

Dürfen wir heimkehren?

Eine Sammlung von Liedszenen

Thomas Meyer



«Dans le métro les gens ont toujours un air triste et malheureux.» Odile (Anna Karine) aus Jean-Luc Godards «Bande à part» (1964).

*Oh sing uns keinen falschen Schlummertröst,
sei uns Prophet und sing die kalte Zukunft,
die jubelnde!*

Günter Eich, «An die Lerche» (1948)

Die Funde des Sammlers sind, selbst wenn er mit der Zeit weiss, wonach er sucht, und daher mit einer gewissen Absicht, wenn auch nicht Systematik, vorgeht, doch dem Zufall unterworfen. Legt er dann zu einem bestimmten Zeitpunkt seine Kollektionen vor sich aus, so droht er den Überblick zu verlieren, denn die Teile lassen sich nach unterschiedlichen Gesichtspunkten ordnen und die Konstellationen stellen schliesslich mehr Fragen, als sie beantworten. Hier der Versuch anhand des Liedes.¹

URSZENEN

A. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*: «Ein Kind, das im Dunklen Angst bekommt, beruhigt sich, indem es singt. Im *Einklang* mit seinem Lied geht es weiter oder bleibt stehen. Hat es sich verlaufen, versteckt es sich, so gut es geht, hinter dem Lied, oder versucht, sich recht und schlecht an seinem kleinen Lied zu orientieren. Dieses Lied ist so etwas wie der erste Ansatz für ein stabiles und ruhiges, für ein stabilisierendes und beruhigendes Zentrum mitten im Chaos. Es kann sein, dass das Kind springt, während es singt, dass es schneller oder langsamer läuft; aber das Lied selber ist bereits ein Sprung: es springt aus dem Chaos zu einem Beginn von Ordnung im Chaos, und es läuft auch jederzeit Gefahr zu zerfallen. Der Ariadnefaden erzeugt immer Klänge. Oder Orpheus singt.»²

- Stichworte dazu: Einklang, Versteckt, Orientierung, Stabilität, Ruhe, Zentrum, Ordnung, Chaos, Sprung, Zerfall. Durch ein Lied schafft sich der Singende Selbst-Identität - Selbstbewusstsein im Selbstvergessenen. Die Naivität des Liedes; das Bei-sich-sein des Kindes.

B. Wenn die Kinder mit dem Vater vom Eishockeymatch im Nachbardorf zurückkehrten und durch den dunklen Wald gingen, begannen sie, laut ihre Pfadfinderlieder zu singen, und fühlten sich so weniger allein.³

- Wie viele sangen im Wald, um sich mit dem Lied einzuschliessen und sich kenntlich zu machen? Selbstregulation.

C. Im Münchner *Tatort* mit dem Titel *Frau Bu lacht*⁴ gibt es eine vom Kriminalistischen wie vom Psychologischen her einigermassen problematische Szene: Kommissar Batic dringt nachts ins Schlafzimmer der Verdächtigen ein und konfrontiert sie dadurch mit jener Situation, in der sie ihren Mann getötet hat. Die kleine Tochter, die neben der Mutter im Bett liegt und die Szene mitbekommt, schützt sich dadurch, dass sie ihre Augen mit den Händen bedeckt und laut zu singen beginnt.⁵

- Nichts sehen durch Augenschliessen, nichts hören durch Singen; nicht- oder wenigerwahrnehmen.

- Wie muss so ein Lied beschaffen sein: klar strukturiert, tonal deutlich abgestützt, sich wiederholend in Strophen, fest umreisend? Könnte man sich da auch eine unendliche Melodie vorstellen - wie einen Ariadnefaden durchs Labyrinth oder einen Scheherazade-Faden durch 1001 Nacht hindurch? Wäre solch unendliche Melodie wirksam zur Abgrenzung geeignet oder wäre sie nicht allzu umspannend? Unpraktisch? Eine Grenze bedarf der Klarheit.

D. Goethe, *Novelle*: Ein Löwe ist ausgebrochen und verbreitet Angst. Man überlegt sich, das Tier abzuschliessen, aber dem Kind des Wärters gelingt es, das Tier durch Flötenspiel und Gesang zu besänftigen. Der Vater vergleicht die Szene mit jener Daniels in der Löwengrube: «und das wilde Brüllen unterbrach nicht seinen frommen Gesang».⁶ Davon singt das Kind, es verschiebt aber die Ordnung der Worte, wodurch es «nicht einen neuen Sinn hervorbrachte, doch das Gefühl in und durch sich selbst aufregend erhöhte: <Engel schweben auf und nieder, uns in Tönen zu erleben, welch ein himmlischer Gesang! In den Gruben, in dem Graben wäre da dem Kinde bang? Diese sanften, frommen Lieder lassen Unglück nicht heran; Engel schweben hin und wider, und so ist es schon getan.»⁷ Und schliesslich singt es: «Löw und Löwin, hin und wider, schmiegen sich um ihn heran; ja, die sanften, frommen Lieder habens ihnen angetan.» Die Novelle endet: «Das Kind flötete und sang so weiter, nach seiner Art die Zeiten verschränkend und neue hinzufügend: <und so geht mit guten Kindern selger Engel gern zu Rat, bösen Wollen zu verhindern, zu befördern schöne Tat. So beschwören, fest zu bannen liebem Sohn ans zarte Knie ihn, des Waldes Hochtyrannen, frommer Sinn und Melodie.»⁸

- «Oder Orpheus singt.» Die Schönheit und Virtuosität seines Gesangs wird hier allerdings durch die naive Schlichtheit ersetzt. Schlichtheit als Strategie.
- Es geht auch um das Verhältnis zur Natur, um die verlorengegangene Natürlichkeit, wie sie Friedrich Schiller in seinem Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* formuliert hat.



Filmstill aus Stanley Kubricks «*Paths of Glory*» (1957).

- Frommer Sinn und Melodie, wobei es sich bei Goethe nicht nur um eine allzu regelmässige Weise handelt, sondern einiges an Improvisation darin steckt. Fromm: brav, tüchtig, tapfer, nützlich, gut, ordentlich, unschuldig, unsträflich⁹, gläubig, gottergeben. Die Schutzengel.

WIEGENLIEDER

- Auch Wiegenlieder erfüllen die Funktion des Sich-Abgrenzens in einem chaotischen Alltagsraum – kurz vor dem Vergessen im Schlaf.

E. Engelbert Humperdinck, *Hänsel und Gretel*, 2. Akt, Schluss.¹⁰

Die beiden Kinder finden keinen Weg mehr aus dem Wald.

