

An die Musik

Ein autobiographischer Essay

Bearbeitet von
Frido Mann

1. Auflage 2015. Taschenbuch. ca. 336 S. Paperback

ISBN 978 3 596 03376 8

Format (B x L): 12,5 x 19 cm

Gewicht: 253 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Geschichte der Musik > Musikgeschichte allg., nichtwestliche Musik, Alte Musik](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

**beck-shop.de**
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Frido Mann

An die Musik

Ein autobiographischer Essay

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Kirchlich-religiöse Bindung

in Mittelalter und Barock

»Gott ist ein harmonisches Wesen. Alle Harmonie rühret von seiner weisen Ordnung und Einrichtung her ... Wo keine Übereinstimmung ist, da ist auch keine Ordnung, keine Schönheit und keine Vollkommenheit. Denn Schönheit und Vollkommenheit besteht in der Übereinstimmung des Mannigfaltigen.«

(Georg Ventzky 1742)

»Musica colludium aeternitatis«

GREGORIANISCHER CHORAL

Larkspur, Kalifornien, im August 2000. Zum ersten Mal nach über fünfzig Jahren bin ich zu Besuch bei meiner inzwischen 90 Jahre alten und weitgehend erblindeten ersten Klavierlehrerin, Marion Winkler, auch eine Emigrantin aus Europa. Marion lebt immer noch in ihrem damaligen Haus nahe bei Mill Valley, von wo aus mich meine Mutter seit meinem fünften oder sechsten Lebensjahr, bis zu unserer Übersiedlung nach Europa zwei, drei Jahre später, wöchentlich mit dem Auto zum Klavierunterricht zu fahren pflegte. Neu in Marions Haus in Larkspur ist jetzt der Anbau, ein geräumiges, helles Wohnzimmer mit einem Konzertflügel am Fenster, wo wir heute sitzen und uns unterhalten.

Ein zentrales Thema unseres Gesprächs ist der Fortgang meiner musikalischen Entwicklung nach meinem Klavierunterricht bei ihr. Ich erzähle ihr von meinem in Europa sehr bald wieder aufgenommenen Unterricht bei Lehrern in Österreich, im Schweizer Internat, in Florenz und schließlich in Zürich während meiner Gymnasialzeit und von meinem Wunsch, Dirigent zu werden, den ich seit meinem fünfzehnten Lebensjahr hegte, als ich bei meiner Großmutter lebte.

Zu Marions Belustigung schildere ich ihr dann die ungewöhnlichen Umstände des Kontrapunkt-Unterrichts, den mein Vater mir Siebzehnjährigem während der seltenen Sommerferien mit meinen Eltern, diesmal an der amerikanischen Atlantikküste in Maine, privat erteilte, nachdem er von meinem Berufswunsch erfahren hatte und darüber alles andere als erbaut gewesen war. Er hatte nämlich gerade seinen Musikerberuf an den Nagel gehängt zugunsten eines spät aufgenommenen literarwissenschaftlichen Universitätsstudiums in Harvard bei Boston. Für meinen Kontrapunkt-Unterricht wurde das schwergewichtige Harmonium meines Vaters in unser Ferienhäuschen mitgenommen, von wo aus wir es jeden Morgen zusammen mit einem Sonnenschirm an den Strand schleppten und es möglichst nahe am Ufer postierten, wo immer eine kühlere Brise wehte. Dort hatte ich bis zum Lunch Kontrapunktsätze im Palestrina-Stil zu schreiben, die dann am Nachmittag korrigiert wurden. Diese Vorbildung kam meinem Musikstudium zwei Jahre später sehr zugute, als ich im Rahmen meiner Ausbildung zum Dirigenten einen regulären Kontrapunkt-Kurs zu absolvieren hatte.

Leider habe ich bei meinem Besuch bei Marion nicht das kleine, etwas verschwommene Schwarzweißfoto bei mir, auf welchem ich in Badehose und mit Sonnenbrille in gekrümmter Haltung am Harmonium sitze, und zwar unter dem Sonnenschirm, an dem ein im Wind wehender Fliegenleimpapierstreifen zur Abwehr der vielen Bremsen befestigt war.

Schon während meiner Kindheit in Österreich bei Gottesdienstbesuchen zusammen mit Mitschülern oder Nachbarkindern sowie Jahre später bei der Besichtigung von romanischen Kirchen in der Toskana zusammen mit meinen Eltern war, wie ich Marion weiter berichte, wiederholt der liturgische Gesang

