Glaube war sicherlich seine Zeit als Sängerknabe im oberösterreichischen Augustiner-Chorherrenstift St. Florian von großer Bedeutung.

Bevor Bruckner dann seinen Durchbruch als Komponist feierte, war er schon lange Jahre als Organist, Chorleiter und Lehrer tätig gewesen. Bruckner fasste sein musikalisches Schaffen immer als Bekenntnis und seine Kompositionsgabe als Geschenk Gottes auf.³

Dies verdeutlicht sich auch darin, dass Bruckner gleich Johann Sebastian Bachs *solī deo gloria*, eine religiöse Wendung zu seinen vollendeten Werken hinzuzufügen pflegte, hierbei handelte es sich meist um das Motto des Jesuitenorden: *omnia ad maiorem dei gloriam* (alles zur größeren Ehre Gottes).

Für Bruckner war der Katholizismus keine Strömung, der er aus bloßer ästhetischer Neigung anhing, sondern aus der tiefen Gewissheit um Gottes liebende Führung.⁴

Damit stand er mitunter in diametralem Gegensatz zum Künstlerbild seiner Zeit. Ein Künstler, dessen oberste Pri-

1 Vgl. Floros, Constantin: Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk, Europäische Verlagsanstalt, 2004, Hamburg, S.74

2 Vgl. Dgl., S.206 f.

3 Vgl. Dgl., S.85

4 Vgl. Dgl., S. 73

oritäten durch Gebet, Kommunionempfang, Beichte und Fasten vorgegeben waren, konnte nur auf Widerspruch der Zeitgenossen stoßen.

Bruckners Lebensstil war geprägt von geradezu mönchischer Einfachheit und stetem Streben nach Kontemplation. Hierzu gehörte mehrfaches Beten am Tag, das er gewissenhaft in seinem Kalender aufzeichnete. Seine bevorzugten Gebete waren, das Vater Unser, das Ave Maria und das Salve Regina.

Dies erinnert an die Regularien für augustinische Laienbrüder, also Nichtpriester, die des Lateins nicht mächtig waren und daher nicht am Stundengebet teilnahmen sondern ersatzweise etwa den Rosenkranz beten sollten.⁵ Die Lebensweise der Augustinusregel war Bruckner ja seit seiner Zeit in St. Florian vertraut.

Es wird auch immer wieder spekuliert, dass Bruckner religiöse Visionen gehabt haben soll, besonders am Karfreitag, und dass sein Glaube manche Zwangsvorstellungen, unter denen Bruckner teilweise litt, befördert habe.⁶ An dieser Stelle wird gerne Johannes Brahms zitiert, der von Bruckner gesagt haben soll, dass es sich bei ihm um einen armen verrückten Menschen handle, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen hätten.⁷

Dieser Hinweis entbehrt zwar nicht jeder Grundlage, allerdings kann man dem mit Recht entgegenhalten, dass es Bruckners gelebter Glaube war, der ihn befähigte seine kompositorischen Fähigkeiten voll auszuschöpfen und über Zeiten der Krise und Anfeindung hinweg zu kommen.

Diese Dankbarkeit brachte Bruckner nicht nur in der 9. Sinfonie zum Ausdruck, die er „Dem lieben Gott“ widmete, sondern auch in verschiedenen Vertonungen von Psalmen und des Messtextes.

Das Te Deum

Eine herausragende Rolle spielt hierbei eben auch Bruckners Te Deum, das er aus Dankbarkeit für die überstandenen Leiden in Wien komponierte.⁸

Das Te Deum selbst, das auch als ambrosianischer Lobgesang bezeichnet wird, ist ursprünglich Teil des Stundengebets der Kirche. Es wird nach dem zweiten Responsorium der Lesehore, der früheren Matutin, an Sonntagen, Festen und Hochfesten gebetet.⁹

Die Entstehung des Textes ist nicht restlos geklärt, der Überlieferung zufolge wurde der Gesang durch den Hl. Ambrosius von Mailand und den Hl. Augustinus von Hippo geschaffen. Als Ambrosius Augustinus taufte, soll der Täufling einen Lobgesang angestimmt haben, auf welchen Ambrosius geantwortet habe, hierbei soll es sich um das Te Deum gehandelt haben. Mitunter wird aber auch der Hl. Hilarius von Poitiers als Autor vermutet. Seit dem 6. Jh. ist der Text

bezeugt, er entstand aber möglicherweise schon im 4. Jh. Im Laufe der Geschichte wurde der Text des Te Deums zunehmend zu feierlichen Anlässen, etwa Krönungen oder Bischofsweihen vertont. Sehr bekannt ist hier die Vertonung des Te Deum in D-Dur von Marc-Antoine Charpentier, die noch heute regelmäßig bei Eurovisions-Sendungen im Fernsehen gespielt wird. Ebenfalls sehr bekannt ist das Kirchenlied Großer Gott wir loben Dich, in dem Ignaz Franz den Text des Te Deums verarbeitet.



Die Taufe des Augustinus durch Ambrosius von Benozzo Gozzoli, 15. Jahrhundert

Der Text gliedert sich in drei Teile, zunächst der Lobpreis Gottvaters (Z. 1-13), dann der Lobpreis Jesu Christi in Verbindung mit Fürbitten (Z. 14-21) und mündet dann in lobpreisende Psalmverse (Z. 22-29).

Die Vertonung Bruckners entstand zwischen 1881 und 1884 inmitten seines sinfonischen Schaffens. Nach Vollen- dung der 7. Sinfonie nahm er sich wieder das Te Deum vor und schloss die Arbeit daran am 7. März 1884 ab.¹⁰

Eine erste öffentliche Aufführung fand am 2. Mai 1885 in einer überarbeiteten Fassung, in welcher zwei Klaviere den Orchesterpart übernahmen, in Wien statt. Die eigentliche Uraufführung erfolgte unter der Leitung von Hans Richter

⁵ Vgl. Floros, S. 75

⁶ Vgl. Dgl., S. 74

⁷ Vgl. Dgl., S. 74

⁸ Vgl. Dgl., S. 111

⁹ Vgl. Kleines Stundenbuch, Advent und Weihnachtszeit, Herder, 2010, Freiburg im Breisgau, S. 525

¹⁰ Vgl. Christiane a Campo, Vorwort zum Klavierauszug von Bruckners Te Deum, Edition Peters, Frankfurt am Main u.a. Vorwort

am 10. Januar 1886, ebenfalls in Wien und wurde vom Publikum begeistert aufgenommen.

Das Werk ist in fünf Teile untergliedert und erfordert einen großen Chor, vier Solisten, sowie großes Orchester und Orgel. Das Stück changiert zwischen Momenten inniger Andacht und solchen grenzenlosen Jubels. Durch die Verwendung von Stilmitteln aus verschiedensten Epochen wird dem Werk eine große Vielschichtigkeit verliehen. So stehen Anleihen aus der Gregorianik neben romantischer Harmonik.

Dies sei an einigen Stellen verdeutlicht. Zum Beispiel wenn der Chor ab Takt 146 a capella und geradezu engelsgleich das „aperuisti credentibus regna coelorum“ singt, also dass Jesus Christus den Gläubigen das Himmelsreich erschlossen habe.

Am eindrücklichsten scheint hier der letzte Teil, das „in domine speravi, non confundar in aeternum“. Die Musik strahlt eine unglaubliche Gewissheit um die Geborgenheit in Gott aus und die alles überstrahlende Hoffnung ewig nicht zu Schanden zu werden, die sich ganz zum Schluss in reinem C-Dur Bahn bricht. Dies wirkt geradezu wie die Quintessenz von Bruckners Leben, das tiefe Vertrauen auf Gott und die Vorfriede auf das ewige Leben.

Das Te Deum sorgte für eine rasche Steigerung der Bekanntheit Anton Bruckners und ist mitverantwortlich für seinen Ruhm. Als besonderer Verehrer ist Gustav Mahler bekannt, welcher sich auch sehr für die Verbreitung des Werks einsetzte.¹¹

Mit Recht wird über das Te Deum gesagt, dass „seine Würde, die Macht der Glaubensgewissheit und die Bitte um Erlösung [...]bis heute fort [wirken].“¹²

Abschließende Betrachtung

Zu Bruckners Verständnis von Musik und Religion gäbe es freilich noch viel mehr zu sagen, allerdings scheint mir die exemplarische Betrachtung anhand seines Te Deums sehr gut geeignet die Grundlinien aufzuzeigen. Er selbst bezeichnete sein Te Deum als den „Stolz meines Lebens“¹³, eben einerseits als herausragendes Werk und andererseits als überschwänglichen Dank an seinen Herrgott. Es ist ein eindrucksvolles Zeugnis von Bruckners auf den ersten Blick geradezu kindlich anmutenden Gottvertrauen, das aber nie kindisch war. Dem modernen Menschen kann ein solch tiefes Vertrauen manchmal geradezu unheimlich erscheinen und doch faszinieren. Wer kann von sich behaupten, so uneingeschränkt zu vertrauen?

Beim Hören des Te Deums wird deutlich, dass Gottvertrauen manchmal auch ein Ringen und die Suche nach Gott eine Lebensaufgabe ist, aber dass am Ende doch die Hoffnung auf das Reich, das nicht von dieser Welt ist, obsiegt.

Te Deum

**Dich, Gott, loben wir, dich, Herr, preisen wir.
Dir, dem ewigen Vater, huldigt das Erdenrund.**

**Dir rufen die Engel alle, dir Himmel und Mächte insgesamt,
die Kerubim dir und die Serafim mit niemals endender Stimme zu:**

**Heilig, heilig,
heilig der Herr, der Gott der Scharen!
Voll sind Himmel und Erde von deiner hohen Herrlichkeit.**

**Dich preist der glorreiche Chor der Apostel;
dich der Propheten lobwürdige Zahl;
dich der Märtyrer leuchtendes Heer;
dich preist über das Erdenrund die heilige Kirche;
dich, den Vater unermessbarer Majestät;
deinen wahren und einzigen Sohn;
und den Heiligen Fürsprecher Geist.**

**Du König der Herrlichkeit, Christus.
Du bist des Vaters allewiger Sohn.
Du hast der Jungfrau Schoß nicht verschmäht,
bist Mensch geworden, den Menschen zu befreien.
Du hast bezwungen des Todes Stachel und denen, die glauben, die Reiche der Himmel aufgetan.
Du sitztest zur Rechten Gottes in deines Vaters Herrlichkeit.**

Als Richter, so glauben wir, kehrst du einst wieder.

**Dich bitten wir denn, komm deinen Dienern zu Hilfe, die du erlöst mit kostbarem Blut.
In der ewigen Herrlichkeit zähle uns deinen Heiligen zu.**

**Rette dein Volk, o Herr, und segne dein Erbe;
und führe sie und erhebe sie bis in Ewigkeit.**

**An jedem Tag benedeien wir dich
und loben in Ewigkeit deinen Namen, ja, in der ewigen Ewigkeit.**

In Gnaden wollest du, Herr, an diesem Tag uns ohne Schuld bewahren.

Erbarme dich unser, o Herr, erbarme dich unser.

Laß über uns dein Erbarmen geschehn, wie wir gehofft auf dich.

Auf dich, o Herr, habe ich meine Hoffnung gesetzt. In Ewigkeit werde ich nicht zuschanden.

¹¹ Vgl. Floros, S. 117

¹² Christiane a Campo, Vorwort

¹³ Vgl. Dgl.