Erschöpft legen sie sich unter einem Baum nieder und singen gemeinsam «mit halber Stimme»: «Abends will ich schlafen gehn, / vierzehn Engel um mich stehn: / zwei zu meinen Häupten, / zwei zu meinen Füßen, / zwei zu meiner Rechten, / zwei zu meiner Linken, / zweie, die mich decken, / zweie, die mich wecken / zweie, die mich weisen / zu Himmels Paradeisen!» Vierzehn Schutzengel «in lichten, lang herabwallenden Gewändern» werden gleich darauf die Wolkentreppe herabschreiten und sich um die schlafenden Kinder gruppieren, bis «der Kreis der Engel vollständig geschlossen wird».

- Schöner lässt sich der Topos des Gebets, das Abstecken des Raums, des Territoriums kaum aufzeigen. Die Melodie vollzieht das mit, mit klar gesetzten Dreiklangsschritten; sie steigt allmählich auf. Schlaf, Traumnähe. Verblüffend ähnlich im Duktus ist übrigens das Schlussduett des *Rosenkavaliers*: «Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein». Flucht in die Intimität der Zweisamkeit, Illusionsraum, himmlische Harfen, die dazu herabsteigen; überhaupt die Einfachheit dieses Duetts nach den kontrapunktischen Verflechtungen des Quintetts zuvor und der dichten Harmonik der Oper.

F. Ein aussergewöhnliches Beispiel. Auch eine skrupellose und machthungrige Edelprostituierte bekommt in Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*¹¹ ihr schützendes Wiegenlied: Arnalta, die alte Amme, singt Poppea in den Schlaf; Amor wacht darüber.

G. Nach der häufig zitierten Klangcollage *Revolution 9* von John Lennon, Yoko Ono und George Harrison auf dem *Weissen Album* der Beatles folgt – oft vergessen – ein kleines überorchestriertes Wiegenlied: *Goodnight*, komponiert offenbar von John Lennon, obwohl Paul McCartney ebenfalls als Co-Komponist erscheint.¹² Dieser erzählte dazu um 1994: «I think John felt it might not be good for his image for him to sing it, but it was fabulous to hear him do it, he sang it great. We heard him sing it in order to teach it to Ringo and he sang it very tenderly. John rarely showed his tender side, but my key memories of John are when he was tender, that's what has remained with me – those moments where he showed himself to be a very generous, loving person. I always cite that song as an example



Filmstill aus Stanley Kubricks «*Paths of Glory*» (1957).

of the John beneath the surface that we only saw occasionally ... I don't think John's version was ever recorded.»¹³

- Das Raubein will seine zarte Seite nicht zeigen. Verletzlichkeit. Die Angst einer coolen Avantgarde, sentimental zu wirken. Keine Träne, keine Rührung zeigen. Das Lied nämlich vermag etwas auszulösen und hervorzubringen, das verborgen war und verborgen bleiben wollte: Emotion, innere Beteiligung, Bewegtheit ... in einem geschützten Rahmen.

H. In den früheren Versionen zur Melodie von «Schlaf, Kindlein, schlaf» hiess es: «Maykäfer, flieg! / Der Vater ist im Krieg. / Die Mutter ist im Pommerland. / Und Pommerland ist abgebrannt.»

- Der Versuch, Bedrohung abzuwenden, indem man sie benennt. Marie (im *Wozzeck*) singt ihrem Kind zwar ein Wiegenlied¹⁴, aber schon hier und erst recht in den folgenden Szenen macht sie ihm damit eher Angst, erzählt vom Dunkel und von ihrem Elend, ist ungeduldig und fast zornig, ja sie droht ihm damit, dass es geholt werde. «Das Kind hat – in höchster Angst – seinen Kopf in den Falten des Kleides seiner Mutter verborgen, wo es ganz still hält.»¹⁵ – Matthias Claudius, *Abendlied*: «Und lass mich ruhig schlafen / Und meinen kranken Nachbarn auch.»

I. Ein Wiegenlied zum Schluss der *Matthäus-Passion*: «Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte Ruh.»

- Das Sich selber in den Schlaf singen: wieder die Nähe zum Gebet.

SCHUMANN-BÜNDE

Paare schaffen sich in ihrer Geschichte, aus bestimmten Situationen und Erlebnissen heraus, zuweilen einen privaten verbindenden Lied-Code. Dadurch entsteht ein intimer Bedeutungsraum, von dem nur das Paar weiss: das gemeinsame Lied.¹⁶ In den Wunschkonzerten begegnet man dem zuweilen. Für das

Ehepaar Clara und Robert Schumann war das Lied *Widmung* aus den *Myrthen*¹⁷ von ähnlicher Bedeutung.

J. Eine vergleichbare Funktion scheint Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* für Schumann gehabt zu haben. Er zitiert mehrmals daraus, in seiner Klavierfantasie C-Dur op. 17, in seinem Streichquartett op. 41/2 und schliesslich in der 2. Sinfonie, wo er damit in den Finalsatz eingreift: Mutwillig munter setzt dort zunächst ein Marsch ein. Mit Schwung wird er fortgeführt. Choralartige Variationen folgen. Allmählich aber scheint die Energie auszugehen. Die Zugkraft erlahmt und mündet in eine Folge von Generalpausen. Aus der Ermattung hilft nun gerade das Zitat: «Nimm sie hin denn, diese Lieder, die ich dir, Geliebte, sang» aus der *Fernen Geliebten*. Auch diesmal versagen sie ihren Dienst nicht. Die Zeilen, die natürlich auch Clara ansprechen, verleihen dem Satz neuen Elan und führen ihn zu einem emphatischen Schluss.

- Das Lied also als Bund und Band. Es ist, wie Peter Gülke schreibt, auch eine Beschwörung.¹⁸ Eine Selbstvergewisserung, persönlich und musikalisch und, wie man es bei Schumann immer voraussetzen muss: auch musikhistorisch. Wer im Strudel der musikalischen Möglichkeiten zu ertrinken droht, greift sich einen Strohalm. Oder anders: Er entwirft ein Rettungsnetz, ein Bezugsnetz.