gregorianischer Choräle in lateinischer Sprache an mein Ohr gedrungen. Ich weiß nicht, wie weit diese frühen Erlebnisse auf dem österreichischen Land bereits mitgewirkt haben an meiner ersten, vorübergehenden Anwendung als ca. Elfjähriger, katholisch werden zu wollen. Sicher erinnere ich mich jedoch daran, dass mich die mittelalterlich wirkende Psalmodie der einstimmigen liturgischen Chorgesänge ohne Begleitung in der Messe oder im Stundengebet mit ihren Alleluja-Melodien in den für mich faszinierend neuartigen Kirchentönen vorübergehend in einen Zustand tiefer innerer Ruhe versetzte. Je länger ich diese wundersamen Gesänge auf mich wirken ließ, desto mehr glaubte ich mich auch in die geheimnisvolle Welt dieser stundenlang geübten Kleriker- und Mönchsgesänge und der mittelalterlichen Klöster hineinversetzen zu können. Vor allem erstaunte mich, wie viele Melodienfolgen auf einer einzigen Silbe oder ganz wenigen Silben des gesungenen Bibeltextes Platz hatten. Ein besonderes Erlebnis war auch die gelegentliche Aufteilung des Chores in zwei sich gegenüberstehende Gruppen, wovon die zweite Gruppe jeweils eine Sequenz der ersten entweder wiederholte oder aber gegen sie »ansang«. Sehr viel bewusster lernte ich diesen Ablauf Jahre später verstehen, wenn meine Eltern mit uns Kindern bei einigen Kirchenbesichtigungen in der Toskana zufällig in einen Gottesdienst gerieten, in dem ähnliche Gesänge erklangen. Gerne nutzte ich dort auch die Gelegenheit, in den verglasten Fresken im Kirchenraum die gregorianische Quadratnotation zu studieren. Dabei fiel mir rasch das Fehlen einer Takteinteilung auf, was für mich eine optische Bestätigung meines akustischen Eindrucks einer gewissen Endlosigkeit der Gesänge war. Die überwiegend kleinintervalligen, manchmal fast einschläfernden, aber mich zugleich in einen meditativen Bann ziehenden Gesänge wiesen mich immer wieder von neuem auf

einen weit außerhalb des betreffenden Gotteshauses liegenden und doch tief in meinem Inneren spürbaren spirituell-transzendenten Bereich hin. Ich war während meines Musikstudiums immer davon ausgegangen, dass die nach dem gleichnamigen Papst Gregor dem Großen im siebten nachchristlichen Jahrhundert in Rom benannten Gesänge auch in Rom ihren Ursprung hatten, als dort die Schola cantorum gegründet wurde. Diese Auffassung gilt inzwischen jedoch als umstritten. Denn nach neueren Erkenntnissen entstanden die gregorianischen Gesänge erst im 8. Jahrhundert nördlich der Alpen im Zuge der karolingischen Liturgiereform unter Pippin dem Jüngeren, indem die aus Rom ins Frankenreich überbrachten altrömischen Gesänge umgeformt wurden.

»STILE ANTICO«

Anders als bei Kirchenbesichtigungen oder -besuchen kennengelernten gregorianischen Gesängen kam ich, wie ich Marion Winkler weiter berichte, mit der Welt des aus dem späteren Mittelalter stammenden und ebenfalls dem universalen Lob Gottes dienenden Kontrapunkt (punctus contra punctum/»Note gegen Note«) vor allem aus Büchern und Noten und im Kontrapunktunterricht meines Vaters und später im Musikstudium in Berührung. Die wichtigste und zugleich einfachste Variante des Kontrapunktstils ist immer die »Gegenstimme« einer vorgegebenen Melodie, weshalb der Begriff Kontrapunkt in seiner umfassendsten Bedeutung auch häufig gleichgesetzt wird mit Polyphonie. Die Kompositionstechnik des Kontrapunkts der Renaissance und des Barock erlebte bei Johann Sebastian Bach noch einen Höhepunkt. Eine weit darüber hinaus neue Bedeutung gewann sie

schließlich auch im Werk von Johannes Brahms und Max Reger und in der Musik des 20. Jahrhunderts etwa von Anton Webern und Paul Hindemith. Trotzdem wird der Begriff Kontrapunkt in der Regel vor allem in Verbindung gebracht mit dem *stile antico* des Satzmodells der Vokalmusik (Messen, Motetten etc.) von Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525–1594) mit ihrer melodisch, rhythmisch und harmonisch besonderen Ausgewogenheit. Zum Grundbestand des *stile antico* gehören gewisse zentrale Stimmführungsregeln wie beispielsweise die Gegenbewegung, das Verbot von Oktav- und Quintparallelenverbot sowie die Dissonanzenbehandlung. Das Ergebnis meiner mir im Studium aufgetragenen Beschäftigung damit ist noch heute vorhanden in Form einiger stark vergilbter Aufzeichnungen von schulischen Kompositionsversuchen, die wie eine botanische Sammlung zusammengepresster Schmetterlinge oder Blumen in einer blauen, zugeschnürten Notenmappe bei mir liegen. Wenn ich beim heutigen Anhören dieser Musik etwa im Radio oder auf einer CD von der geordneten Komplexität der vielen Kompositionsregeln des klassischen Kontrapunkts absehe und mich ganzheitlich in ein Werk von Giovanni Pierluigi da Palestrina versenke, dann lässt mich die systematische Ausgewogenheit der vielfach kompensatorisch und symmetrisch wirkenden Musik manchmal an die »Coincidentia oppositorum« von Nikolaus von Kues denken, bei welcher trotz der Vielfalt und der scheinbaren Gegensätzlichkeiten in unserer Welt alles auf die eine göttliche Harmonie eines tief in sich ruhenden, allgegenwärtigen Kosmos hinweist. Nur dass, im Vergleich zu den älteren einstimmigen gregorianischen Gesängen, beim Übergang zwischen Mittelalter und Neuzeit bewegtere und großflächigere und zugleich dichtere polyphone Klangstrukturen auf jene transzendente Welt hinweisen.