Richard Wagner und die Religion

von Alexander Fischerauer

Vorbemerkung

Einen Zusammenhang zwischen der Religiosität, erhaltenen Schriften und dem Werk eines Künstlers herzustellen zu wollen, ist mit großen Schwierigkeiten verbunden. Denn so schwer sich die Religiosität eines Menschen aufgrund ihrer subjektiven Beschaffenheit feststellen lässt, muss es doch fast unmöglich erscheinen, solch vage Vorstellungen auch noch im Werk eines Künstlers nachzuweisen.

Mit Richard Wagner hat es hierbei aus mehreren Gründen eine besondere Bewandnis: Das erste und wohl größte Hindernis einer kritischen Darstellung seiner religiösen Ansichten besteht darin, dass in unserer Zeit von einem vorurteilsfreien Umgang mit der Person Wagner leider nicht ausgegangen werden kann. Daher musste dieser Artikel eine beachtliche Länge annehmen, um durch einen differenzierten Vortrag alten Vorurteilen und dem dadurch bewirkten Misstrauen entgegen zu wirken.

Mit dieser Untersuchung ist das Ziel verbunden, zumindest in Hinblick auf das Thema einen neutralen Zugang zu suchen, der hauptsächlich auf Primärquellen, also auf Schriften Wagners beruht und auf diese aufmerksam macht.

Außerdem bringt dieses Thema gewisse Probleme mit sich, die zu Beginn festgehalten werden sollten.

Erstens: Das Verhältnis Wagners zur Religion unterlag starken Entwicklungen und Veränderungen. Auch nur einen groben Überblick verschaffen zu wollen, würde den Rahmen dieses Artikels sprengen. Daher ist der hauptsächlich Gegenstand der Untersuchung Wagners Position am Ende seines Lebens. Als theoretische Schrift wird *Religion und Kunst* zu Grunde gelegt.

Zweitens: Aus den schriftlich sowie mündlich überlieferten Zeugnissen Wagners direkt auf sein Werk zu schließen, wäre ein ganz verfehltes Vorgehen. Denn die Entstehung der Kunstwerke Wagners unterlagen für die Nachwelt nicht nachvollziehbaren, oft subjektiven Bedingungen. Daher muss man mit Schlussfolgerungen dieser Art sehr vorsichtig umgehen.

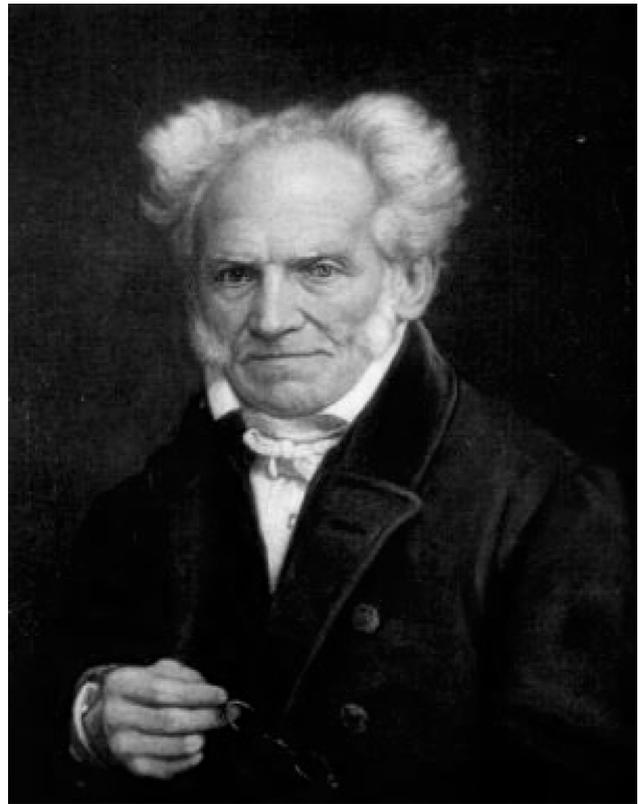
Das Hauptproblem besteht in der Tatsache, dass die „dichterischen Ideen“¹ in einem Drama durch Sprache nicht deutlich genug erfasst werden können (ein Problem das Kant in der *Kritik der Urteilskraft* dargelegt hat und das eines der grundlegendsten Probleme der Ästhetik ist). Den-

¹ Ein Begriff, den Wagner eingeführt und oft verwendet hat. Der entsprechende Kantische Begriff ist die „ästhetische Idee“. Gemeint ist eine Idee, die zu groß und vielseitig ist, als dass sie mit Worten allein hinreichend und komplett beschrieben werden könnte. Nur die Kunst durch ihre Formen kann sich der Idee annähern. In der dramatischen Dichtkunst sind das z.B. Handlung, Handlungsmotive oder Gegenstände, mit denen im Drama ein symbolischer Gehalt erzeugt wird.

noch lassen sich Zusammenhänge zwischen Wagners späten Schriften und dem *Parsifal* herstellen. Die äußerste Behutsamkeit, mit der sie in dieser Untersuchung angestellt werden, soll die Grenze zum rein spekulativen möglichst nicht überschreiten. Zusätzlich werden Überlegungen angestellt warum und wie Wagner bestimmte Ideen in *Parsifal* umgesetzt hat, andere jedoch nicht.

Arthur Schopenhauer – ein philosophiegeschichtlicher Exkurs

„Unser großer Philosoph“ - so nennt Wagner seinen wichtigsten Mentor. Nach dem Studium seiner Werke änderte er das bereits in der Dichtung fertiggestellte Ende der *Götter-*



Arthur Schopenhauer (1788-1860)

dämmerung. An diesem Eingriff kann man bereits erahnen, wie sehr Schopenhauer das Denken und Wirken Wagners nachhaltig veränderte.

Warum ausgerechnet Schopenhauer diese Rolle im Leben des Dichters und Komponisten einnehmen sollte, lässt sich aus der Bedeutung dieses Philosophen erklären. Nachdem Immanuel Kant mit seinen Schriften (besonders der *Kritik der reinen Vernunft*) einen der entscheidendsten Wende-

punkte in der gesamten Philosophiegeschichte bewirkte, stürzte das philosophische Deutschland in eine Krise.

Denn die spekulative Theologie², war von Kant mit absoluter Endgültigkeit widerlegt worden. Man suchte nun andere Wege, Philosophie zu betreiben wobei man großen Ernst und Eifer an den Tag legte, letztlich aber hauptsächlich Wortklaubereien und Begriffsspiele hervorbrachte, bei denen sich jeder alles und nichts denken konnte.

Diese Entwicklung ist in der Philosophiegeschichte ebenfalls einzigartig. Während diese neue Richtung, heute weitgehend als *Deutscher Idealismus* bezeichnet, sich von sämtlichen philosophischen Schulen abgrenzend, die es jemals gegeben hatte, in Deutschland auf große Beachtung, im europäischen Ausland auf Verachtung stieß, gab es einen deutschen Philosophen, der grundlegende Fehler in dieser Strömung erkannte, daher von Mitwelt und Kollegen zum größten Teil völlig ignoriert wurde:

Arthur Schopenhauer knüpft direkt an I. Kants Werk an und betrachtet sich dabei selbst als dessen Fortführer und Vollender seiner Lehre. Mit seinem enormen Wissen über alle älteren sowie neueren philosophischen Schulen war es ihm möglich, die Fehler Kants zu berichtigen und dessen Lehre zu vervollkommen.

Seine Erkenntnisse, die sich über alle philosophischen Disziplinen bis hin zu Grundsätzen der empirischen Naturwissenschaft, Psychologie, Mathematik und Kunst erstrecken, legte er in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung nieder*, das schließlich auch Wagner in die Hände fallen sollte.

Es ist also kein Zufall, dass Wagner sich ausgerechnet denjenigen Philosophen aussuchte, der die wichtigsten Erkenntnisse aus über 2000 Jahren Philosophiegeschichte mit seinen eigenen Ansätzen wirkungsvoll vereinte und damit zu einem der bedeutendsten Denker der Kulturgeschichte überhaupt wurde.

Wagners Religiosität

Diese lässt sich, wie schon in der Vorbemerkung erwähnt schwerlich fixieren. Die früheren Kunstwerke, wenn man sie in der Oper hört und sieht, geben meiner Meinung nach den besten Aufschluss über die Ideen, die Wagner mit einem Religiositätsgefühl verbindet, z.B. die Figuren Senta, Lohengrin und Elsa, Elisabeth mit ihrem Gebet. Dass Wagner schon von Kindheit an zur christlichen Religion eine starke, manchmal fast mystische Verbindung hatte, zur Kirche jedoch stets ein ambivalentes, geht z.B. aus einem Absatz seiner Autobiographie hervor:

„Bereits traf mich der Akt meiner Confirmation zu Ostern 1827 in ziemlicher Verwirrung nach dieser Seite hin, und

² Die spekulative Theologie beschäftigte sich in verschiedenen Formen mit Gottesbeweisen aus philosophischen Begriffen (von Kant Ideen der reinen Vernunft genannt). Man suchte Gott mit eben solcher Gewissheit zu beweisen, wie es die Beweise der Mathematik sind. Diese Vertreter dieser philosophischen Schule, die das Mittelalter und auch die frühe Aufklärung beherrschte, waren die sog. Scholastiker.

namentlich mit merklicher Herabstimmung meiner Hochachtung für kirchliche Gebräuche. Der Knabe, der noch vor wenigen Jahren mit schmerzlicher Sehnsucht nach dem Altarblatte der Kreuzkirche geblickt, hatte die Hochachtung vor dem Geistlichen, zu welchem er in die der Confirmation vorangehenden Vorbereitungsstunden ging, bereits so sehr verloren, dass er zu seiner Verspottung nicht ungern sich gesellte, und sogar einen Theil des für ihn bestimmten Beichtgeldes in Übereinstimmung mit einer hierzu verbundenen Genossenschaft vernaschte.

Wie es trotzdem mit meinem Gemüte stand, erfuhr ich fast zu meinem Schrecken, als der Akt der Austheilung des heiligen Abendmahles begann, vom Chor Orgel und Gesang ertönte, und ich im Zuge der Confirmanden um den Altar wandelte:

Die Schauer der Empfindung bei Darreichung und Empfang des Brodes und des Weines sind mir in so unvergesslicher Erinnerung geblieben, dass ich, um der Möglichkeit einer geringeren Stimmung beim gleichen Akte auszuweichen, nie wieder Veranlassung ergriff zur Communion zu gehen, was mir dadurch ausführbar ward, dass bekanntlich bei den Protestanten kein Zwang hierzu besteht.“³

Religiosität durchzieht in der Tat fast jedes der größeren Kunstwerke Wagners. Im Laufe seines Lebens suchte er sich jedoch dem Glauben und der Religion auch über die Philosophie zu nähern – eine Motivation, die in den gebildeten Schichten des 18. und 19. Jahrhunderts eine immer stärkere Bedeutung gewann.

Der reine Offenbarungsglaube wurde von den Philosophen abgelehnt, was natürlich zu starken Konflikten mit der Theologie führte. Die Philosophen der Aufklärung versuchten den dogmatischen Kirchenglauben zu überwinden und den Kern religiösen Glaubens überhaupt aufzusuchen, den sowohl Kant als auch Schopenhauer wieder in Grundgedanken des Christentums finden.

