

Musik & Bildung

3

Praxis Musikunterricht

www.musikpaedagogik-online.de

Dieser Beitrag ist in voller Form erschienen in Heft 3/2003 der Zeitschrift *Musik & Bildung*.

Zusatzmaterialien zum Beitrag finden Sie auf der Heft-CD oder im Internet unter www.musikpaedagogik-online.de (beim Beitrag in der Rubrik Journal)

Bestellen Sie Heft und CD beim Leserservice:

Postfach 3640, D-55026 Mainz, Telefon 061 31/24 68 57, Fax 061 31/24 64 83

E-Mail: zeitschriften.leserservice@schott-musik.de

(Einzelheft: 8,50 €, Einzel-CD: 17,95 € zuzüglich Versandkosten)

Wer steckt hinter der Maske?

Louis Gruenbergs „Jazz Masks“ –
durch Maskierung zum Chopinporträt

Markus Brenk

Maske und Maskierung – nicht nur junge Menschen erfreuen sich an ihnen oder fürchten sie! Hinter die Maske eines Menschen zu schauen, ist ein (oft heimlich gehegter) vielfach unerfüllter und vielleicht unerfüllbarer Wunsch. Ähnlich ergeht es demjenigen, der sich mit Louis Gruenbergs *Jazz Masks* beschäftigt.

Das Geheimnis dieser Musik zu lüften, bedeutet, sich auf ein Hörabenteuer einzulassen. Wer dies tut, der wird bemerken, dass mit dieser Maskierung – auf paradoxe Weise – typische Wesenszüge der Musik Chopins in einem beinahe „überdeutlichen“ Porträt dargestellt werden.



Tanzmaske aus Nigeria,
19. Jahrhundert (Galerie Walu, Zürich)

Der Komponist Louis Gruenberg

Ein besonderes Verhältnis zu Chopin kann man zahlreichen Komponisten des letzten Jahrhunderts attestieren, die sich mit den in Amerika und Europa vor dem zweiten Weltkrieg bekannten Formen des Jazz auseinander setzten. Dies gilt nicht nur für populäre Vertreter eines jazzartigen Klavierstils wie George Gershwin, sondern auch für heute weniger bekannte Komponisten, die – nach einschlägigen musikalischen Erfahrungen in Europa – als „advocate for new music“ den „American Spirit“ zu verkörpern suchten und die zwischen damaliger Avantgarde und gefälligem symphonischem Jazz anzusiedeln sind.

In dieser mittleren Stellung (etwa wie Schulhoff, Lopatnikoff, Butting oder Tscherepnin) ist auch Louis Gruenberg zu verorten (Kurzbiografie M 1, links). Dass in den 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts das „amerikanische Idiom“ neben neoromantischen Werken vor allem durch Jazz und Spiritual repräsentiert wurde, kann auch in den beiden Kompositionen *Jazz-Masks* op. 30 a beobachtet werden, die durch eine gleichsam „nach innen“ sich wendende Integration von spiritualhafter Schlichtheit und „kunstmusikalisch“ inspirierter, avancierterer Jazzrhythmik und Jazzharmonik gekennzeichnet sind. Einen direkten Bezug zur Kunstmusik haben die beiden Stücke zum einen durch Chopins Nocturne op. 9/2 und zum anderen durch den cis-Moll-Walzer op. 64/2. Diese stellen die Vorlagen für Gruenbergs Bearbeitungen dar.

Im folgenden Beitrag sollen Ansätze zur Deutung der beiden Stücke von Gruenberg vorgestellt, in den weiteren Kapiteln Bezüge zwischen den Klavierstücken Chopins und Gruenbergs erläutert und abschließend Vorschläge für eine Thematisierung im Unterricht gegeben werden. Diese Informationen werden durch Schüler-Materialien und Materialhinweise für den Lehrer ergänzt.

„Maske“ und „Maskierung“ – kulturgeschichtlich betrachtet

Ein Schlüssel für die Deutung der beiden Stücke kann unabweisbar im Titel gefunden werden. Es zeigen sich in der Kulturgeschichte der Maske diverse Funktio-

nen und Arten von Maskierungen.¹ Die Praxis, das Gesicht oder den gesamten Körper zu verhüllen, sich zu verkleiden oder zu kostümieren, etwa im Kult, beim Tanz, bei Maskeraden oder im Theater, lässt verschiedene Bedeutungszusammenhänge von Maskierungen erkennen: Masken stellen häufig Geister und Dämonen dar, sind Bestandteile von Zauberritualen, ermöglichen aber auch, z. B. im Stegreifspiel der Commedia dell'arte, die Verkörperung eines Menschen- bzw. Rollentypus. Mit Masken verkleidet, kann naturhaftes Geschehen nachgespielt werden, Menschen können auch eine andere Identität annehmen. Soziale Positionen und Rollenverflechtungen, die nur begrenzt Raum lassen für unverhohlene Äußerungen über andere Menschen, werden durch Maskierung abgemildert (siehe auch die Tradition der Karnevalsmasken und -kostüme). Maskiert und nicht als Individuum erkennbar, ist der Träger der Maske dann in der Lage, andere zu necken und zu rügen, ohne dass dies für ihn negative Sanktionen zur Folge hätte. Maskierte können bei Festlichkeiten zur Unterhaltung Geschichten erzählen, andere karikieren, Gesellschaftskritik üben und auch helfen, gesellschaftliche Normen durchzusetzen. Masken weisen eine Vielfalt von Gestaltungsformen auf. Sie können das menschliche Gesicht ganz oder teilweise abdecken, es verzerren, es können Symbole, Darstellungen und Verzierungen verwendet werden (vgl. die Herkunft des Begriffs „Maske“ aus dem Arabischen: Maske = „Posse“).