Mein mich vorsorglich zum Musikstudium im klassischen

Palestrina-Stil unterweisender Vater hatte nicht nur allgemein als Musiker einschlägige Kenntnisse auf diesem Gebiet. Er hatte sich vielmehr, schon etwa fünfzehn Jahre vor meinem Unterricht bei ihm, während des Krieges im kalifornischen Exil als Anfang Zwanzigjähriger besonders ausführlich damit befasst, als er seinem Vater auf dessen Wunsch eine ungefähr dreißig Seiten lange musiktheoretische Abhandlung als Material für dessen Vorstudien zum »Doktor Faustus« schickte. Neben den Grundthemen wie »Der Kanon«, die klassische Harmonielehre, »Kadenz und andere Akkordfortschreitungen«, »Die Modulation« und »Konklusionen« nahm in seiner Abhandlung auch das Thema »Strenger und freier Kontrapunkt« sowie die Fuge als verwandte Form des Kanons einen breiten Raum ein. Die vielen Anstreichungen von Thomas Mann am Seitenrand durch sämtliche Themen der Abhandlung hindurch zeigen mir nicht nur, mit welchem großen Interesse dieser die musiktheoretischen Erläuterungen seines jüngsten Sohnes in seine musiktheoretisch und musikgeschichtlich ausführlichen Recherchen für seinen Musikerroman mit aufnahm, sondern auch, wie eng die aus verschiedenen Epochen stammenden Kompositionsstile doch alle zusammengehören.

DAS MUSIKALISCHE PENDANT MARTIN LUTHER

Während meines Studiums des Schrifttums von Martin Luther und der dazugehörigen Sekundärliteratur für meine spätere theologische Dissertation über dessen Abendmahlslehre stieß ich immer wieder auf Texte, aus denen – völlig im Gegensatz zum Musikhasser Johannes Calvin – Luthers besonders intensive Beschäftigung mit Musik ersichtlich wurde. Ich spürte deutlich, welchen enormen Einfluss die Beschäftigung des deutschen Re-

formators mit Musik auf das Bewusstsein und auf die Kirchenpraxis der evangelischen Christen bis heute ausgeübt hat. Luther maß der Musik wie der Theologie höchste Bedeutung für das Seelenheil des Menschen zu, weil sie »den Teufeln zuwider und unerträglich sei« und »solches vermag, was nur die Theologie sonst verschafft, nämlich die Ruhe und ein fröhliches Gemüte« (so in einem Brief an Ludwig Senfl vom 1. 10. 1530).

Luther war selbst ein geübter Sänger, Lautenspieler und Liedkomponist, und er kannte die Werke vieler zeitgenössischer Komponisten. Da ihm an einer starken aktiven Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst lag, sorgte er für eine Integration möglichst vieler deutschsprachiger Gemeindelieder in den Gottesdienst, die die lateinische Messe ersetzen sollten. Als von ihm selbst verfasst sind Dutzende von Liedern und Gesängen überliefert (das vielleicht bekannteste ist »Ein feste Burg ist unser Gott«), sowie Hymnenbearbeitungen und Psalmenlieder. Darüber hinaus übersetzte er traditionelle gregorianische Hymnen und veränderte bei Bedarf deren Melodie, um sie dem Duktus der deutschen Sprache anzupassen. Er verwendete auch Melodien von Volks- und Weihnachts- sowie von Studentenliedern, »Gassenhauer, Reiter- und Bergliedlein christlich, moraliter und sittlich verändert, damit die bösen ärgerlichen Weisen, unnützen und schandbaren Liedlein auf der Gassen, Feldern, Häusern und anderswo zu singen, mit der Zeit abgehen möchten, wenn man christliche, gute, nützliche Texte und Worte darunter haben könnte«. Die Luther-Choräle erschienen erstmals 1523/24 im Achtliederbuch und 1524 in Wittenberg in einem evangelischen Gesangbuch. Sie wurden zu einer Säule des reformatorischen Gottesdienstes und prägten die Geschichte des geistlichen Liedes auf dem europäischen Kontinent in nachhaltiger Weise.

Luther sah Musik auch als notwendigen Teil der schulischen

und universitären Ausbildung. Er verlangte von allen Schulmeistern sowie von angehenden Pfarrern eine gewisse Gesangs- und Musikausbildung und meinte, dass diese theoretische und praktische Fertigkeiten in der Musik mitbringen sollten. »Man muß Musicam von Noth wegen in Schulen behalten. ... Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie machet fein geschickte Leute.« (aus: Luthers Tischreden, Nr. 6248)