Paul Deußen, ein philosophischer Historiker, bekräftigt das „eminent Religiöse, ja Tiefchristliche der Weltanschauung Schopenhauers, welcher recht eigentlich den Namen eines philosophus christianissimus (christlichsten aller Philosophen) verdient, da er das innerste Wesen des Christentums tiefer erfasst und reiner dargestellt hat, als es je vor ihm geschehen ist.“⁴

Schopenhauer und Parsifal

Wagner, ganz im Geiste der aufklärerischen Offenheit, beschäftigte sich ausführlich mit verschiedenen anderen Religionen wie dem Islam, dem Brahmanismus und dem Buddhismus.

Die Früchte dieser Arbeit waren so ergiebig, dass Wagner eine große Oper plante, die Buddha in der Hauptrolle vorsah. *Die Sieger* (es ist ein Prosaentwurf erhalten) kamen

³ Richard Wagner, Mein Leben, S. 29-30, Bruckmann-Verlag 1911 München

⁴ Adolf Vogl, Parsifal, S. 18, Hugo Schmidt Verlag München, 1914

dann jedoch zugunsten des *Parsifal* nicht zur Ausführung. Die wirkungsvollste Äußerung der Schopenhauerischen Philosophie ist in eben diesem Werk, dem *Parsifal*, zu finden. *Die Welt als Wille* (die Verneinung) manifestiert sich als Idee im Gralsrittertum, einer Art christlichen Ordensgemeinschaft, die weltlichen Gütern und Genüssen entsagt und deren Ritter vom Gral in ferne Gegenden entsandt werden, um Unterdrückten und Armen zu helfen.

Die Welt der Vorstellung (der Bejahung) zeigt sich als Idee im Klingsorreich mit den verführerischen Blumenmädchen.



Richard Wagner im Alter
mit seinem Sohn Siegfried (1880)

Beide Welten in ihrem heftigen Widerstreit werden in der Figur der Kundry vereint, die zwei Naturen in sich birgt: Mal stellt sie sich dar als entsagende, aufopferungsvolle Büberin, nach einer geheimnisvollen Verwandlung ist sie eine teuflische Verführerin, die durch ihre Verführungskünste sogar den Gralshüter Amfortas seine hohen Sendung vergessen machen konnte.

Den heftigen Widerstreit dieser in jedem Menschen verankerten, entgegengesetzten Prinzipien bekommt denn auch *Parsifal* zu spüren, der aber die Nichtigkeit und Falschheit der heuchlerischen Kundry und des Klingsorreiches erkennt, wonach dieses unter dem Kreuzzeichen, das *Parsifal* mit dem wiedererlangten Speer schlägt, in Trümmer zusammenstürzt.

Die Genialität mit der Wagner es verstand, die Ergebnisse der Schopenhauerischen Philosophie in künstlerische Ide-

en umzusetzen und damit den Kern wahrer Religiosität zu zeigen, um diesen dadurch einer viel breiteren Masse zugänglich zu machen, zeugen von einer ungeheuren Schöpferkraft.

Der *Parsifal* ist das lebendigste Beispiel dafür, was unter dem Einfluss der Lehre Kants und Schopenhauers bewirkt werden kann. Wagner war der *Parsifal* so heilig, dass er eine Bestimmung durchsetzte, die garantierte, dass das Werk bis 40 Jahre nach seinem Tod ausschließlich in Bayreuth aufgeführt werden durfte.⁵

Sein „Erlösungswerk“, dem er den Untertitel „Bühnenweihfestspiel“ gab, sollte mit dem herkömmlichen Opernbetrieb nichts zu tun haben.

Diese in aller Kürze aufgezeigten Verbindungen der Philosophie Schopenhauers mit *Parsifal* müssen hier genügen, da man bei der Vertiefung der Thematik sowohl in Wagners Drama als auch in Schopenhauers Philosophie tiefere Einblicke vornehmen müsste. Das hier Dargestellte sind also nur die wichtigsten Einflüsse, aufgeführt in einer groben Darstellung.

Religion und Kunst

Zuletzt soll untersucht werden, wie sich Wagners Schrift *Religion und Kunst* mit dem *Parsifal* in Einklang bringen lasse. Wagner hat in dieser Schrift viel Widersprüchliches niedergelegt, indem er die Schopenhauerischen Erkenntnisse mit spekulativen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen zweier Zeitgenossen vermengte.

Diese späte Schrift Wagners wurde von ihm selbst später durch Ausführungen ergänzt. Über der Arbeit an der letzten Ausführung im Jahr 1883 in Venedig verstarb er, weshalb dieser Abschnitt nur ein Fragment blieb.

Die Schrift ist in einer etwas komplizierten, philosophisch angehauchten Sprache verfasst, die eine Kenntnis des Wagnerischen Sprachstils voraussetzt. Ebenso ist die Kenntnis der Philosophie Immanuel Kants sowie Arthur Schopenhauers erforderlich, erstens um den Text gänzlich zu verstehen, da Anleihen aus dem Vokabular v.a. Schopenhauers ohne Hinweise oder Erläuterungen verwendet werden, zweitens um die Fehler, die Wagner in seiner Argumentationskette begeht aufzudecken, den Kern seiner Lehre aber trotzdem zu erkennen, und diesen in ein ihm gehöriges Licht zu rücken.

Dass also dieser Text nicht leichthin abgefertigt werden kann (z.B. indem man nur einzelne Sätze ohne ihren Zusammenhang bewertet), noch dazu ohne gründliche Vorstudien anderer Schriften Wagners, ist hoffentlich aus dem oben Gesagten hervorgegangen.

Denn schon bald nach Wagners Tod setzte eine Verfälschung seiner Lehre ein, die leider bis heute andauert, hervorgerufen durch Unkenntnis der erwähnten Hintergründe.

⁵ Der erste Urheberrechtsschutz in der Geschichte! Eigentlich wollte Wagner einen fristlosen Schutz erwirken, was ihm zu seinem größten Unmut nicht gelang.

Bestimmte geschichtliche Entwicklungen im späten 19. wie im 20. Jahrhundert haben zu dieser Verfälschung maßgeblich beigetragen und potenzierten die falschen Schlüsse auf ein Ausmaß, das so stark wurde, dass es bis zum heutigen Tag das Bild von Wagner irriger Weise beeinflusst.

Warum dies so leicht geschehen konnte und noch geschieht wird ganz klar ersichtlich, wenn nun der Inhalt der Schrift erläutert wird.

Die Regenerationslehre

Um die Länge des Artikels einzugrenzen, sollen hier lediglich die Hauptgedanken des Aufsatzes dargestellt werden, der an Ideen und verstreuten Gedanken zu verschiedensten kulturellen und gesellschaftlichen Aspekten sehr reich ist.

„Dass die Welt im Argen liege: ist eine Klage, die so alt ist, als die Geschichte(...)“⁶

Diese Klage über den schlimmen Stand der Menschheit äußert Wagner in seiner Lehre bestimmt und sucht erstens Gründe für die fortlaufende „*Degeneration*“ (Verschlechterung) des menschlichen Geschlechts und der christlichen Kirche zu finden, zweitens den Ausweg aus dieser Misere anzuzeigen, die „*Regeneration*“.

Bereits die Annahme einer *Degeneration* ist aber der erste Fehler in dieser Schrift. Denn wie Kant richtig sagt, ist die Klage am Zustande der Menschheit so alt wie die Geschichte selbst. Die Annahme, dass es eine frühere Zeit gegeben habe, in der die Menschen wesentlich besser, kultivierter, gesitteter etc. gewesen wären ist rein spekulativ. Daher haben auch die folgenden Erklärungen diesen Charakter.

Als Gründe führt Wagner neben vielen kleineren Kriterien (z.B. als negativen Punkt die im Christentum früh einsetzende Vermischung des alttestamentlichen mit dem neutestamentlichen Glauben, oder bestimmten Entwicklungen in der Kirchengeschichte) im Wesentlichen zwei Hauptpunkte an, die er von zwei zeitgenössischen Autoren entlehnte.

Vegetarismus

Die erste Theorie behandelt den Vegetarismus. Wagner resümiert Gedanken des Schriftstellers A. Gleizès, der über dieses Thema eine Abhandlung verfasst hat. Den Vegetarismus rechtfertigt Wagner aus zwei grundverschiedenen Standpunkten, die er jedoch nicht deutlich trennt und in Folge der Vermengung dieser beiden Argumentationsgründe unglaubwürdig wird. Kurz zusammengefasst:

Das Mitleid als tiefste, urtümlichste Eigenschaft des Christentums könne sich nicht nur auf den Menschen erstrecken. Denn auch Tiere könnten leiden (Schmerzen empfinden), haben außerdem auch einen Willen zum Leben, den der Mensch ihnen nicht nehmen dürfe.

Dies ist also ein moralischer Standpunkt, entlehnt aus dem christlichen Glauben sowie der Schopenhauerischen Philosophie, der auch heute durchaus aktuell ist. Denn Mitleid

mit den Tieren bewegt auch in unserer Zeit viele Menschen zum Vegetarismus.

Die zweite Begründung entnimmt Wagner besagter Schrift. In dieser wird eine Analogie zwischen der Gewaltbereitschaft der Menschen sowie dem Schlachten von Tieren behauptet. Diese Ansicht ist alt und wurde schon von Plato vertreten, z.B. in seiner Verachtung des Jäger-Berufes.

Der falsche Schluss ist jedoch ein historischer: Wagner glaubt dem französischen Autor, dass alle Menschen vor unbestimmter Zeit Vegetarier gewesen seien und durch widrige Natureinflüsse erst zur Fleischnahrung übergegangen seien, womit die *Degeneration* begonnen habe.

Diese Ansicht entbehrt jeglicher naturwissenschaftlicher Grundlage und war schon damals höchst fragwürdig. Genau aus diesem Grund wurde *Religion und Kunst* schon kurz nach der Erscheinung stark kritisiert.

Bezeichnend ist jedoch, wie Wagner das Mitleid als christliche, rein moralische Idee im *Parsifal* umsetzt. Im ersten Akt versagt Parsifal gleich zweimal:

Nachdem er von sich aus unfähig ist, Mitleid für den von ihm erlegten Schwan zu empfinden, versteht er noch weniger die Leiden des Amfortas, die ihm wie ein wunderliches Schauspiel erscheinen.

In der künstlerischen Idee setzt Wagner also das um, was mit Sicherheit ein ewiges Interesse mit sich bringt, nämlich ein moralisches Argument. Stattdessen lässt er im Kunstwerk alle naturwissenschaftliche Theorie komplett unter den Tisch fallen. Denn, wie sich an vielen Stellen der Schrift zeigt, war Wagner die Kurzlebigkeit naturwissenschaftlich begründeter Wahrheiten durchaus bewusst, weshalb er ihnen eher kritisch gegenüberstand.

Rassentheorie

Als zweite große Säule der Degeneration stellt Wagner Gedanken von Graf A. Gobineau vor, den wichtigsten Vertreter der Rassenlehre im 19. Jahrhundert.

Die Betrachtung wendet sich nun einem äußerst heiklen Thema zu, denn die Aussagen, die Wagner in diesem Zusammenhang macht, wurden später teilweise (und heute insbesondere) umgemünzt, um ihn einerseits als Verfechter einer arischen, germanischen Rasse zu verurteilen, andererseits um ihm einen radikalen Antisemitismus unterzujubeln. Viele dieser vorurteilsbehafteten Versuche (die oft von subjektiven Erfahrungen aus der Zeit des dritten Reichs herrühren) gipfeln schließlich in der Proklamation Wagners als Vorreiter und Wegbereiter des Nationalsozialismus.