K. Ein Mann, der unter visueller Agnosie litt und daher seine Frau mit einem Hut verwechselte, versah seine sinnlos gewordene Umwelt mit Sinn, indem er sie in Musik umsetzte. «Ich lege ihm seine Kleider an der gewohnten Stelle hin, und er zieht sich ohne Schwierigkeiten an. Dabei singt er vor sich hin. Das tut er bei allem, was er macht. Aber wenn er unterbrochen wird und den Faden verliert, ist er ratlos – dann weiss er mit seinen Kleidern oder mit seinem eigenen Körper nichts anzufangen. Er singt die ganze Zeit: Esslieder, Anzieder, Badelieder, alles Mögliche. Er kann nichts tun, ohne ein Lied daraus zu machen.» So erzählte die Frau des Patienten Dr. P dem Neurologen Oliver Sacks.¹⁹

- Durch Lieder wird die Ordnung im Alltag aufrechterhalten. Es gibt mehrere solcher Wege des «Vermusikens»: «kinetische Melodien», durch die Parkinsonkranke zur Bewegungsfähigkeit zurückfinden, oder eben jene «Melodie der Wahrnehmung», die Sacks bei seinem Patienten konstatiert: «Diese (unter anderem) ist es, die bei Dr. P verlorengegangen ist, der die Welt als eine Ansammlung von abstrakten, bedeutungslosen Formen gewahrt und diesen nur dann Sinn verleihen kann, weitermachen kann, wenn er <zurückmusikt> wird. Der agnostische Dr. P *überlebt* durch die Musik; dadurch, dass er seine gesamte Welt <vermusikt> (oder vielmehr <zurückmusikt>); eine Welt, die im nicht <vermusikten> Zustand jeden Moment auseinanderzufallen droht».²⁰

Als Sacks seinen Patienten, einen ehemaligen Musikprofessor, besuchte, nahm er die Noten von Schumanns *Dichtertiebe* mit – was wiederum Michael Nyman dazu anregte, bei der Veroperung dieses Stoffs für die Lieder Ps Schumann zu verwenden. Indem die Lieder so für uns kenntlich gemacht wer-

den, erhalten sie ihre Funktion auch im musikalischen Zusammenhang der Oper zurück.

- Erkennbarkeit durch Form und Verlauf des Lieds; Vertrautheit, ein vertrauter Raum.

Diese «Fiktion» Nymans – P ist hier nahezu vollständig abhängig von der Schumannschen Liedliteratur²¹ – ist symptomatisch aber auch für Nymans Kompositionen aus den achtziger und frühen neunziger Jahren. Seine Filmmusiken für Peter Greenaway basieren wie die Oper meist auf bestehendem musikhistorischen Material.²² Es scheint fast, als habe der einstige Musikkritiker und Musikwissenschaftler nur über diesen Weg zum eigenen Komponieren finden können. Auch das eine Art Rettung.

L. Erzählt wird vom Trouvère Blondel, der sich auf die Reise machte, um seinen nach dem Kreuzzug in Österreich gefangenen Freund und Herrn Richard I. Löwenherz wiederzufinden. Er ging von Burg zu Burg und sang dort ein Lied, das nur er und der König kennen konnten. Schliesslich soll er ihn auf Burg Trifels im Pfälzerland (oder anderer Überlieferung nach auf Dürnstein an der Donau) gefunden haben.

- Das Lied als vertrautes Signet und Freundschaftsband. Johann Gabriel Seidl (1804–1875) schuf daraus eine Ballade, die Schumann 1840 vertonte²³: «Horch, da tönt es leise, leise / Aus dem Burgverliess empor, / Eine wohlbekannte Weise / Klingt an Blondels lauschend Ohr. / Wie ein Freundesruf, ein trauter, / Schallt sein eigen Lied ihm zu, / Und sein Ahnen sagt ihm lauter: / Suche treu, so findest du!» Entsprechend dem suchenden Charakter schliesst die Melodie fast das ganze Lied hindurch auf der Tonikaterz oben und findet erst zum Schluss zum Grundton hinunter.

PATRIOTISCHES

M. Leopold Lindtberg/Hermann Haller, *Füsilier Wipf* (1938). Liest man Robert Faesis Novelle *Füsilier Wipf* von 1917 über



Filmstill aus Stanley Kubricks *«Paths of Glory»* (1957).

den schweizerischen Grenzdienst während des Ersten Weltkriegs und vergleicht man sie mit dem gleichnamigen Film von 1938, so erkennt man viele Elemente wieder – nur eines nicht: die Lieder. Was Faesi literarisch in innerem Monolog reflektierte, liess sich im Film nicht darstellen und musste an der Schwelle zum Zweiten Weltkrieg auch anders formuliert werden. Dafür stehen auf emotionaler Ebene die Lieder, hier wie in zahlreichen anderen Schweizer Filmen jener Zeit.²⁴ Es ging um eine selbstverständliche Bürgerpflicht und um Gemeinschaftssinn, nicht um eine heroische Geste. Gerade da übernahm das gemütvollte Lied eine wichtige Funktion. Programmatisch wird das Singen in *Füsilier Wipf* eingesetzt: Der Film folgt den Grenzsoldaten eher locker durch die vier Jahre, streift dabei aber die wesentlichen Stationen eines Füsilierlebens, vom Einzug in die Armee bis zur 1.-August-Feier, von Nachtübungen bis zum Grenzkoller – mitsamt den entsprechenden Liedern. Welche spezielle Funktion darin die Musik einnimmt, zeigen besonders zwei Situationen: In der einen pflegen die Grenzsoldaten einen tschechischen Flüchtling, der von italienischen Scharfschützen schwer verwundet wurde. In diesem Moment greift Füsilier Leu (Heinrich Gretler) zum Handörgeli, um dem Verletzten das Sterben zu erleichtern. «Ich kann und mag nicht fröhlich sein! Wenn andere schlafen, so muss ich wachen, muss traurig sein», heisst der hier allerdings nur unvollständig gesungene, mehr gemurmelte Text des Lieds mit dem Titel *Der Rosengarten*. Im Schlimmsten – so die Botschaft – hilft und tröstet die Musik, und dem entspricht auch eine bald darauf folgende Szene, in der die Soldaten, vom Grenzkoller befallen, am Sinn der Landesverteidigung zweifeln. Wiederum ist es Leu, der die anderen zur Besinnung ruft. Gemeinsam stimmen sie das *Beresina-Lied* an.