Zwei Deutungsrichtungen lassen sich aus den von der Kulturgeschichte der Maske her bekannten Traditionslinien gewinnen, wenn sie mit der musikalischen Substanz der beiden Stücke konfrontiert werden. Zum einen der Aspekt der Verhüllung: Sofern Chopin'sche Elemente die *Jazz Masks* in einem wie immer gearteten Bezug kennzeichnen – und dieser Bezug ist trotz aller Schwierigkeiten, die der Hörer mit der Komplexität von Verweisen in diesen beiden Stücken haben mag, recht gut erkennbar –, dann handelt es sich hier um eine Art der Maskierung, die den Hörer geneigt macht, hinter der Maske die eigentliche Identität des Maskierten sehen zu wollen. Der Maskierte gelangt aber immer nur verkleidet,

gebrochen, verzerrt oder vielleicht gar karikiert zur Darstellung.

Als andere Deutungsrichtung ist der Aspekt der kritischen, spöttelnden Aussagen über Chopin verfolgbar, der auch einen Zug zur Enthüllung enthält, zum „Bloßlegen“.

Für beide Deutungsrichtungen können hier hinreichend musikalische Aussagen und Bezüge gefunden werden, was auch die unterrichtliche Suche nach der musikalischen Identität des Maskierten zu einem spannenden Abenteuer werden lassen kann. Insofern sind Maskierung in einer verzerrenden, karikierenden Form und Porträtierung, die bestimmte Züge der Chopin'schen Musik offenlegt, keine sich ausschließenden Momente.

Bezüge zwischen den Klavierstücken Gruenbergs und Chopins

In diesem Abschnitt möchte ich einige übergreifende Gesichtspunkte zu den Bezügen zwischen Gruenberg und Chopin erwähnen. Ein ausführlicher analytischer Kommentar steht für Sie als PDF-Dokument auf musikpaedagogik-online.de bereit.

Die Art und Weise, wie Gruenberg mit der Struktur und dem Material der beiden Chopin'schen Stücke verfährt, kann wie folgt charakterisiert werden: Es handelt sich hier zweifellos um Neukompositionen, die sich an den formalen Aufbau der Chopin-Stücke anlehnen. Zugleich wandelt Gruenberg aber Elemente ab und integriert sie in die ästhetische Konzeption der Jazz-Tänze Boston und Foxtrott. Er verleiht ihnen dadurch einen fremden Charakter, der die Bezugsstücke nicht ohne weiteres erkennen lässt. Wie weiter unten noch deutlich wird, handelt es sich dabei u. a. auch um einen variativen Umgang mit motivisch-thematischen Teilelementen und anderen Satzkomponenten der Vorlage. Diese Art der Verarbeitung des Materials trägt zwar deutlich Züge einer modernisierenden Aneignung, jedoch ganz und gar nicht die einer popularisierenden Vereinfachung und Glättung.² Im Gegenteil, die Bearbeitung von Chopin'schen Strukturelementen ist vielmehr von Eingriffen in die Materialsubstanz gekennzeichnet, die die allzu glatte musikalische Logik aufbrechen und die „unendliche [...] Melo-



die³ durch Überdehnungen immer wieder bis an ihre Grenzen führen.

Noch bedeutsamer für die Auseinandersetzung mit den beiden Gruenberg-Stücken ist jedoch die Interaktion mit dem Hörer, das Spiel mit dessen Erwartungshorizont, welcher sich – in Kenntnis der Chopin-Stücke – auf bestimmte Verlaufsprozesse einstellt. Diese Erwartungen werden jedoch von Gruenberg immer wieder durch Markierung von Nähe und Distanz zur Vorlage, als Zeigen und Verhüllen Chopin'scher Kompositionsmerkmale und in Gestalt karikaturistischer Überzeichnung auf Abwege gelenkt. Auf diese Weise entsteht zugleich ein „überzeichnendes“ Porträt, bei dem typische Merkmale der Klaviermusik Chopins herausgestellt werden.

Vom Nocturne zur „Jazz Mask I“

Vergleicht man den Beginn des Nocturne mit den ersten 45 Takten von Gruenbergs *Jazz Mask I*, die zur Gattung des Tanzes Boston, also eines langsamen Walzers angloamerikanischer Prägung gehören, so fallen unmittelbar der Wechsel der Taktart, die hinzu gefügte achttaktige Introduction, die Augmentation der Melodie und der melodische Lagenwechsel ins Auge. Die neue Tonart bei Gruenberg lautet H-Dur (vgl. HB 3 und 5, M 3 und 4 oben). Was geschieht mit den Nocturne-Elementen und deren Position gegenüber der Vorlage?