Dass solch einseitige Betrachtungen nur zu dogmatischen Aussagen führen und als solche nicht bestehen können, soll durch das Folgende aufgeklärt werden.

Nach einer Kritik der Kirchenspaltung sowie dem in der Gesellschaft immer wichtiger werdenden Prinzip des Eigentums, das in krassem Widerspruch zum Christentum steht, kommt Wagner auf die Rassentheorie zu sprechen.

Gleich zu Beginn des Absatzes äußert er bestimmt seine Meinung zur Theorie einer „deutschen“ Rasse und schwört

6 I. Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, Die Metaphysik der Sitten, Suhrkamp-Verlag, 1977

bei diesem Gedanken auf eine vernünftige, kritische Untersuchung. Dieser Absatz widerlegt alle Theorien, die Wagner als Verfechter der arischen Rasse annehmen.

„Hier müsste denn wohl zunächst erkannt werden, dass, wenn wir von einer deutschen „Rasse“ reden wollten, diese mit einer so ungemein ausgesprochenen und unverändert erhaltenen, wie die der jüdischen, verglichen, sehr schwer, ja fast kaum, mit Bestimmtheit zu spezifizieren sei. Wenn die Gelehrten sich darüber unterhalten, ob gemischte oder rein bewahrte Rassen für die Ausbildung der Menschheit wertvoller seien, so kommt es für die Entscheidung wohl nur darauf an, was wir unter einer fortschrittlichen Ausbildung der Menschheit verstehen.“⁷

Wagner bezweifelt also die Existenz einer rein erhaltenen deutschen Rasse. Einen bedenklichen Einfluss rechnet er jedoch der semitischen Rasse zu. Die Vermischung der höheren Rassen, insbesondere mit der semitischen habe zu einer Degeneration geführt. Dass Wagner dieser Theorie Glauben schenkte, macht ihn keineswegs zu einer besonderen Erscheinung.

Der Antisemitismus war im 19. Jahrhundert in allen Gesellschaftsschichten vorhanden, erkennbar vor allem an einem überall verbreiteten Misstrauen gegen Juden. Dies ist keine rühmliche Entwicklung dieser Zeit, die eigentlich aus der Aufklärung die Schwächen dieser Theorien erkennen hätte müssen.

So führt Kant die Rassentheorie in der *Kritik der reinen Vernunft* (erschienen schon im Jahr 1781!) als Negativbeispiel für den falschen, nicht rechtmäßigen Gebrauch der Vernunft an und widerlegt diese Theorie mit seinen Ausführungen in einem kurzen Absatz.

Wagners vorbehaltlose Annahme dieser Theorie muss also scharf kritisiert werden. Nun aber bringt Wagner seinen Vorschlag der Regeneration (der Verbesserung, Erlösung des menschlichen Geschlechts) vor. Dabei ist es erstaunlich, wie er die fälschlich angenommene Rassentheorie in seiner Lehre behandelt:

„Wollen wir dennoch versuchen, durch alle hier ange deuteten Schrecknisse hindurch uns einen ermutigenden Ausblick auf die Zukunft des menschlichen Geschlechtes zu gewinnen, so hat uns nichts angelegentlicher einzunehmen, als noch vorhandenen Anlagen und aus ihrer Verwertung zu schließenden Möglichkeiten nachzugehen, wobei wir das eine festzuhalten haben, dass, wie die Wirksamkeit der edelsten Rasse durch ihre im natürlichen Sinne durchaus gerechtfertigte Beherrschung und Ausbeutung der niederen Rassen eine schlechthin unmoralische Weltordnung begründet hat, eine mögliche Gleichheit aller, durch ihre Vermischung sich ähnlich gewordener Rassen uns gewiss zunächst nicht einer ästhetischen

Weltordnung zuführen würde, diese Gleichheit dagegen einzig aber uns dadurch denkbar ist, dass sie sich auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Übereinstimmung gründet, wie das wahrhaftige Christentum sie auszubilden uns berufen dünken muss. Dass nun aber auf der Grundlage einer wahrhaftigen, nicht „vernünftigen“ (...) Moralität eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüte einzig gedeihen kann, darüber gibt uns das Leben und Leiden aller großen Dichter und Künstler der Vergangenheit belehrenden Aufschluss.“⁸

Wagner sieht also in der Rassentrennung überhaupt schon die Anlage zu moralischen Übeln, Krieg, Verbrechen, Habgier usw. Das heißt, bereits die Tatsache, dass Völker über andere herrschen ist für ihn falsch. Die Lösung liegt in einem gemeinschaftlichen, alle Menschen umfassendem Streben nach wahrer, echter Moralität, die Wagner in einem geläuterten Christentum findet.

Im *Parsifal* findet dieser Gedanke direkten Ausdruck. Der Antisemitismus, die Rassenlehre (als spekulative Pseudowissenschaft) fand keinen Eingang in das für Wagner bedeutendste Werk. Im Streben nach dem höchsten Ziel sind eben alle Menschen eingeschlossen, egal welcher Herkunft und Religion.

Dies war auch die Grundstimmung in Bayreuth zur Zeit der Uraufführung des *Parsifal*. Überhaupt ist dies ein Hauptgedanke der Bayreuther Festspiele *gewesen*, denn heute ist von diesem leider kaum ein Hauch erhalten geblieben.



Hermann Levi, der Dirigent der Uraufführung des *Parsifal*

⁷ Wagners gesammelte Schriften, Band 14, *Religion und Kunst*, S.187, Hesse und Becker Verlag, 1917, Leipzig

⁸ Wagners gesammelte Schriften, Band 14, *Religion und Kunst*, S.202f, Hesse und Becker Verlag, 1917, Leipzig

Auf dieser Grundlage erklären sich auch bestimmte Aspekte seines Lebens, die widersprüchlich erscheinen: Er wollte für den christlichen *Parsifal*, sein hohes Erlösungswerk, keinen anderen Dirigenten als den jüdischen Hermann Levi zur Uraufführung zulassen. Viele Orchestermitglieder und Sänger waren Juden. Er hatte einige jüdische Freunde, die allerdings dem radikalen Judentum kritisch gegenüberstanden.

Die Kritik, die Wagner in seinen Schriften am Judentum übt, bezieht sich zumeist auf dieses radikale Judentum (den strengen alttestamentlichen Glauben) nie konkret auf bestimmte Rasseigenschaften, auch wenn er diesen nicht vorbehaltlos gegenüberzustehen scheint.

Diese Überlegungen sollten zumindest angestellt werden, wenn es darum geht, Wagner und Antisemitismus miteinander in Verbindung zu bringen. Außerdem muss bei einer solchen Absicht genau geklärt werden, was Antisemitismus bedeutet, der ja in unterschiedlichen Epochen ganz verschiedene Formen annahm.

Beim Begriff Antisemitismus denken die meisten an den des dritten Reiches. Wie die Verhältnisse jedoch im 19. Jahrhundert waren, ist ein ganz anderes, im Vergleich mit dem 20. Jahrhundert selten behandeltes Thema.

Beschluss

Eine historische Persönlichkeit wie Richard Wagner zu beschreiben bringt jederzeit widersprüchliche Seiten ans Tageslicht. Die meiste neuere Wagner-Literatur ist bemüht immer nur eine dieser Seiten zu zeigen (oft die des hasserfüllten Antisemiten) und die andere komplett zu ignorieren, den eigenen Theorien widersprechende historische Tatsachen zu unterschlagen.

Diese Vorgehensweise ist geprägt von einem schon von einem zuvor bestimmten Ziel der Darstellung. Solch ein Verhalten an den Tag zu legen, gerade in unserer modernen, aufgeklärten Gesellschaft, ist Hohn für jede ernst gemeinte historische Untersuchung.

Widersprüche in einer historischen Person müssen aufgezeigt werden und sind notwendig. Versuche, diese zu klären oder zu verstehen können danach aufgestellt werden. Ein Ansatz dieser kritischen Herangehensweise wurde in diesem Aufsatz versucht, der nicht eindeutige und damit einseitige Antworten liefert, dafür aber die Gewissheit der Behauptung in Anspruch nimmt, dass jene Fragen *problematisch* sind. Nur auf diese Art kann ein vorurteilsfreier Weg zu Wagner für die jetzige und die kommenden Generationen geebnet werden.



Letzte Szene im dritten Akt des *Parsifal*
Paul von Joukowsky (ca. 1882)

Pietistische Einflüsse im Werk J.S. Bachs? – Ein Kommentar

Von Marie-Christin Noller

Soli Deo Gloria! – Allein zu Gottes Ehren! Mit diesen Worten überschreibt Johann Sebastian Bach gleichwohl einer maßgeblich richtungweisenden Aussage alle seine geistlichen Werke. Was in unseren Ohren wie ein hohes Ideal klingt, war zu Bachs Zeiten bei weitem nicht so ungewöhnlich. Es ist eine Zeit, in der die Strömung der altprotestantischen Orthodoxie teilweise von der mystisch-asketischen Bewegung des Pietismus abgelöst wird. Der Pietismus, als im 17. Jahrhundert in Einzelströmungen entstandene Frömmigkeitsbewegung innerhalb des Protestantismus, fordert eine Weiterführung der Reformation „durch eine Reformation des Lebens“¹. Diese hat zur Folge, dass Glaube nicht theoretisch bleiben darf, sondern eine praktische Umsetzung in sozialem Engagement und Heiligung erfährt.

Die zur gleichen Zeit (im 17. Jahrhundert) entstehende Aufklärungstheologie fordert ebenfalls „ein undogmatisches, moralisches Christentum“², im Gegensatz zum Pietismus, der an eine übernatürliche Gottesoffenbarung glaubt, vertritt sie aber die erkennende Vernunft als Offenbarungsmedium in einer sogenannten Natürlichen Theologie.

Maßgeblich beeinflusst der Pietismus auch heutige Frömmigkeitsbilder, da er besonders die Umsetzung des persönlichen Glaubens des Individuums in den Blick nimmt. Der Glaube soll vom Einzelnen vollständig verinnerlicht und für die Seele erfahrbar gemacht werden. Gleichermaßen gehören zu dieser Umsetzung auch ethische Gesichtspunkte, wie soziales Engagement.

So entstanden im 17. Jahrhundert soziale Einrichtungen wie die Diakonie (gegründet von Löhe in Neuendettelsau), das rauhe Haus (gegründet von Wichern in Hamburg) und die Franckeschen Stiftungen (in Halle). Heutzutage ist der „Pietismus“-Begriff jedoch in einigen Frömmigkeitsströmungen, insbesondere des landeskirchlichen Protestantismus, negativ belegt, da mit ihm „Schwärmerei“ gleichgesetzt wird. In besonderem Maße rückt durch die Aufklärung das rational-reflexive Moment des Glaubens, das Verstehen und Begreifen des Evangeliums, in den Mittelpunkt.

Die Musik hat im Pietismus ausschließlich die Aufgabe, die Erbauung der menschlichen Seele zu fördern. Der anbetende Gemeindegottesdienst wird ein entscheidender Faktor des Gottesdienstes und schlägt sich auch in der kunstvollen Kirchenmusik nieder.