- Es ist kein Zufall, dass in *Füsilier Wipf* Lieder in Deutsch, Französisch und Italienisch vorkommen. Es ging darum, die (Willens-)Nation zu stärken und zu einen. Über die Handlung hinaus dienen diese musikalischen Elemente einer nationalen Selbstvergewisserung. Die Soldaten singen aus Angst, um sich im Lied selber zu spüren; sie singen, um Gemeinsamkeit zu schaffen.
- Nicht nur in der Schweiz, sondern auch in den anderen Ländern bzw. in den unterschiedlichen politischen Strömungen bis hin zu Kommunismus, Faschismus und Nationalsozialismus spielten Lieder eine tragende Rolle – ein Erbe einer Gesangstradition des 19. Jahrhunderts. Kampf-, Marsch-, Siegeslieder schaffen auch hier Identitätsgrenzen ab.
- Hier spätestens, aber auch schon an anderer Stelle wäre die enorme und unheimliche verführerische Kraft des Lieds, des gemeinsamen Singens zu erwähnen, nicht nur politisch, sozial, sondern auch erotisch. (*Don Giovanni* oder auch der Herzog in *Rigoletto* setzen ganz gezielt Lieder ein, um Frauen zu verführen.)

N. Zuweilen werden Lieder deshalb in den musikalischen Kampf geschickt: Nationalhymnen, Revolutionslieder. In zahlreichen musikalischen Schlachtenbeschreibungen der napoleonischen Zeit sind die Armeen durch Lieder charakterisiert: in Beethovens



«Ich kann und mag nicht fröhlich sein! Wenn andere schlafen, so muss ich wachen, muss traurig sein». Filmstills aus «Füsilier Wipf» von Leopold Lindtberg & Hermann Haller (1938).

Wellingtons Sieg oder: Die Schlacht bei Vittoria op. 91 (1813) besiegen *Rule, Britannia!* und *God save the King* Frankreichs *Marlbrough s'en va-t-en guerre*. Dazu passt als Parodie eine Szene aus Fjodor Dostojewskijs *Böse Geister*: Im fiktiven Klavierstück *Der Französisch-Preussische Krieg* des kleinen Beamten Ljamschin konterkariert und zersetzt *Mein lieber Augustin* die *Marseillaise*.²⁵ Und ähnlich: In der Musik Schostakowitschs zum Stummfilm *Das neue Babylon* stehen einander die *Marseillaise*

als Signet für die Bourgeoisie und die *Carmagnole* («Ah ça ira») als Lied der revolutionären Communarden gegenüber.²⁶ Schliesslich Michael Curtiz' *Casablanca*: Die *Marseillaise* der Franzosen übersingt in Rick's Bar mit Leidenschaft *Die Wacht am Rhein* der Deutschen.²⁷ So werden zuweilen Lieder aufeinander gehetzt, um territoriale Konflikte auszutragen.²⁸

O. Eine nächste Stufe in der (ebenfalls ideologischen) Verwendung eines Lieds findet sich in Lindtbergs *Die letzte Chance* (1944/45), dem bewegendsten Schweizer Film jener Zeit. Veränderte Weltsituation – verändertes Singen. Nun geht es nicht mehr so sehr um die Abwehr des äusseren Feindes, sondern um jene Menschen, die über die Grenzen vor den Nazis in die Schweiz flüchten wollen. Der Kanon *Frère Jacques* bzw. *Bruder Jakob*, der in vielen Sprachen existiert, wird hier zum verbindenden Element in einer multinationalen Gruppe von Flüchtlingen unter Führung englischer und amerikanischer Soldaten. In einer Berghütte finden sie, die verschiedene Sprachen sprechen und einander misstrauen, über das Lied den Zugang zueinander.²⁹ Die Hütte und das Lied sind für wenige Augenblicke der Hort der Welt. Gleich darauf werden diese Menschen weiter flüchten und über die Grenze gelangen.

ZWISCHENBEMERKUNGEN

- Die Gefühlslage von Dvořáks vierter Zigeunermelodie *Als die alte Mutter*: Die Tränen, die die Mutter weinte, als sie dem Ich des Lieds das Singen beibrachte, kehren wieder, wenn dieses seinem Kind vorsingt.
- Ist hinter all dem nicht die Adorno'sche Warnung «Rückfall droht unablässig»³⁰ zu vernehmen? Macht es sich und uns das Lied nicht zu einfach – gerade durch seine Schlichtheit? Durch seine sentimentalische Verhaltensweise?
- Ich nehme mit dem Lied gleichsam «Besitz» von einem Territorium, ich schütze mich so, das Territorium nimmt aber auch Besitz von mir. Das Lied ist das Kommunikationsmittel und der Fetisch. Es ermöglicht mir, mich frei in einem festabgesteckten Raum zu bewegen.

DAS SYMPHONISCHE FINALE

- Das Lied weckt das Pathos. Keine Instrumentalmusik kann das in dieser Masse, aber aus der Instrumentalmusik, die uns – wortlos – in ein anderes Zeitempfinden versetzen kann, gibt es eine Rückkehr zum Lied.

P. Nachdem Beethoven in der Neunten zu Beginn des Schlusssatzes alle Ansätze bzw. Wiederaufnahmen der vorangegangenen Teile verworfen hat, setzt er mit den nicht-Schiller'schen Worten neu an: «O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere. Freude! Freude!» Die *Ode an die Freude* hat einen Vorläufer in der *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester* op. 80 (1808). Das Werk beginnt mit dem improvisatorischen Spiel des Solisten, also des Individuums; allmählich tritt das Orchester hinzu; das

Stück entwickelt sich gemeinschaftlich und mündet ebenfalls in einen Freudenchor des ganzen Kollektivs: «Fried' und Freude gleiten freundlich / wie der Wellen Wechselspiel / was sich drängte rau und feindlich, / ordnet sich zu Hochgefühl.» (2. Strophe)

- Auflösung des individualistischen Chaos, zumindest noch die Hoffnung auf eine Lösung, ein Aufgehen im Grösseren. Ordnung und Hochgefühl in der Gemeinschaft; das wird sich in der Neunten noch steigern lassen.

Q. Charles Ives hat das in seiner Vierten Sinfonie aufgegriffen: Der Eingangssatz stellt eine Frage nach «der Realität der menschlichen Existenz und ihrer religiösen Erfahrungen»³¹, auf die der letzte Satz eine Antwort bietet: Hier zitiert Ives das Kirchenlied *Nearer my God to thee*, nicht deutlich konturiert, sondern in einem weiten Orchestersatz verschwimmend. Die Stelle erinnerte Ives an einen Zeltgottesdienst in Redding, aber auch an einen Vorfall, der ihn in diesem Zusammenhang prägte, «vielleicht sogar mehr, als ich mir bewusst bin».³² Diese Szene spielte sich eines Abends 1901 im Café Boulevard in New York ab, unmittelbar nach der Ermordung von McKinley. «Bei dieser Gelegenheit erhoben sich nämlich alle Leute und sangen genau diese Hymne.»³³

- Das Aufgehobensein im Lied, im gemeinsamen Singen. Wichtig ist dabei, dass das Lied – Typus vielleicht: *Der Mond ist aufgegangen* – eingängig ist und dadurch sogar bis zu einem gewissen Grad ins Liedgut, eben, eingehen kann; das heisst, es ist trotz aller Autorschaft allgemein, quasi-anonym. Etwas Einfaches in einer komplexen Welt.

