

Idee von Identität zu gewinnen. In Auseinandersetzung mit Krieg und Krise werden pastorale Strategien der Hoffnung entwickelt, die Identität zu stiften vermögen. Es ist ein aktives Träumen durch Kunst. Durch die metaphorische Ebene im Kunstwerk wird den Dingen der Natur eine poetische Wirklichkeit zugeschrieben, die in England zwischen 1910 und 1930 eine hohe gesellschaftliche Relevanz bekommt. Natur und Landschaft bieten sich als Projektionsfläche an, da die Landschaft – so bedroht sie durch den Menschen auch ist – dennoch ihr Gesicht durch die Zeiten recht stabil zu bewahren vermag und dadurch auf Zeiten und Ideen verweist, die im idealisierenden Rückblick einen Rückhalt bieten. Die pastorale Idee der Meditation von Landschaft in einem Kunstwerk führt zu einer Genese eines wieder neuen Konzeptes von England. Es ist eine aktive Genese, ein »Making of England«<sup>4</sup>, die bewusste und gezielte Herstellung einer ›englischen Identität‹, die sich am Alten orientiert und doch ein neues Image von England generiert. Diesem mentalen Konzept gelingt es, eine kulturelle Identität zu stiften, die den Menschen mit seinem Land, mit seiner Umgebung, mit seiner Geschichte versöhnt und seine Identität stärkt.

Die Rolle der Musikwerke, auf die ich mich bezogen habe, ist zugleich die von Produkten und Produzenten dieser kulturellen Mentalität. Es ist nur indirekt die Musik, die Identität stiftet: Es ist vielmehr das mentale Konzept von Landschaft, von ›England‹, das der Musikhistoriker als Idee, als ideelles Prinzip hinter den Musikwerken entdeckt. Es ist die soziale und kulturelle Konzeption eines Selbstbildes, die Konstruktion eines Deutungsmodells vom Eigenen und der Umgebung, das diese Identität stiftet. An der Musikgeschichte ist die Genese dieser englischen Identität gut ablesbar. Und als Produkte dieses kulturellen Prozesses haben Musikwerke durchaus signifikanten und einen öffentlich sehr wirksamen Anteil an der ›Idea of England‹.

*Sabine Ehrmann-Herfort (Rom)*

## Die Kantate – zwischen ästhetischer Autonomie und Bekenntnis

### I. Was ist eine Kantate?

Was ist eine Kantate? Diese Frage lässt sich nicht mit einem kurzen Satz beantworten. Denn die Gattung und mit ihr der Begriff Kantate haben eine über 400-jährige Geschichte. Die theoretische Reflektion über die Kantate setzt zwar etwa hundert Jahre nach ihrer Entstehung ein, aber seitdem, also seit etwa 300 Jahren, bestimmen Theoretiker und Kom-

4 Vgl. Wilfrid Mellers, *Vaughan Williams and the Vision of Albion*, London 1989, S. 121 et al.

ponisten jeweils neu, was sie unter ›Kantate‹ verstehen. Dass solche Definitionsversuche über die Jahrhunderte hinweg unterschiedlichen und aktuellen Trends angepasst ausfallen können, ist selbstverständlich. Wir denken heute bei Kantate primär an die Kirchenkantate, genauer gesagt an die Kantaten Johann Sebastian Bachs. Doch dessen Kantaten sind freilich nur manchmal auch tatsächlich als ›Cantata‹ bezeichnet worden,<sup>1</sup> und in jedem Fall sind Geschichte und Deutungsvielfalt des Begriffs Kantate sehr viel länger und vielgestaltiger. Im Folgenden soll ein Blick auf die Entstehung der Kantate geworfen werden und auf die erste definitorische Erfassung des Begriffs, die bis heute gültige zentrale Charakteristika herausstellt und damit zeigt, dass es in der langen Geschichte dieser Gattung bei allen Unsicherheiten auch Konstanten gibt.