Ob Bach sich tatsächlich einer pietistischen Gruppierung

¹ Sitzmann, Manfred; Weber, Christian: Übersichten zur Kirchengeschichte, Göttingen 2008. Übersicht zur Kirchengeschichte, 8.2. 2 Ebd.

zuordnet, ist unklar. Seine Schriften weisen doch eher auf eine lutherisch-orthodoxe Frömmigkeit hin. Sein Schaffen ist jedoch nicht zuletzt durch pietistische Dichter wie Picander (z.B. Kantate, BWV 36d) von dem neuen Zeitgeist beeinflusst. Einen wichtigen Stellenwert haben in eben dieser Dichtung Begriffe wie Liebe und Herz. Auch die Hochzeitsmetapher mit Jesus als dem Bräutigam des Gläubigen spielt eine bestimmende Rolle. So heißt es in der Tenorarie der Kantate „Schwingt freudig euch empor“ (BWV36d) „Die Liebe zieht mit sanften Schritten/ sein Treugeliebtes allgemach./ Gleichwie es eine Braut entzückt,/ Wenn sie den Bräutigam erblicket,/ So folgt ein Herz auch Jesus nach“³. Diese Intensität der Beziehung zwischen Jesus und dem Gläubigen wird auch in der Anrede der Bassarie jenes Bräutigams als „werter Schatz“ dargestellt und der Einzug der Hochzeit mit dem Einzug von Liebe und Glaube in das Herz des Gläubigen gleichgesetzt. Das Bild der Hochzeit weist auf eine v.a. bei Spener ausführlich beschriebene Bekehrungsfrömmigkeit hin. So wie bei der Hochzeit eine einmalige Bindung eingegangen wird, so soll auch das Erlebnis der Bekehrung auf Tag und Stunde angegeben werden können. Der Mensch wird im Ganzen erneuert und kann so ein in tiefer Verbindung zu Gott geführtes Leben leben. In der Musik selbst weisen Stilmittel wie „weich fließende, oft in Achtel-Melismen sich wiegende Aria-Strophen“⁴ auf pietistische Determination hin. Durch diese werden oft besonders zentrale Worte betont und bleiben so im Gedächtnis. Die Emotionalität, mit welcher hier vom Glauben gesungen wird, äußert sich z.B. in der durch kurze Interjektionen dargestellten Verzückung. Seine geistlichen Kantaten, zumeist Vertonungen des Evangeliums des dazugehörigen Sonntags im Kirchenjahr, versteht Bach „als eigene Form der Verkündigung, als Auslegung der Bibel und Anwendung von Gottes Wort auf die individuelle Existenz, als z.T. mystische Verbindung der Gläubigen mit dem leidenden Erlöser und Gottmenschen Jesus Christus.“⁵ Nicht nur in den Worten „Soli Deo Gloria!“, sondern auch im Lob der Schöpfungsordnung in seiner „Harmonik [im Sinne] der natürlichen Theologie entsprechen[d]“⁶ schafft Johann Sebastian Bach Musik stets zur Ehre Gottes und beeinflusst somit nicht nur weite Teile der Frömmigkeitsgeschichte, sondern auch des Kulturlebens und der Kirchenmusik.

³ BWV36d, erster Teil, 3. Arie (Tenor)

⁴ Geck, Martin: Pietismus, Finscher Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd.7. Kassel 1998, S. 1597.

⁵ Hauschild, Wolf-Dieter: Lehrbuch der Kirchen und Dogmengeschichte Bd.2: Reformation und Neuzeit, Gütersloh 2010, 678f

⁶ Ebd.

Kommentar zu J.S. Bach, Aufführungspraxis und Kirchenakustik

von Winfried Lachenmayr



J.S. Bach (1685-1750)

Angesichts der Aufführung des Weihnachtsoratoriums aller Orten in der vergangenen Zeit lohnt ein Blick auf die Aufführungsbedingungen der Werke Johann Sebastian Bachs zu ihrer Entstehungszeit.

Im Folgenden soll auf Besetzungsfragen sowie auf die akustische Situation in den Wirkungsstätten Bachs, speziell der Thomaskirche in Leipzig, eingegangen werden. Neben der in der historischen Aufführungspraxis viel diskutierten Frage zur Verwendung von historischen Instrumenten und Saiten etc. spielt der Aufführungsraum eine wesentliche Rolle - nicht nur bei der Wiedergabe der Werke, sondern vermutlich bereits bei der Kompositionsweise und Entstehung derselben.

„Zu jedweden musicalischen Chor gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen, und eben so viele Baßisten, damit, so etwa einer unpaß wird (wie denn sehr offte geschieht, und besonders bey itziger Jahres Zeit, da die recepte, so von dem Schul Medico in die Apothecke verschrieben werden, es ausweisen müßen) wenigstens eine 2 Chörigte Motette gesungen werden kan. (NB. Wiewohl es noch beßer, wenn der Coetus so beschaffen wäre, dass mann zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen, und also ieden Chor mit 16. Persohnen bestellen könnte.)“

So schreibt Bach 1730 in einem viel zitierten Brief während eines Konflikts an den Leipziger Rat. Als Thomaskantor hatte er eine Vielzahl an Aufgaben zu erfüllen, zu denen neben der musikalischen Betreuung der Gottesdienste in mehreren Kirchen auch zahlreicher Unterricht, Musik für Feierlichkeiten etc. gehörte; diesen Aufgaben kam er angeblich nicht ausreichend nach.

Aus dem Brief geht hervor, dass die Aufführungsbedingungen seiner Ansicht nach zu wünschen übrig ließen und seine Pflichterfüllung erschwerten.

Er liefert auch wertvolle Hinweise z.B. hinsichtlich der wünschenswerten Besetzungstärken. Es folgt weiter:

„Die Instrumental Music bestehet aus folgenden Stimmen; als:

- 2 auch wohl 3 zur Violino 1.
- 2 biß 3 zur Violino 2.
- 2 zur Viola 1.
- 2 zur Viola 2.
- 2 zum Violoncello.
- 1 zum Violon.
- 2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen Hautbois.
- 1 auch 2 zum Basson.
- 3 zu denen Trompeten.
- 1 zu denen Paucken.

summa. 18. Persohnen wenigstens zur Instrumental-Music. NB. füget sichs, dass das Kirchenstück auch mit Flöten, (sie seynd nun à bec oder Traversieri), componiret ist (wie denn sehr offt zur Abwechselung geschiehet) sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nötig. Thun zusammen 20 Instrumentisten. (...) Machet demnach der numerus, so Musicam verstehen müßen, 36 Personen aus (...)“

Im Vergleich zu den Besetzungszahlen der heutigen Sinfonieorchester und Oratorienchöre ist das sehr wenig.

Die Anzahl der Sänger liegt bei Bach noch unter der Anzahl der Instrumentalisten (Verhältnis ca. 2:3). Man bedenke: 2-3 erste Geigen entsprechen lediglich 1-2 Pulten.

Obiges Zitat legt nahe, dass die Chorstimmen zumindest für die "allsonntäglichen Kantaten" solistisch besetzt gewesen sein könnten (so vertreten u.a. vom Musikwissenschaftler Joshua Rifkin). Auch der Optimalfall von insgesamt 16 Sängern pro Chor (vier pro Stimme) scheint heute geradezu bescheiden, war aber wohl das, was Bach eben zur Verfügung hatte.

Im Laufe der Romantik und sich ändernder Gegebenheiten und Ansprüche (raumakustisch, kompositorisch) wurden die Chöre größer und das Verhältnis Orchester/Chor kehrte sich um; bis zu den ersten Ansätzen der historischen Aufführungspraxis (und auch heute noch) wurde dann mit großen Besetzungen auch Bach gespielt, was selbstverständlich ein anderes klangliches Ergebnis zur Folge hat.

Zusammenhang von Besetzung und Raum

Die Besetzung nun unabhängig vom Aufführungsraum auf oben genanntes Maß zu reduzieren sollte sicher nicht pauschal passieren, denn der Raum in dem ein Werk aufge-



Abb. 1: Die Thomaskirche in Leipzig (Vorderansicht)

führt wird und dessen Akustik haben einen wesentlichen Einfluss auf das klangliche Ergebnis und die nötige Besetzungstärke.

Unabhängig davon, dass es wohl keinesfalls Bachs Wunsch war, mit so wenigen Musikern auszukommen, sind diese Betrachtungen aber allemal interessant und notwendig; Konsequenzen müssen dann im Einzelfall unter Berücksichtigung heutiger Bedingungen gezogen werden.

Für die Grundlagen zur Raumakustik sei auf einen vorangegangenen Artikel verwiesen.¹ Besonders interessant ist die Betrachtung der Kirchen im Fall von J.S. Bach.

Bach arbeitete den Großteil seiner Schaffenszeit (1723-1750) in Leipzig, wo vier Kirchen zu betreuen waren, wobei vor allem St. Thomae (Thomaskirche), auch St. Nikolai (Nikolaikirche) die wesentlichen Spielorte waren.

Die Oster-Passion beispielsweise musste jährlich zwischen beiden Kirchen wechseln. Im Jahr 1724, zur Uraufführung der Johannespassion, wäre St. Nicolai an der Reihe gewesen. Bach versuchte vorher "unter der Hand" wegen der besseren Orgel und mehr Platz auf der Empore dafür in die Thomaskirche zu kommen, was bei seinem Vorgesetzten aufflog.

In jedem Fall wurde also der Großteil der heute populären Werke, darunter beide Passionen, Oratorien (auch das Weihnachtssoratorium) sowie mehrere Kantatenjahrgänge für die Aufführung in einer der beiden Kirchen komponiert, hauptsächlich der Thomaskirche (Abb. 1 und 2), weshalb ein Vergleich folgender Punkte mit anderen Kirchen und Konzertsälen nahe liegt.

Nachhallzeit, Volumen und Innenaustattung

Unter der Nachhallzeit versteht man die Dauer, nach der der Schall in einem Raum verklungen ist (beispielsweise nach einem einzelnen Klatschen)².

Je größer der Raum, also je größer das Volumen, desto länger dauert dies. Große Räume sind also grundsätzlich "halliger".

Bei Kirchen gibt es eine große Bandbreite von wenigen tausend Kubikmetern bis zu mehreren hunderttausend Kubikmetern, z.B. Kölner Dom, (Nachhallzeiten 2-8 Sekunden); Konzertsäle wie der Musikverein in Wien liegen bei 15.000-25.000 Kubikmetern (Nachhallzeiten um die 2 Sekunden). Die Innenaustattung, also die Oberflächen von Boden, Wänden sowie Einbauten (Altäre, Emporen) beeinflussen die Nachhallzeit ebenfalls:

Glatte Steinflächen schlucken/absorbieren wenig Schall, Teppiche und Holzeinbauten nehmen Schall auf. Auch das Publikum absorbiert vor allem hohe Töne, dies spielt bei kleinen und mittleren Hallen/Kirchen eine große Rolle.

¹ W. Lachenmayr: Konzertsäle - Akustik und musikalische Aufführungspraxis, Contrapunkt Ausgabe 2, S. 8

² Definition "Nachhallzeit": Zeitdauer, in der der Schallpegel auf ein tausendstel (60dB) seines Maximalwertes abgefallen ist



Abb. 2: Thomaskirche (Rückansicht)

Die Thomaskirche ist nun ein sehr interessanter Fall, da die Nachhallzeit mit Publikum mit 1,6 - 1,7 s vergleichsweise sehr niedrig wird, es ist dies ein typischer Bereich für einen Kammermusiksaal (!). Die Kirche ist mit 18.000 Kubikmetern überschaubar groß, im typischen Konzertsaalbereich; im voll besetzten Zustand (sh. Abb. 3) geht viel Schall im Publikum und Ensemble verloren, welche zusammen fast den kompletten Boden und die Emporen abdecken. Dadurch ist die Möglichkeit für eine vielschichtige, transparent polyphone Kompositionsweise gegeben, die sonst im "Klangbrei" des Nachhalls vermischt und untergehen würde. Die weniger hallige Akustik ermöglicht auch ein höheres musikalisches Tempo, und zwar, wie Harnoncourt unterscheidet, das Tempo vor allem der Harmoniewechsel und nicht der Einzelnoten³.