Die Szenerie der Vierten Sinfonie taucht bei Ives in seinem *Orchestral Set Nr. 2* explizit nochmals auf. Der letzte Satz mit dem bezeichnenden Titel *From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voice of the People Again Arose*³⁴ bezieht sich auf ein Erlebnis am Tag, als bekannt wurde, dass die *Lusitania*, ein britisches Passagierschiff, von einem deutschen U-Boot versenkt worden war und 1200 Menschen ums Leben kamen: «Nach der Arbeit verliess ich das Stadtzentrum und ging zur Hochbahnstation in der dritten Avenue am Hanover Square. Wie ich den Bahnsteig betrat, war eine grosse Menschenmenge vor mir, die auf die Züge wartete, welche weiter unten steckengeblieben waren, und während wir so warteten, hörten wir unten auf der Strasse das Spiel einer Drehorgel oder eines Leierkastens. Ein paar Arbeiter, die neben den Geleisen sassen, begannen, die Melodie³⁵ mitzupfeifen, andere wiederum fingen an, den Refrain mitzusingen oder mitzusummen. Ein Arbeiter mit einer Schaufel auf der Schulter betrat den Bahnsteig und stimmte in den Refrain ein, worauf der Mann neben ihm, ein Wall-Street-Bankier mit weissen Gamaschen und einem Rohrstock, ebenfalls einstimmte, und schliesslich schien es mir, dass jedermann diese Melodie sang – aber nicht aus Übermut, sondern aus dem Bedürfnis heraus, ihren Gefühlen, die sie den ganzen Tag bedrückt hatten, Ausdruck zu geben. Alles war von einem Gefühl der Würde durchdrungen. Der Drehleiermann schien dies zu spüren – er schob seinen Leierkasten näher an den Bahnsteig heran und spielte fortissimo (der Refrain

erklang jetzt so laut, als fordere er alle Menschen in New York auf, mit einzustimmen). Dann kam endlich ein Zug an – alle drängten hinein und das Singen verlor sich allmählich, doch die Wirkung, die es auf die Menge ausgeübt hatte, blieb erhalten. Kaum jemand sprach – die Leute verhielten sich so, als ob sie gerade aus einem Kirchgottesdienst kämen. Auf der Fahrt sangen oder summten dann einzelne Menschengruppen gelegentlich noch einmal die Melodie.»³⁶

- Der Bankier neben dem Arbeiter. Die Utopie einer Gesellschaft. Alle Menschen in New York. Solidaritätslied, wenn hier auch ohne «Vorwärts», sondern melancholisch verinnerlicht. Zudem das Gefühl der Würde.
- Die protestantischen Choräle und Kirchenlieder sind von einer ähnlichen Wirksamkeit: gemeinschaftsbildend. Eine feste Burg ist unser Lied. Deshalb die Choräle in den Passionen und Kantaten. Die Kirche bleibt im Dorf.
- «Was wollen wir singen?», fragte der Pfarrer bei den Hochzeitsvorbereitungen, blätterte kurz im Kirchengesangbuch und antwortete dann selber: «*Grosser Gott, wir loben dich*. Das kennen alle.» Was wie ein fauler Kompromiss wirkt, ist gleichsam der kleinste Nenner, auf dem sich in einer interkonfessionellen Gästeschar noch eine singende Gemeinschaft bilden lässt: worauf das Ritual zu stehen kommt.

R. Mahler zitiert am Schluss seiner Neunten quasi als Coda instrumental das Kindertotenlied *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen* – in den Violinen «*ppp* mit inniger Empfindung»; «im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!» lautet der Text dazu. Es ist, als würde ein Bild allmählich verblassen und ersterben.

- Es ist ein Kindertotenwiegenlied. Rückkehr zu einer Naivität, die ausgegangen, tot ist. Vielleicht bedarf es einer reinen «absoluten», das heisst scheinbar von aller Semantik losgelösten Instrumentalmusik am Ende des Lieds, um zu Bedeutung und zu Bedeutsamkeit zu gelangen. Vielleicht erscheint hier deshalb dieses Kindertotenlied, vielleicht deshalb in Schumanns Zweiter die *Ferne Geliebte*, vielleicht deshalb der Chor in Beethovens Neunter.³⁷ Weil alles sonst so fern bliebe! Das Lied bringt es uns nahe – oder zumindest dem Komponisten, der sich im schöpferischen Prozess, im geistfähigen Material zu verlieren droht. Das Lied also erfüllt die Instrumentalmusik mit Bedeutung und Sinn. Sinngebung, religiöser, philosophischer, aber auch künstlerischer Art, dürfte immer auch ein Schutzmechanismus sein, eine Einfriedung der Seele. Auf dass sie nicht verloren gehe!

DAS VERLORENE LIED

S. Jean-Luc Godard, *Bande à part* von 1964³⁸: Odile (Anna Karine) hat kurz zuvor Arthur gesagt, dass sie ihn liebt. In der U-Bahn meint sie: «Dans le métro les gens ont toujours un air triste et malheureux.» Sie fühlt sich an ein Chanson von Jean Ferrat nach einem Gedicht von Louis Aragon³⁹



Filmstill aus Stanley Kubricks «*Paths of Glory*» (1957).

erinnert, beginnt es zu rezitieren und dann zu singen. Das Lied erzählt von den kleinen Illusionen und Enttäuschungen der Menschen; der Autor sagt, dass er sich ihnen ähnlich fühle: «Ah je suis bien votre semblable.» Es ist eine kleine Insel der Melancholie, bevor die Protagonisten des Films wieder in die Realität auftauchen – und es ist eines dieser schlichten verlorenen Lieder der Einsamkeit, das hier den Bildern entgegengesetzt wird.

- Sonst sind diese «verlorenen Lieder», wie ich sie nenne, häufig die der Einsamen, Einfältigen, Zurückgelassenen. Eine kleine Kollektion: Der Gottesnarr in Mussorgskis *Boris Godunow*; das «Hopp-Hopp» sogar des Kindes am Schluss von *Wozzeck*; das Lied der alten Wegenerin in *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann; Wladimirs «Ein Hund kam in die Küche»⁴⁰ in *Warten auf Godot* von Samuel Beckett; *Der Leiermann* in Wilhelm Müllers *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (Zweites Bändchen, 1824) bzw. in Schuberts *Winterreise*. Diverse Beispiele in den Inszenierungen von Christoph Marthaler – er war es übrigens, der das Lied wieder ins «Sprechtheater» zurückgebracht hat.