Einer der ersten bekannten Belege für die Gattung ist eine 1589 in Siena publizierte *Cantata pastorale*, die für den Calendimaggio, die Maifeier, komponiert wurde.<sup>2</sup> Die Cantata basiert auf einem pastoralen Sujet und ist – wie auch alle späteren Kantaten – mehrteilig. Szenische Aktionen wechseln in diesem Werk mit Gesangsstücken ab, die von Instrumenten begleitet werden. So, wie sich die Cantata hier in ihren allerersten Anfängen präsentiert, scheint sie in arkadischer, bukolischer Atmosphäre, als Gesang von Hirten und Nymphen entstanden zu sein, und sie taucht erstmals bei musikalischen Festveranstaltungen auf, zunächst in der Toskana, später auch in Venedig: Dazu zählen eine von Giovanni Girolamo Kapsberger 1612 in Florenz aufgeführte »Maggio, Cantata«<sup>3</sup> und ebenso eine 1618 von Claudio Monteverdi zu Ehren des Dogen komponierte »cantata in lode di Sua Serenità«<sup>4</sup>. Danach beginnt mit Alessandro Grandis vor 1620 publizierten *Cantade et Arie* (Venedig 1620) die allseits bekannte Geschichte der Gattung, die zunächst eng mit dem Generalbass verbunden ist.

Einer der ersten, der die Kantate auch theoretisch beschreibend zu fassen sucht, ist der römische Literaturtheoretiker Giovanni Mario Crescimbeni. Er behandelt sie 1702 in seinen *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia* im Kapitel der »musikalischen Feste« und bestätigt damit eine Zuordnung, die über die Jahrhunderte hinweg bis ins 20. Jahrhundert bestimmend bleiben wird.<sup>5</sup> In dem genannten Kapitel der *Comentarj* definiert Crescimbeni die Cantata als Form der Dichtung. Sie sei mehrteilig und vielgestaltig, die Verse seien ohne bestimmte Gesetzmäßigkeiten gereimt, dazwischen könnten Arien eingeschoben werden, die Besetzung mit Singstimmen könne variieren und dramatische Partien könnten mit erzählenden abwechseln:

1 Beispielsweise *Ich bin vergnügt mit meinem Glück* BWV 84. Vielfach tragen Bachs Kantaten jedoch die Kennzeichnung »Concerto da Chiesa« oder aber keine gattungsmäßige Bezeichnung.

2 *Cantata pastorale. Fatta per Calen di Maggio in Siena; per Rime, & Imprese nuoua, e diletteuole*, Siena 1589.

3 Am Libretto in I-Fn wäre zu prüfen, ob es sich hierbei tatsächlich ebenfalls um eine Maifeier-Kantate handelt.

4 Brief Claudio Monteverdis an Vincenzo Gonzaga vom 21.4.1618, zitiert nach: *Claudio Monteverdi. Lettere*, hrsg. von Éva Lax (= Studi e testi per la storia della musica 10), Florenz 1994, S. 64.

5 Giovanni Mario Crescimbeni, »Delle Feste musicali; e delle Cantate, e Serenate«, in: *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Bd. 1, Rom 1702, S. 236–241.

Oltre alle Feste, s'introdussero per la musica certe altri maniere di Poesia, che comunemente oggimai si chiaman Cantate, le quali sono composte di versi, e versetti rimati senza legge, con mescolamento d'arie, e talora ad una voce, talora a più; e se ne sono fatte, e fanno anche miste di drammatico, e di narrativo. Questa sorta di Poesia è invenzione del secolo XVII. perciocchè nell'antecedente per la musica servivano i madrigali, e gli altri regolati componimenti; e noi troviamo, che sotto le note furono messe in que' tempi anche le bellissime Stanze del Bembo.<sup>6</sup>