Den Vergleich zieht er hier zwischen Bach (schnelle Harmoniewechsel) und beispielsweise Vivaldi (hohe Tempi mit vielen Noten, aber langsame Wechsel). Die italienischen Komponisten hätten durchaus in halligen Kirchen hohe Tempi mit vielen Einzelnoten gespielt; die Harmoniefortschreitung gehen jedoch langsamer vonstatten und bleiben damit erkennbar.

Eine weitere Besonderheit im Vergleich zu gotischen Kirchen oder Konzertsälen ist ein Abfall der Nachhallzeit im Bereich der tiefen Töne (in Abb. 2 am linken Rand), bedingt durch Holzeinbauten wie Empore und Gestühl. Dies bedeu-

tet zwar weniger Gewicht und Sonorität für tiefe Töne z.B. der Orgel, aber auch mehr Schnelligkeit und Transparenz beispielsweise für die Pauke und den Basso Continuo.

Besetzung/Aufstellung Musiker und Verteilung des Publikums

Die weiter oben genannte Vergrößerung von Orchester und Chor hängt neben finanziellen und kompositorischen Gründen auch von dem zu "füllenden" Aufführungsraum ab. Mit wachsendem Publikum wurden die Räume größer. Je größer ein Raum, desto mehr Schallleistung muss man für den gleichen Lautstärkeindruck einbringen (vgl. Glühlampe im Zimmer und Flutlicht im Stadion).

In der Thomaskirche war Bach vor allem durch die finanziellen Gegebenheiten limitiert. Vermutlich bekam er für die größeren Werk-Uraufführungen und Feiertage mehr Musiker als im genannten Brief aufgelistet, allerdings ist auch zu bedenken, dass die Musik meist nur Teil und Untermalung des Gottesdienstes waren.

Auch deswegen waren die Musiker wohl nie in heutiger "Konzertaufstellung" vor dem Altar zu finden, sondern in der Regel hinten auf der West-Empore (bei mehrhörigen Werken auch auf die Emporen verteilt).

Diese erhöhte Position ist wesentlich günstiger für die Lautstärke- und Klangverteilung im Raum, außerdem blockiert das Publikum so die Schallausbreitung weniger.

Die typische Anordnung Orchester vorne, Chor dahinter war damals nicht Standard (wohl allein schon aufgrund der Unterzahl der Sänger), Chorstimmen waren oft links und

³ N. Harnoncourt: Musik als Klangrede, Verlag Bärenreiter, 6. Auflage 2010, S. 108-113

rechts des Orchesters platziert⁴. In Wien war es sogar üblich, den Oratorienchor vor dem Orchester zu platzieren, welches erhöht dahinter saß⁵. Auch das Publikum sitzt – typisch für eine protestantische Kirche dieser Zeit – nicht zum Altar gerichtet, sondern teils seitlich zur Kanzel hin und hört die Musik damit von seitlich oben, nicht von hinten (siehe Abb. 3)

Bewertung

Was soll man nun daraus für das heutige Musikleben mitnehmen?

Ein eigener Besuch in Leipzig für ein Motettenkonzert (allerdings in Konzertaufstellung vorne, nicht auf der Empore!) war ein sehr interessantes Erlebnis, vom klanglichen Ergebnis her aber nicht unbedingt bahnbrechend – womit man bei der Kontroverse von Authentizität und Resultat angelangt. Während die Wahl von Instrumenten und Besetzung relativ leicht beeinflussbar ist, erklärt es sich von selbst, dass man die jeweiligen Werke nicht immer nur am Uraufführungsort spielen kann und sollte.

Einige praktische Hinweise, sofern umsetzbar, ergeben sich aber doch:

Unter Umständen kommt einiges von Bachs feinstrukturierter Musik in einem kleineren/mittleren Konzertsaal besser durch als in einer zu halligen Kirche. Dies trifft besonders bei dem "worst-case" Szenario zu: In einer Kirche mit vielen glatten Steinoberflächen klingt es zu hallig und hart, ab der 10. Reihe versteht man die Sänger nicht mehr und kann den Linien kaum folgen.

Hier müsste man um der Musik und des Publikums willen etwas mehr Fingerspitzengefühl zeigen und falls möglich einen geeigneten Raum aussuchen.

Außerdem sollte bei der Konzertaufstellung in der Kirche z.B. über Podeste dafür gesorgt werden, dass auch zu den hinteren Zuhörern ausreichend direkter Schall kommt.

Die Empore liefert hier Vorteile hinsichtlich der Schallausbreitung, weil mehr Zuhörer näher an der Musik sind und diese den Raum leichter füllt. Sofern es in den Rahmen passt, kann ein Konzert auch von der Empore gespielt werden.

Einzelne Instrumentalisten wie die hohen Streicher oder Instrumentalsolisten (z.B. Holzbläser) könnten im Stehen spielen, bei chorischen Werken darf beliebig mit der Platzierung experimentiert werden – Effekte waren nicht nur in der Oper, sondern auch in der Kirche wichtig!

Während zu klein besetzte Ensembles lautstärketechnisch etwas problematisch für eine Konzertsituation mit großem Publikum sind, ist dies für Aufnahmen dagegen ohne Probleme kompensierbar.

Authentizität bei oben genannten Punkten liefert zwar interessante Klangergebnisse, aber nicht unbedingt das bessere oder schönere Ergebnis. Zu wesentlich änderte und ändert sich der musikalische Geschmack, die Erwartungshaltung des Publikums und andere Gegebenheiten seit dieser Zeit.

Der Unterschied zwischen dem "Genussmittel Musik", wel-



Abb. 3 Die Thomaskirche in vollbesetztem Zustand

ches täglich nach Feierabend in dafür gebauten Häusern vorne auf der Bühne gespielt wird, und dem "göttlichen Beiwerk", das für den Gottesdienst speziell an Festtagen in der Kirche von oben ("Himmel") erschallte sowie sämtliche uns bekannten Entwicklungen in den 250 Jahren seither beschränken diese authentische Erfahrung naturgemäß.

Die manuelle Anpassung einer zu halligen Kirchenakustik war interessanterweise bereits im Mittelalter üblich: So wurden z.B. speziell für Konzerte an Festtagen große Teppiche aufgehängt um den Nachhall etwas zu dämpfen⁶.

4 J. Meyer: Kirchenakustik, Verlag Bochinsky, S.259
5 S. Weinzierl: Beethovens Konzerträume, Verlag Bochinsky 1998

6 Hartmut Möller: Die modernen Musiker des 14. Jahrhunderts, 5. Kapitel der Europäischen Musikgeschichte hrsg. v. Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher u. Giselher Schubert, Bd. 1, Kassel 2002, S. 146-148

Übertitelung von Opern, Hilfe oder Störung?

Von Jürg Jecklin

Die Wirkung einer Oper ergibt sich aus dem Zusammenspiel von sprachlichen, musikalischen und szenischen Elementen. Ein Verständnis der Handlung ist nur möglich, wenn das Publikum den gesungenen Text versteht. Bis in die Mitte der Sechzigerjahre des letzten Jahrhunderts war es deshalb üblich, Opern in der jeweiligen Landessprache aufzuführen.

Verdi-Opern in Deutschland auf Deutsch, Wagner in Italien auf Italienisch. Es gab aber immer auch Institutionen, die Opern ausschließlich in der Originalsprache aufführten. Zum Beispiel die Metropolitan Opera in New York oder die Salzburger Festspiele.

An der Staatsoper Wien begann Herbert von Karajan im Jahre 1956, Opern nur noch in der jeweiligen Originalsprache aufzuführen. Seine Begründung: Bei der Übersetzung gehe die Einheit von Sprache und Musik verloren. Diese Einheit war für Karajan wichtiger als die Textverständlichkeit. Vermutlich ging er dabei von der Annahme aus, dass das Wiener Opernpublikum mit den Handlungen auch der



Viele Komponisten bemühten sich persönlich um fremdsprachige Fassungen ihrer Opern, so z.B. Richard Wagner mit seinem *Tannhäuser*, der für die französische Fassung sogar musikalisch revidiert wurde.
(Anm. d. Red.)

fremdsprachigen Opern vertraut war und der Handlung auch ohne wörtlich verstandenen Text folgen konnte.

Das Problem der Textverständlichkeit gab und gibt es nicht nur bei der Oper, sondern auch beim Film. Um wenigstens die Handlung verständlich zu machen, hatten Stummfilme immer so genannte Untertitel.

Beim Tonfilm wurde die Untertitelung zuerst beibehalten und ausgebaut, sehr bald aber durch Synchronfassungen der Filme in allen gängigen Sprachen ersetzt. Heute ist es fast überall eine Selbstverständlichkeit, Filme synchronisiert in der jeweiligen Landessprache aufzuführen.

Das gilt auch fürs Fernsehen. Es gibt aber auch die Meinung, dass bei einem Film die Einheit von Sprache, Handlung und Inszenierung erhalten bleiben muss. In der Schweiz zum Beispiel verlangt das Kinopublikum weiterhin Filme in der Originalton-Version mit deutschen Untertiteln.

Übertitelung als Lösung für das Textverständlichkeits-Problem

Gegen Karajans Forderung nach Einhaltung der „Einheit von Sprache und Musik“ in der Oper kann man keine Einwände geltend machen, obwohl sie sich mit der Forderung nach Textverständlichkeit nicht verträgt. Eine Lösung bietet die alte Filmlösung in Form der Übertitelung von fremdsprachigen Opern. Die Bezeichnung „Übertitel“ wurde gewählt, weil der jeweilige Text anfänglich über dem Bühnenportal als Textlaufband zu sehen war.

Das ist in manchen Opernhäusern immer noch so. Heute gibt es aber die optimalere Möglichkeit von in den Rücklehnen der Sitze eingebauten Monitoren. Diese Lösung bietet zusätzlich die Möglichkeit, verschiedene Sprachen zu wählen, oder die Übertitel auszuschalten.

Natürlich gab und gibt es Diskussionen, ob Übertitelungen der gesungenen Übersetzung von fremdsprachigen Opern vorzuziehen sei. Untersuchungen, Diplomarbeiten und Dissertationen kamen aber immer zum Ergebnis, dass Übertitelungen das „Gesamtkunstwerk Oper“ optimaler vermitteln als Aufführungen mit übersetztem Gesangstext. Dies deckt sich auch mit der Meinung der Mehrheit des Opernpublikums.

Nun ist die Sprachverständlichkeit bei Operaufführungen oft nicht nur ein Fremdsprachenproblem, sondern auch eins der jeweiligen Inszenierung. Für die heutigen Opernregisseure scheint die Sprachverständlichkeit kein Thema zu sein, das bei der Inszenierung berücksichtigt werden

müsste. Tatsächlich ist sie bei manchen Inszenierungen auch nicht gegeben. Opernhäuser gehen deshalb vermehrt dazu über, auch die gesungene Original-Landessprache zu übertiteln. Das ist im Opernhaus Zürich seit längerem der Fall. Neuproduktionen von deutschsprachigen Opern (zum Beispiel von Wagner und Richard Strauss) werden nicht nur englisch, sondern zusätzlich auch deutsch übertitelt.