T. Kurt Früh, *Dällebach Kari* (1970). Im Gegensatz zum Schweizer Film vor dem Weltkrieg wird das Lied danach häufig nicht mehr gesungen, sondern nur noch abgespielt. Das Verhalten hat sich verändert. Kurt Frühs Film *Bäckerei Zürrer* (1957) beginnt damit, dass ein Clochard eine Münze in einen Automaten wirft, worauf das Lied *Der Lehmann* erklingt. Später wird Helen Vita es auch mit der Unterhaltungskapelle live vortragen. Es ist ebenfalls Zeichen einer leichtfüssigen, etwas frivolen Lebenseinstellung, die für den Clochard ein Stück Sehnsucht enthalten dürfte. So taucht gelegentlich selbst der Schlager in Tiefen ab. In *Dällebach Kari* spielt das Lied *Wie die Blümlein draussen zittern* eine tragende Rolle. Es verfolgt die Titelfigur als sentimentale Erinnerung. Es gibt diesem tragikomischen Coiffeur die Hoffnung, dass er sein Leben verändern kann. Der Klang des alten Grammophons verstärkt die Nostalgie.

U. Überraschenderweise taucht ein so verlorenes Lied in einem anderen diskursiven Kontext wieder auf. In Patrick Franks Projekt *Wir sind aussergewöhnlich*⁴¹ erklingt wie eine Insel innerhalb der modernen Diskurskomposition Schumanns *Hör ich das Liedchen klingen* – Naivität konnotierend. Es wirkt verlassen als wunderschön einfaches, selbsterklärendes Kunstwerk und wird entsprechend im Lauf des Stücks zersetzt und verstummt. Am Schluss erklingt es ab CD-Player, verfügbar (fügsam) gemacht.

- Ein Lied zu beschädigen, schmerzt fast immer. Für den Komponisten kann es fast Selbstverletzung sein. Deshalb ist die Frage, ob ein Liedthema am Schluss eines alles verwurstenden Variationenzyklus wieder aufgegriffen und quasi wieder rekonstituiert werden kann, nicht nur von musikalischer, sondern auch von psychologischer Bedeutung. Dürfen wir heimkehren? Bach lässt es am Ende seiner *Goldberg-Variationen* zu, Rzewski ebenso in seinem *The People United Will Never Be Defeated*, Beethoven jedoch in seinen *Diabelli-Variationen* nicht.

V. Die Kämpfe zwischen den Pariser Kommunarden und den Regierungstruppen eskalieren im sechsten Akt des Films *Das neue Babylon* von Leonid Trauberg und Grigori Kosinzew von 1928/29 (Musik: Dmitri Schostakowitsch). Die Kommunarden haben Barrikaden aufgebaut, und darauf ist auch ein Flügel gelandet, gleichsam das Relikt salonhafter Bürgerlichkeit. In einer Kampfpause nun setzt sich ein älterer Kommunarde hin und spielt ein Klavierstück – es ist eine Ruhepause, wiederum eine Insel in diesem Film und auch der einzige Moment, in dem das Orchester schweigt. Wir hören nur ein Klavier, in völliger Übereinstimmung von Bild und Ton, als quasi reale Musik, als Moment der Stille. Die Melodie ist das *Altfranzösische Lied* aus Tschaikowskis *Album für die Jugend* op. 39 von 1878. Ihre Bekanntheit dürfte in der russischen Gesellschaft vorausgesetzt werden, und sie taucht nirgends sonst im Film auf, fällt also in vielerlei Hinsicht aus der Filmmusik heraus. Das Lied erklingt allerdings nicht in Tschaikowskis Version⁴² und entspricht dadurch auch nicht einer sentimentalen Salonpièce.⁴³ Wenn Schostakowitsch und der russische Hörer von 1929 nicht ohnehin unwillkürlich die Konnotation Tschaikowski mitnahmen (als verbindendes Liedgut), so doch zumindest die an eine alte, vorrevolutionäre Zeit. Es ist bloss «eine träumerische Auszeit im Kriegstumult»⁴⁴, ein Zurück, und der Film zeigt in Bildern von den jungen getöteten Kommunarden, dass es dieses Zurück nicht geben kann.

W. Im Epilog des Kriegsfilms *Paths of Glory* von Stanley Kubrick (1957) singt eine deutsche Kriegsgefangene vor französischen Soldaten das Lied *Es war einmal ein armer Husar*.⁴⁵ Die zunächst johlenden Soldaten verstummen bald. Allmählich beginnen sie mitzusummen, mitzusingen, einige weinen. Das ist hart am Kitsch. In dem Moment trifft der Befehl ein, an die Front auszurücken. Colonel Dax (Kirk Douglas) sagt: «Geben Sie ihnen noch ein paar Minuten Zeit.» Eine kleine Rettung, illusionär, ein kleiner Aufschub. Gleich darauf setzen Militärtambouren ein, und das marschartig orchestrierte Lied erklingt

wieder. Vermag Kubrick den Kitsch so zu umgehen? Gerade in dieser letzten Szene zeigt sich, wie das Lied zu einer Pathosformel für Unschuld und Frieden wird.

- Bei dieser Szenerie liesse sich Kafkas *Kleine Fabel* mitdenken. Der Raum ist ohnehin engst geworden; auch wenn du, die Maus, den Raum mit einem Lied absteckst, wirst du der Katze nicht enttrinnen. Aber das Lied kann dir niemand nehmen.