- Die kantable Melodie tritt in den Hintergrund des Geschehens,
- die Dauern werden spannungsharmonisch überdehnt,
- die Längenproportionen der ersten beiden Phrasen werden ihrer Regelmäßigkeit und Periodizität beraubt,
- die dritte Phrase wird im Sinne einer „Ragged time“ zerstückelt, indem nur noch in verfremdenden, tokkatenhaft kurzen Anschlägen ein Schema der melodischen Vorlage vernehmbar wird.

Die Veränderung der satzbezogenen Funktionalität ermöglicht eine Auflösung der Grundanlage von Melodie und Begleitung. Vertikale und Horizontale sind auseinander ableitbar. Regelmäßigkeit in der Fortschreitung ist einer assoziativen, quasi improvisatorischen Passage gewichen, in der die Identität von begleitender und melodischer Schicht aufgehoben wird. Als Rückgrat der improvisatorischen Behandlung erweist sich der noch immer angedeutete und virtuell mitgehörte melodische und harmonische Kontext, an den sich Gruenberg eng anlehnt. Gruenberg führt u. a. in der Passage ab Takt 31 gleichsam vor, was als typisches Merkmal Chopin'schen Komponierens gilt: Durch alterationsharmonische Umdeutungen im Kontext chromatischer Verdichtungen und Ausdünnungen des Satzes (im Sinne einer „sparsamen Repräsentanz“) werden große Distanzen zum tonikalen Zentrum und innerhalb dieser Passagen quasi-improvisatorische Freiräume gewonnen. Die Vorlage-Partien sind nur noch schemenhaft zu erkennen.

Der „unendliche Charakter der Melodie“, wie er Chopin zugeschrieben wird, erscheint durch die Aufschiebung des kadenziellen Abschlusses ab Takt 31 noch potenziert.

Die *Jazz Mask I* bewahrt und „stellt“ also trotz des völlig anderen ästhetischen Resultats zentrale Konstruktionsprinzipien Chopins „aus“.

Vom Walzer zur „Jazz Mask II“

In der *Jazz Mask II* von Gruenberg ist durch die weitgehende Übernahme der Akkordstruktur der Chopin-Walzer zwar noch präsent und als solcher beim Hören rekonstruierbar (vgl. HB 4 und 6, M 5 und 4). Jedoch wird durch die Auflösung der Walzermelodie in eine chromatisch

aufsteigende (Takt 1-4) und akkordisch bzw. wechselnotenförmig fortschreitende Linie in der „Tenorlage“ (Takt 5-8) die Bewegungscharakteristik verändert: Durch die Auftaktgestaltung, die Umtaktierung des 3/4- in einen Alla-breve-Takt, die Beschleunigung des Tempos (Foxtrott-Tempo) und durch die Andeutung einer Stridebass-Begleitung wird eine linear vorwärts drängende, „swingende“ Bewegung erreicht, die einen gewissen Kontrast zum eher statischen Charakter der kreisförmigen Walzerbewegung und dem individualisierenden Zug der stark klanglichen Prägung der Vorlage darstellt.

Das Moment der Maskierung ist quasi von Beginn an, und zwar bereits an den Schüttelmotiven, zu demonstrieren. Diese Motive stammen zwar von Chopin (Takt 3 f. und 7 f.), es werden aber zielgerichtet Veränderungen vorgenommen. Sie rücken bei Gruenberg an die Stelle, wo sich der Sechsten-Seufzer befand, erhalten von ihm zwar ihre Töne *e'* und *dis'*, nun jedoch als kurze Nachschläge auf die Zählzeit 3 platziert, mit der Folge, dass der Seufzer quasi dissoziiert ist. Diese Figuren werden im dritten Takt satzartig fortgesponnen, während der vierte wieder mit dem Schüttelmotiv abschließt.

Auf welchen Ebenen liegen bei diesem Stück Maskierungen vor?

- Wie in der *Jazz Mask I* sind in diesem Stück Anspielungen auf allgemeine kompositorische Verfahren Chopins zu finden. Sie werden durch Übertreibungen, exzessive Verwendungen oder satztechnische Isolierung kenntlich gemacht.

• Es ist nicht immer unterscheidbar, ob kompositorische Elemente eher den Gattungsspezifika des vom Ragtime inspirierten Foxtrott oder einzelnen Stücken Chopins zugehören. Gruenberg schafft gleitende Übergänge und Überleitungen zwischen den verschiedenen Bezugspunkten. Dies gilt auch für den Gesamtverlauf des Stücks, das immer stärker in das Fahrwasser des Foxtrott gerät. Kennzeichnend sind aber auch Abbrüche logischer Fortschreitungen und „stumpfe“ Binnenschlüsse.

- Dass das Stück in seiner Maskerade auch mit den Polen von romantischer Entwürflichkeit und Erdverbundenheit spielt, ist auf zweierlei Weise greifbar: Zum einen dehnt Gruenberg dort, wo die Melo-