Die Mehrheit der Opernbesucher haben Übertitelungen voll akzeptiert. Es gab und gibt aber auch Einwände. Als die English National Opera (ENO) in London im Jahre 2005 begann, sämtliche Opern, auch die englischsprachigen, mit Übertitelungen zu versehen, stieß das auf Kritik.

Der Regisseur David Pountney bezeichnete das Textlaufband als „Kondom aus Zelluloid, das zwischen die Zuhörerschaft und das unmittelbare Verständnis“ geschoben werde. Und für den Regisseur Graham Vick war das Vorhaben „unglaublich schockierend“.

Der Kern des Problems:

Übertitel sind nicht hörbar sondern sichtbar. Sichtbare Texte haben in unserer Kultur aber einen höheren Stellenwert als gesprochene oder gesungene. Dazu kommt, dass die jeweiligen Texte auf maximal zwei Zeilen mit nicht mehr als 30 Zeichen reduziert werden müssen.

Dies bei gleichzeitiger inhaltlicher Geschlossenheit jedes einzelnen Übertitels. Und es darf keine Widersprüche zwischen dem Bühnengeschehen, dem Gesang und dem Text der Übertitel geben. Schwierig zu realisieren ist unter Umständen aber auch die richtige zeitliche Zuordnung der Übertitel, die Koordination mit der Handlung und die Zuordnungen der Übertitel zu den Rollen der Sänger bei Duetten, Terzetten oder gar Sextetten.

Aus diesen Gründen sind Übertitel nicht immer hilfreich, sie können auch verwirren oder stören. Wenn man zum Beispiel an die Zeffirelli-Inszenierung des zweiten Aktes der Tosca mit Maria Callas und Tito Gobbi als Scarpia denkt (Covent Garden 9. Februar 1965, zu sehen auf www.youtube.com), würde in den entscheidenden Momenten der Handlung eine Übertitelung mit Sicherheit vom Bühnengeschehen ablenken.

Eine bisher nicht genutzte Möglichkeit: Einbezug der Übertitelung in die Inszenierung

Übertitelungen könnten in die Inszenierung einbezogen werden. Ein Beispiel dafür ist das Projekt einer Tannhäuser-Inszenierung von Peter Sellars (Chicago 1988). Sellars wollte die Übertitel in verschiedenen Farben gestalten.

Die englische Übersetzung in Weiß, die Gedanken von Tannhäuser in rot, und zusätzlich Gedanken von Philosophen der Romantik in blau. Alternativ wollte er die Übertitel sogar in den Szenenaufbau integrieren.

Den übersetzten Text auf dem Textlaufband über dem Bühnenportal, die philosophischen Zitate als Projektion auf der

Rückwand der Bühne und Tannhäusers Gedanken als Projektionen in der Szenerie. Leider wurde dieses Projekt aus Kostengründen nicht realisiert. Seither hat meines Wissens kein Regisseur diese zusätzliche Inszenierungsmöglichkeit genutzt.

Die heutige Situation

Übertitel bei Operaufführungen sind heute in allen nennenswerten Opernhäusern die Regel. Das Publikum hat sie nicht nur akzeptiert, sondern verlangt geradezu nach ihnen. So musste zum Beispiel die Oper Frankfurt in ihren Geschäftsbedingungen folgendes festhalten:

„Die bei der überwiegenden Anzahl der Opern angebotenen deutschen Übertitel sind nicht Bestandteil der Kartenpreise und insofern nicht einklagbar, falls eine Oper ohne Übertitelung gespielt wird oder die Übertitel von einigen Randplätzen aus nicht gesehen werden können.

Aus dem genannten Grund berechtigen nicht vorhandene Übertitel oder schlechte bzw. keine Sicht auf die Übertitelanlage keine Kartenrückgabe oder Reduzierung des Kartenpreises.“

Übertitelung im Festspielhaus Bayreuth?

Die optimale Situation für Opernbesucher bietet das Festspielhaus Bayreuth. Orchester und Dirigent sind unsichtbar, der Zuschauerraum ist dunkel. Sichtbar ist ausschließlich das Bühnengeschehen, so wird die Aufmerksamkeit der Besucher durch nichts abgelenkt und ausschließlich auf die Bühne gerichtet.

Dank der optimalen Akustik ist im Festspielhaus die volle Wortverständlichkeit immer gegeben. Wenn man hier nun eine Übertitelungsanlage mit Übersetzungen in alle Welt Sprachen (entsprechend der unterschiedlichen Nationalitäten der Festspielbesucher) installieren würde, würde man den Intentionen von Richard Wagner nicht Rechnung tragen. Sein Text Oper und Drama liefert alle stichhaltigen Argumente gegen jegliche Ablenkung der Opernbesucher vom dramatischen Geschehen und damit auch gegen jegliche Übertitelung.

Die 17. Wiener Gesangswissenschaftliche Tagung – ein Bericht

Classic meets Pop, Virtuosität und Improvisation

von Lena Fischerauer

Am 12.11.2011 fand die 17. Wiener gesangswissenschaftliche Tagung (kurz: Wiegewita) unter dem Thema *Pop meets Classic, Virtuosität und Improvisation* statt. Auch dieses Mal konnte die Veranstaltung wieder mit einigen sehr bekannten Vortragenden wie z.B. der Jazzsängerin Mag. Ines Reiger, dem berühmten Phoniater Prof. Dr. Wolfram Seidner, dem Countertenor Kai Wessel oder der Sängerin (World Music) Timna Brauer aufwarten.

Die seit 2004 bestehende Tagungsreihe wird von Prof. Dr. Julia Bauer-Huppmann, Vorsitzende des Zentrums für Stimmforschung und angewandte Gesangspädagogik und Professorin für Gesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, in Zusammenarbeit mit der *EVTA-Austria* (european voice teachers association) organisiert. Sie richtet sich an alle in diesem Berufsfeld Tätigen, an Studenten aber auch an interessierte Laien.

Ein zentrales Anliegen dieses Projekts ist die Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft auf dem Gebiet des Gesangs. Es sollen aktuelle Erkenntnisse zur Funktionsweise der Stimme vorgestellt und gesangspädagogische Fragestellungen diskutiert werden. Darüber hinaus soll die Möglichkeit zum freien Meinungsaustausch der Teilnehmenden geboten werden.¹

Das Thema der Tagung wurde von der Tagungsleitung Frau Bauer-Huppmann mit dem Hinweis auf die wachsende Bedeutung der Populärmusik in der heutigen Zeit eingeleitet. Auf diese Entwicklung sollte unbedingt reagiert werden.

Da Populärmusiker und Musiker aus dem Bereich der Klassik sich oft nicht vorurteilsfrei gegenüber ständen, will diese Tagung beide Richtungen nebeneinander und auf keinen Fall gegeneinander stellen.

Prof. Karl-Heinz Hanser, Leiter des Instituts für Gesang und Musiktheater an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wies in seiner Begrüßung darauf hin, dass vor allem an deutschen Theatern junge Sänger immer häufiger auch Rollen aus dem Musical-Bereich übernehmen müssten. Im Studiengang Gesang wurde darauf bereits mit entsprechenden neuen Fächern im Studienplan reagiert.

Im Folgenden soll ein Überblick über die verschiedenen Vorträge und Beiträge gegeben werden.

Nach einem gemeinsamen Singen, angeleitet von dem Chorleiter und Arrangeur Johnny Pinter, führte der erste

Vortragende Prof. Bernhard Hunziker, Professor für Gesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, sehr anschaulich anhand vieler bekannter Beispiele und unter Verwendung seiner eigenen Tenorstimme im Barock übliche Verzierungen vor, wobei er sich selbst am Cembalo begleitete.

Die Jazzsängerin und Gesangspädagogin Ines Reiger (auch bekannt durch die von ihr entwickelte Jazz- und Popgesangstechnik *Natural Voice Training*) begeisterte durch ihre Beispiele für Vokalimprovisation im Jazz.

Das sogenannte Skatten (Improvisation auf Silben) ist eine vokale Imitation von Instrumenten. In diesem Zusammenhang wies sie auf die Wichtigkeit von Gehörbildung für den Jazzsänger hin.

Sie gab Beispiele für die verschiedenen Stile wie Bebop, Hardbop, Blues und erklärte auf amüsante Art die jeweilige Verwendung männlicher (bob, ba, etc., eher kurze und harte Silben) und weiblicher (uu, isch, etc., weiche lange Silben, Zischlaute) Silben.

Im folgenden gemeinsamen Workshop von Bernhard Hunziker und Ines Reiger erprobten einzelne Studenten die zuvor vorgestellten Verzierungstechniken des Barocks sowie Improvisationstechniken des Jazz.

Als Höhepunkt des Workshops gaben Bernhard Hunziker, Ines Reiger und ein Student eine gemeinsame Version von *Summertime* zum besten, was auf große Begeisterung und Freude im Publikum stieß.

Nach der Mittagspause wurden die verschiedenen Gesangstechniken von Prof. Dr. Wolfram Seidner aus medizinischer Sicht beleuchtet. Der bekannte Phoniater (Stimmarzt) ist vor allem aufgrund seines Buches *Die Sängerstimme* den meisten Sängern ein Begriff.

Anhand vieler Hörbeispiele und Grafiken erklärte er sehr verständlich die Vorgänge in der Kehle eines Sängers.

Besonders interessant war seine Stellungnahme zum im Popgesang verwendeten Belting². Nach Prof. Seidner kann Belting nicht allgemein als stimmschädigend gelten, es ist aber eindeutig eine Hyperfunktion (Überfunktion) der Stimme und muss vorsichtig eingesetzt werden.

Ist ein Sänger in der Lage den Kehlkopf zwischen den Beltingpassagen zu entlasten, kann diese Technik ohne

¹ <http://www.mdw.ac.at/stimmforschung/?PagelD=1166>

² Im Populargesang verwendete Technik, bei der mit hohem Bruststimmenteil und viel Druck gesungen wird.

Gefahr der StimmSchädigung verwendet werden. Zum Abschluss seines Vortrags spielte er zur großen Erheiterung des Publikums ein Video einer ganz besonderen Interpretation der Rachearie der Königin der Nacht vor: der Interpret war ein Papagei.



Prof. Dr. Wolfram Seidner, einer der Vortragenden

Kai Wessel, Countertenor, Komponist und Lehrender an der Hochschule für Musik Köln, klärte zuerst den Begriff Virtuosität. Im Barock musste sich ein junger Sänger, wollte er als Virtuose gelten, nicht nur durch seine Stimmfertigkeiten auszeichnen, sondern auch durch Tugendhaftigkeit, Fertigkeiten am Cembalo und im Generalbassspiel und theoretisches Wissen. Auch Dichtkunst und Tanz zählten zur guten Ausbildung eines Sängers.

Wessel rief die anwesenden Gesangspädagogen dazu auf, ihre Schüler zum Besuch von Konzerten guter Instrumentalisten, zum Ensemblesingen, zum Klavierspielen und zum Erwerb musiktheoretischer Grundkenntnisse zu animieren. Zur Freude des Publikums trug Wessel anhand einiger Notenbeispiele verschiedene Möglichkeiten der Verzierung und Improvisation selbst vor.