X. In August Ennas Oper *Den lille pige med svovlstikkerne* (1897) nach Hans Christian Andersens *Mädchen mit den Schwefelhölzern* erklingt am Schluss nach dem Tod Maries ein Choral: «Kind Jesus in der Krippe lag, der Welt zum Heil geboren! Er brachte uns den neuen Tag, sonst waren wir verloren. So tretet denn zur Krippe hin, den Kindern gleich, mit reinem Sinn. Halleluja, Halleluja, Halleluja.» Noch so eine Rettung. Lachenmann verweigert in seinem gleichnamigen Musiktheater diese Consolation.⁴⁶

Y. Jiří Weil, *Mendelssohn auf dem Dach* (posthum erschienen 1960): In diesem Buch ist viel Musik, heiter manchmal, aber auch solcherart, wie wir sie uns nicht wünschen: SS-Obergruppenführer Heydrich liebt Mozart. Es geht um das Leben der Juden im besetzten Prag. In einer der letzten Szenen werden zwei Mädchen von einem Gestapomann brutal verhört. Sie sollen ihr Versteck verraten, aber stattdessen beginnen sie zu singen. Sie singen weiter, erst recht als sie geschlagen werden: «Den Gestapomann überkam wieder die Wut. Blindlings schlug er mit dem Schlüssel auf die beiden kleinen Mädchen. Adéla und Gréta schwanden die Sinne, aber im stillen sangen sie *Es brannte die Linde, sie brannte und Schafferstocher Andulka*. Sie hatten die Lieder gelernt, als sie noch zur Schule gehen durften. Jetzt setzten sie sich mit ihnen zur Wehr.»⁴⁷

Z. Claude Goretta, *La Provinciale* (1980): Die junge Christine (Natalie Baye) kommt aus der Provinz (wo wir sie eingangs in einem Chor sehen) nach Paris, um Arbeit zu finden, gerät dabei aber an Menschen, die sie ausnutzen. Sie gibt jedoch nicht auf. Am Schluss müssen die jungen Frauen bei einer Gartenparty einen entwürdigenden Parcours absolvieren. Christine gewinnt zwar das Geld, überlässt es aber ihrer Freundin und verlässt das Fest. Auf der Bahnstation entspannt sie sich und beginnt ganz leise und zaghaft vor sich hin zu pfeifen. Sie gewinnt ihre Eigenheit zurück.

- Ein verlorenes wiedergefundenes Lied.

1 Und schon die erste Frage: Was ist das Lied eigentlich? Gewiss liessen sich auch Schönbergs *Buch der hängenden Gärten*, Nonos *Liebeslied* oder Holligers *Beiseit* dazuzählen – und auch das Lied des jungen Seemanns aus dem *Tristan* oder die *Chansons de Bilitis*. Hier sei das Lied einfacher verstanden: als ein eingängiges, einprägsames, regelkonformes, textgebundenes und gesungenes Gebilde von vergleichsweise einfacher Faktur, oft dem 4-Takt-Schema (auch dem 4-Verse-Schema) folgend und strophenförmig. Dazu fallen einem sofort Ausnahmen ein, aber die bestätigen vorläufig mal die Regel. Scheinbare Anonymität (der Autor ist

- vergessen gegangen) gehört zur Volkstümlichkeit und Tradition. «Nicht erst von den Nationalsozialisten ist Heine diffamiert worden. Ja diese haben ihn beinahe zu Ehren gebracht, als sie unter die Loreley jenes berühmt geworden ‚Dichter unbekannt‘ setzten, das die insgeheim schillernden Verse, die an Figurinen der Pariserischen Rheinixnen einer verschollenen Offenbacher mahnen, als Volkslied unerwartet sanktionierte.» Theodor W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in: ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 146. Und zu guter Letzt dies noch: Es geht hier nicht um das Lied an und für sich, sondern darum, in welchem Kontext es erscheint, wie es inszeniert wird und was es auslöst.
- 2 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voulié, Berlin: Merve Verlag 1992, S. 424.
 - 3 Es gibt auch die Redewendung «Pfeifen im Walde» / «whistling in the dark».
 - 4 Buch: Günter Schütter; Regie: Dominik Graf; 1995.
 - 5 Eine vergleichbare Szene fand sich kürzlich in der Kieler *Tatort-Folge Borowski und das Meer* (Buch: Christian Jeltsch; Regie: Sabine Derflinger; 2014). Kommissar Klaus Borowski (Alex Milberg) wird dort zusammen mit der epilepsiefährdeten Assistentin Sarah Brandt (Sibel Kekilli) in einem Lift eingeschlossen. Um einem Anfall zuvorzukommen, beginnen sie zu singen.
 - 6 Im *Buch Daniel*, Kap. 6, findet sich allerdings kein Hinweis, dass Daniel gesungen habe, übrigens auch nicht im 3. Kap., wo von den drei Jünglingen im Feuerofen erzählt wird. Der Gesang der Jünglinge ist nur in einem apokryphen Zusatz auf Griechisch überliefert.
 - 7 Johann Wolfgang von Goethe, *Novelle*, in: *Goethes Werke. Auswahl in sechzehn Bänden*, 13. Band, Leipzig: Max Hesse's Verlag, o. J. [um 1910], S. 149f.
 - 8 Ebd., S. 152f.
 - 9 Einige der Bedeutungsebenen nach dem *Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Band 4, Leipzig 1878, Sp. 240ff.
 - 10 Zu Beginn dieses Akts sehen wir übrigens Gretel hagebuttenpflückend im Wald. Sie summt dazu leise vor sich hin: «Ein Männlein steht im Walde».
 - 11 2. Akt, 10. Szene.
 - 12 Solche Kontrastbildung von wildem Klangrausch und melodischer Einfachheit ist ein uraltes Gegensatzpaar – und wohl auch eine sentimentalische Verhaltensweise.
 - 13 Zitiert nach: <http://www.beatlesinterviews.org/dba09white.html>. (Stand: 10. März 2014).
 - 14 1. Akt, 3. Szene.
 - 15 Auch das eine Selbstregulierung des Kinds. 2. Akt, 1. Szene, T. 53ff.
 - 16 In *Casablanca* (Regie: Michael Curtiz; 1942) etwa ist es der Song *As time goes by* (von Herman Hupfeld) für Ilsa (Ingrid Bergman) und ihren ehemaligen Geliebten Rick (Humphrey Bogart).
 - 17 In zwei Filmen über das Ehepaar wird dem Lied eine herausragende dramatische Funktion beigemessen. In *Träumerei* (Regie: Harald Braun; mit Hilde Krahel und Mathias Wiemann; 1944) erklingt es beschwörend in der Begleitmusik, als Robert die Entwürfe zu seiner Lohengrin-Oper verbrennt und sich am Ende glaubt. In *Song of Love* (Regie: Clarence Brown; mit Katharine Hepburn und Paul Henreid; 1947) wird es zu einem Schlüssel für die Liebe von Clara und Robert. Als Brahms (Robert Walker) Clara schon fast dazu bewegt hat, sich mit ihm zu verbinden, erinnert sie das von einer Zigeunerkapelle gespielte Lied wieder an ihre Bestimmung für Robert.
 - 18 Peter Gülke, *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2010, S. 84ff. – Was bedeutet es also, wenn Brahms im Finale des im Januar 1854 komponierten H-Dur-Trios ebenfalls die *Ferne Geliebte* zitiert? Ist es eine verehrungsvolle Anspielung oder usurpiert er das Thema?
 - 19 Oliver Sacks, *Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte*, deutsch von Dirk van Gunsteren, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 36.
 - 20 Oliver Sacks im Booklet zur Oper *The Man Who Mistook His Wife For a Hat* von Michael Nyman, CD CBS 44669, 1987, S. 28.
 - 21 Vgl. ebd., S. 22.
 - 22 *The Draughtman's Contract* basiert auf Purcells Cembalomusik; *Drowning by Numbers* auf dem langsamen Satz von Mozarts *Sinfonia concertante*; *Prospero's Books* auf John Dowland. Nyman betont allerdings zu Recht, dass die Verwendung solcher Zitate hier verschieden ist. In den Filmen handle es sich um ein abstraktes Spiel, in der Oper aber um einen Zweck, um ein Spiel mit ernstem Hintergrund. Thomas Meyer/Michael Nyman, *Von der Struktur zur Musik, von der Musik zum Film – ein Gespräch*, in: *Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film*, Zürich: Stroemfeld/Roter Stern 1991, S. 46 (= *Cinema* 37).
 - 23 *Blondels Lied*, in den *Romanzen und Balladen*, III, op. 53, Nr. 1. Das zweite Stück dieser Sammlung, die *Loreley*, erzählt eigentlich auch von einem Lied, das nun aber nur vermeintliche Rettung verspricht. Es ist ein Sirenen gesang, das für ein andermal ...
 - 24 Etwa *Gilberte de Courgenay* (Regie: Franz Schnyder; 1941) oder *Al cantu del cucù* (Regie: August Kern; 1941).
 - 25 Fjodor Dostojewskij, *Böse Geister* (in der Neuübersetzung von Swetlana Geier; früher: *Dämonen*), Frankfurt am Main: Fischer 2006, S. 424ff.
 - 26 Verfügbar auf DVD in einer Neuaufnahme mit dem SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern unter der Leitung von Frank Strobel aus dem Jahr 2005, Arte Edition, absolut Medien, Stummfilm Edition 862, Track 4, 35:45–38:00.
 - 27 Ursprünglich sollte es das *Horst-Wessel-Lied* sein, was sich aber aus urheberrechtlichen Gründen verbot.
 - 28 Siegt eigentlich jemand in Stockhausens *Hymnen*?
 - 29 Vgl. zu diesem gesamten Abschnitt: Thomas Meyer, *Augenblicke für das Ohr, Musik im alten Schweizer Film. Facetten einer wenig beachteten Kunst*, Zürich 1999 (= 183. *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*), S. 22ff.
 - 30 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 386f.
 - 31 Charles Ives, *Ausgewählte Texte*, deutsch von Felix Meyer, Zürich: Atlantis 1985, S. 194.
 - 32 Ebd.
 - 33 Ebd.
 - 34 Ives: «Der letzte Satz ist meiner Meinung nach etwas vom Besten – was noch nicht heißen muss, dass er besonders gut ist – was ich damit sagen will, ist bloss, dass er meines Erachtens etwas vom Besten ist, was ich je geschrieben habe.» Ebd., S. 221.
 - 35 Es handelte sich bei dem Lied um die Hymne *In the Sweet By-and-By* («Im besseren Jenseits») von Joseph B. Webster (1868).
 - 36 Charles Ives, *Ausgewählte Texte*, S. 221f. (vgl. Anm. 31).
 - 37 Vgl. Richard Wagner, *Oper und Drama*, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band II, Leipzig 1907, S. 61: Demnach habe Beethovens Neunte die «Schranken der absoluten Musik» fast schon verlassen.
 - 38 Filmausschnitt auf: <http://www.youtube.com/watch?v=RUEd9E2xr0> (Stand: 25. März 2014).
 - 39 Louis Aragon, *J'entends j'entends ...*, in: *Les poètes*, Paris: Éditions Gallimard 1969, S. 189ff. Ferrat vertont daraus die Strophen 6–17; Odile wiederum singt davon die ersten sieben Strophen (wobei sie in der fünften den Schlussvers weglässt). Jean Ferrat: CD *Vol. I «Nuit et Brouillard»*; Polygram 825 790-2, o.J., Aufnahme des Liedes von 1968; vgl. dazu Jürg Stenzl, «Ich tanze – allein – in den Himmel hinein ...» – Tanz in Jean-Luc Godards Filmen der 1960er Jahre, in: Nicole Haitzinger, Karin Fenböck (Hrsg.), *Denkfiguren: Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München: epodium 2010, S. 139, sowie ders., *Jean-Luc Godard – musicien*, München: edition text + kritik 2010, S. 51f.
 - 40 Beginn des 2. Akts.
 - 41 Ich beziehe mich auf die Version II, die am 20.–22. März 2014 in der Gessnerallee gezeigt wurde. Vgl. den Bericht von Lisa D. Nolte in der *dissonance* 126, Juni 2014, S. 40f.
 - 42 Vgl. Hélène Bernatchez, *Schostakowitsch und die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2006.
 - 43 Fred van der Kooij spricht davon, bezieht sich aber allzu eng auf Tschaikowskis Stück. Fred van der Kooij, *Das neue Babylon, oder: Die Agitationskraft der Zwischentöne*, in: *Über das Filmische*, http://www.vanderkooij.ch/Fred_van_der_Kooij/Filmbuch_Lesen.html, S. 520 (Stand: 9. Juli 2013).
 - 44 Hélène Bernatchez, *Schostakowitsch und die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, S. 151 (vgl. Anm. 41).
 - 45 Szene ca. ab Minute 78. In der Romanvorlage von Humphrey Cobb (*Paths of Glory*, erstmals erschienen 1935) fehlt dieser Epilog übrigens. Das vor allem aus dem Kölner Karneval bekannte Lied wird bei Kubrick allerdings nicht stramm vorgetragen (wie in den Versionen mit Marianne & Michael, Freddy Quinn oder dem Musikkorps der Schutzpolizei Berlin), sondern schlicht und ohne Begleitung.
 - 46 Es wäre ein eigenes Thema, zu beobachten, wer *nie* Lieder einsetzt. Bei Lachenmann spielen sie ja gelegentlich durchaus eine Rolle, wie etwa in der *Tanzsuite mit Deutschlandlied* oder bei *Hänschen klein* aus den Klavierstücken *Ein Kinderspiel*. Und dies noch entre parenthèses: Ist die wirklich freie Improvisation zum Lied fähig? Braucht sie überhaupt einen solchen Rettungsanker?
 - 47 Jifi Weil, *Mendelssohn auf dem Dach*, deutsch von Eckhard Thiele, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, S. 281.