Es folgte ein Künstlergespräch mit der Sängerin Timna Brauer moderiert von Johnny Pinter. Sie berichtete sehr ausführlich, vielleicht etwas zu lang, über ihren musikalischen Werdegang und ihr Leben. Dazu stellte sie einige Hörbeispiele ihrer musikalischen Vorbilder und sich selbst vor. Auch das Publikum wurde bei kurzen Stilbeispielen involviert und sang z.B. das Grundgerüst für eine von ihr improvisierte indische Skala.

Zur Abrundung dieses sehr informativen Tages rief Johnny Pinter wie schon am Morgen das Publikum zu einem gemeinsamen Singen auf.

Die 17. Wiener gesangswissenschaftliche Tagung ist dank vieler sehr spannender Beiträge namhafter und kompetenter Vortragender und der gelungenen Organisation von Julia Bauer-Huppmann zu einem großen Erfolg geworden und wird wohl allen Besuchern als ein anregendes Erlebnis mit vielen interessanten Informationen in Erinnerung bleiben.

Die in der Begrüßungsrede erklärte Absicht Pop und Klassik nicht gegeneinander sondern nebeneinander zu stellen ist vielleicht nicht in allen Teilen geglückt.

Den gemeinsamen Workshop von Ines Reiger und Bernhard Hunziker hat das Publikum sicherlich als gelungenes *Nebeneinander* erlebt, das Künstlergespräch mit Timna Brauer aber wurde von vielen doch eher als *Gegeneinander* zum vorhergehenden Vortrag von Kai Wessel empfunden. Vor allem für junge Musiker ist diese Tagungsreihe eine Chance direkt von Repräsentanten ihres zukünftigen Berufsfeldes spannende Details zu erfahren.

In den Kaffeepausen besteht die Möglichkeit sich im persönlichen Gespräch mit den Referenten und den Tagungsbesuchern auszutauschen. Viele Referenten der vergangenen und kommenden Tagungen sind große Berühmtheiten wie z.B. Ioan Holender, Brigitte Fassbänder oder Bertrand de Billy.

Die nächste Tagung findet unter dem Titel *Tenore Grande, Mythos und Realität* am Samstag den 5. Mai 2012 von 10.00 bis 18.00 Uhr im Institut für Gesang und Musiktheater der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Penzingerstr. 7, 1140 Wien statt.

Die Veranstaltung ist allen zu empfehlen, die Lust haben spannende Dinge über die Musik und den Gesang zu erfahren und interessante und berühmte Persönlichkeiten zu hören, zu sehen und vielleicht selbst mit ihnen zu sprechen.

Musikrätsel



Waagrecht

- 1 weibl. Hauptperson der Oper Fidelio
- 6 Domainendung für Österreich
- 7 für immer
- 10 Wotanstochter
- 13 solistisches Gesangsstück
- 15 Autowerkstattkette
- 16 Personalpronomen
- 17 Erzählung Wolfram von Eschenbachs
- 21 Autokennzeichen von Ratzeburg
- 22 Übergangsmetall
- 24 japanische Währung
- 26 Wasserfahrzeug
- 27 Vorname Dürers

Senkrecht

- 1 Oper Alfredo Catalanis
- 2 Franz. Staat
- 3 frühe Oper Richard Wagners
- 4 Tonsilbe
- 5 Personalpronomen
- 8 Entscheidung
- 9 Habsucht
- 11 Figur aus Harry Potter
- 12 Fabelwesen
- 14 metallhaltiges Gestein
- 18 wirklich
- 19 Fluss in Bayern
- 20 ugs. eingeschaltet
- 23 Bedrängnis
- 25 Tierprodukt



Informationen zur Zeitschrift und zum Verein

An dieser Stelle soll allen Mitwirkenden an der Zeitschrift gedankt werden, ohne die dieses Projekt nicht denkbar wäre.

Haben Sie Interesse daran, die Zeitschrift selbst mitzugestalten (sei es durch die Abfassung von Artikeln oder Ideen für Layout, Webseite etc.)? Dann wenden Sie sich bitte direkt an die Redaktion:

redaktion.contrapunkt@gmail.com

Neue Mithelfer würden wir mit Freuden begrüßen.

Gedruckte Ausgaben

Wenn Ihnen die Zeitschrift gefallen hat, und Sie diese gerne in *gedruckter* Form erhalten möchten, können Sie ein Abonnement abschließen oder dem Verein Contrapunkt e.V. beitreten. Mit einem Abonnement unterstützen Sie das Fortbestehen der Zeitschrift und erhalten vier mal jährlich eine Ausgabe derselben zugesendet.

Mit einer Vereinsmitgliedschaft erhalten Sie zusätzlich Informationen zu den Vereinsaktivitäten (wie etwa Konzerte, Vorträge und Exkursionen), die für Vereinsmitglieder kostenlos oder ermäßigt sind. Sie sind überdies eingeladen, sich an den Aktivitäten des Vereins zu beteiligen, sowie bei den Mitgliederversammlungen Ihre eigenen Ideen einzubringen.

Der Verein bildet die Basis für einen kulturellen Austausch zwischen beliebigen interessierten Kunstfreunden. Über Ihre Mitgliedschaft würden wir uns sehr freuen. Die Kosten für die Vereinsmitgliedschaft und das Jahresabonnement sind gleich, bei einer Vereinsmitgliedschaft entfallen allerdings die Versandkosten.

Die Arbeit an einem solch großen Projekt bringt natürlich auch Unkosten mit sich. Von der Finanzierung der notwendigen Software für das Design, die Erhaltung der Webseite bis hin zum Druck der Zeitschrift will vieles bedacht sein. Über Sponsoren und Spender würden wir uns sehr freuen. Gerne stellen wir Ihnen eine steuerlich absetzbare Spendenquittung aus.

Bestellung eines Abonnements

Ein Abonnement können Sie entweder im Internet auf der Webseite www.contrapunkt-online.net abschließen oder per Post bestellen: Füllen Sie dazu das Formular auf der nächsten Seite aus und senden Sie es an:

Contrapunkt e.V.

z.H.. Alexander Fischerauer

Alois-Harlander-Str. 7A

84034 Landshut

Der Preis für ein Jahresabonnement oder eine Vereinsmitgliedschaft (Jahresbeitrag) beträgt:

10 € für Schüler, Studenten und Auszubildende

16 € für Sonstige

zzgl.: Versandkosten **4 €** jährlich für das Abonnement

(Die Versandkosten entfallen für Vereinsmitglieder)

Vereinsmitgliedschaft

Eine Vereinsmitgliedschaft können Sie auf unserer Webseite oder per Post beantragen. Wenn Sie einen schriftlichen Antrag stellen möchten, können Sie das Formular auf der nächsten Seite ausfüllen und zusätzlich zum Abonnement die Vereinsmitgliedschaft beantragen. Die Vereinssatzung können Sie auf unserer Webseite einsehen oder schriftlich anfordern (sh. obige Adresse).

Spenden, Sponsoren

Für eine Spendenquittung kontaktieren Sie uns bitte per E-Mail oder per Post (Vereinsadresse siehe oben).

Spenden können Sie entrichten an:

Kontoinhaber: Contrapunkt e.V.

VR-Bank Landshut

Kontonr.: 143 7887

BLZ: 743 900 00

Impressum

Herausgabe

Die Herausgabe erfolgt durch den Verein

Contrapunkt e.V.

Vereinssitz in Alois-Harlander-Str. 7A, 84034 Landshut

E-mail: vorstand@contrapunkt-online.net

Redaktion

Alexander Fischerauer

Martin Holzmann

Gestaltung der Website

Justus Bogner

Gestaltung des Logos

Marie-Christin Noller

Titelblatt

Alexander Fischerauer

Artikel

Magdalena Anna Hofmann (Gespräch), Virgil Mischok, Winfried Lachenmayr, Jürg Jecklin, Marie-Christin Noller, Martin Holzmann, Lena Fischerauer, Alexander Fischerauer

Audioproduktion

Alexander Fischerauer, Sebastian Vötterl

Druck

Musikhaus Doblinger, 1100 Wien

Abonnement der Zeitschrift Contrapunkt

Hiermit bestelle ich ein Jahresabonnement der Zeitschrift Contrapunkt. Dieses beinhaltet vier gedruckte Ausgaben pro Jahr. Das Abonnement kann unter Einhaltung einer einmonatigen Frist gekündigt werden. Andernfalls wird es nach einem Jahr automatisch verlängert. Ihre Daten werden vereinsintern gespeichert und nicht an Dritte weitergegeben.

Ich möchte zusätzlich die Vereinsmitgliedschaft beantragen und akzeptiere darüber hinaus die Bestimmungen der Vereinssatzung: ja / nein

Vor- und Zuname

Adresse (Straße, Hausnummer)

PLZ

Stadt

Telefon

E-Mail (optional)

Kontoverbindung:

Kontoinhaber

Kreditinstitut

Kontonummer

BLZ

Ich erkläre mich damit einverstanden, dass der fällige Betrag per Lastschriftverfahren von meinem Konto abgebucht wird. Für Ermäßigung des Beitrages ist die Kopie eines Schüler/Studentenausweises beizulegen.

Ort, Datum

Unterschrift

In der nächsten Ausgabe:

Instrumentalisierung von Komponisten durch Gesellschaft und Politik

W.A. Mozarts Verhältnis zur Religion

Künstlergespräch und Audio-Produktion mit dem Pianisten Vakhtang Jordania

uvm.



Bildnachweis

Die Gültigkeit der folgenden Angaben bezieht sich auf das Datum 10.02.2012
Es wurden ausschließlich gemeinfreie oder private Bilder verwendet.

- S. 1: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Paul_von_Joukowsky_-_B%C3%BChnenbild_Parsifal_-_Gralstem-pel.jpg&filetimestamp=20101207083528
- S. 2: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Richard_Wagner_by_Caesar_Willich_ca_1862.jpg&filetimestamp=20061021162846
- S. 5, S. 15: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:AugustineBaptism.jpg&filetimestamp=20090224014351>
- S. 8, S. 10: privat
- S. 11: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Carolyne_Sayn-Wittgenstein02.jpg&filetimestamp=20090201091614
- S. 12: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Franz_Liszt.jpg&filetimestamp=20071203133709
- S. 13: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:LisztLitho.JPG&filetimestamp=20060122163928>
- S. 14: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:AntonBruckner.jpeg&filetimestamp=20070319101552>
- S. 17: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Schopenhauer.jpg&filetimestamp=20050217024451>
- S. 19: http://1.bp.blogspot.com/-1jlvfaQ_HI/TnVC_AR1mDI/AAAAAAAAAiM/vAsT2C8cbkg/s1600/Siegfried-Wagner-with-Richard-420px.jpg
- S. 21: http://www.dermeister.nl/CW/pics/Levi_Hermann.jpg
- S. 22: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Parsifal_1882_Act3_Joukowsky_NGO4p119.jpg
- S. 24: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Bach.jpg&filetimestamp=20080510115942>
- S. 25-27: Privat
- S. 28: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Tischbein_-_Tannh%C3%A4user_1845.jpg&filetimestamp=20101207073259
- S. 31: Privat
- S. 35: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Mozart_drawing_Doris_Stock_1789.jpg

MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



 **Doblinger**

Musikverlag / *Music Publishing*

Dorotheergasse 10 | 1010 Wien Tel.: +43/1/515-05-0

www.doblinger-musikverlag.at