Im Gegensatz zur Gattung der Madrigale, die Crescimbeni den »componimenti regolati« zurechnet, sind die Kantatendichtungen »rimati senza legge«. Diese poetologische »Offenheit« und Regellosigkeit der Kantate bewirkt sowohl sprachlich als auch musikalisch eine große Vielfalt der mit Kantate bezeichneten Werke und befördert, zusammen mit dem von Anbeginn an prägenden festlichen Anlass, ihre funktionale »Nutzung« und bisweilen sogar ideologische Verwendung. So rücken seit dem 17. Jahrhundert bei der Bestimmung von Kantate Wirkung und Funktion in den Blick, zunächst seltener, später in zunehmendem Maße. Vielfach sind es Literaten, die über die Funktionen der Kantatentexte reflektieren. Beispielsweise verbindet Giuseppe Gaetano Salvadori in seiner Schrift *La poetica toscana all'uso* (Neapel 1691) die *cantata sagra* mit der Wirkung der »divozione«,<sup>7</sup> eine Überzeugung, die auch noch Johann Georg Sulzer im 18. Jahrhundert teilt, wenn er als »vornehmsten Gebrauch der Cantaten« den feierlichen öffentlichen Gottesdienst nennt und die dadurch hervorgerufene Erbauung in den Vordergrund stellt.<sup>8</sup>

## II. Konstanten

Überblickt man die Geschichte der Kantate und ihrer Bezeichnung bis heute, so kristallisieren sich Grundtendenzen heraus, die für größere Zeiträume Gültigkeit beanspruchen können. Zentrale Bedeutung hat hier die von Crescimbeni beschriebene »Regellosigkeit«, die insbesondere auch von Erdmann Neumeister, der die geistliche Kantate in Deutschland einführt, in den Vordergrund gestellt wird:

Aus diesem wenigen erhellet, daß eine Cantata eine der nett- und geschicktesten Arth Musicalischer Gedichte ist, so wohl vor den Poeten, als vor den Componisten. Denn in einer Ode muß der Poet seine Einfälle zwingen und binden, und, so zu sprechen, über einerley Leisten spannen lassen. Zum wenigsten obligiret ihn die erste Strophe, daß er die übrigen just nach dieser verfertigen muß. In einer Cantata dargegen ist er an nichts gebunden, sondern setzet die Verse nach einander hin, wie sie fließen und fallen wollen.<sup>9</sup>

6 Ebd., S. 240.

7 Zitiert in Paolo Fabbri, »Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel seicento: »La poetica toscana all'uso« di Giuseppe Gaetano Salvadori«, in: *Opera & Libretto*, 2 Bde., hrsg. von Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro und Giovanni Morelli (= Studi di musica veneta), Florenz 1990 und 1993, Bd. 1, S. 28f.

8 Art. »Cantate (Dichtkunst. Musik.)«, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 191.

Hatte freilich Neumeister die Kantate in Deutschland publik gemacht, indem er vorrangig auf ihre Nähe zur Oper setzte (»Soll ichs kürztlich aussprechen, so sieht eine Cantata nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammen gesetzt«<sup>10</sup>), so wird runde 70 Jahre später bei Johann Georg Sulzer die Kantate als die »Moral einer Handlung« bestimmt<sup>11</sup> und »Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenschaften«, die anlässlich eines »wichtigen Gegenstandes« entstehen, ins Zentrum der – nunmehr verstärkt lyrisch akzentuierten – Kantaten-Konzeption gerückt.<sup>12</sup> Themen aus »Moral, Politik oder Religion« stimulieren fortan die Gattung Kantate über die Jahrhunderte hinweg und erhalten sie bis in unsere Tage am Leben.

Ein anderer für die Kantate insbesondere im 20. Jahrhundert vielfach wegweisender Grundzug ist ihre Verbindung zur Laienmusik. Die Konnotation von Kantate und Laienmusik kristallisiert sich in der Zeit der Jugendbewegung heraus, als die Kantate zu einer Bezeichnung für gemeinschaftliche Musizierformen von Schülern und Laien wird. Bereits Benennungen wie »Schulkantate« oder »Laienkantate«, die man seit dieser Zeit häufig findet, verweisen auf eine Vereinfachung der musikalischen Faktur. Häufig präsentieren die Kantaten dabei auch ein didaktisch inspiriertes Lob der Jugend oder der Musik. Wie kaum eine andere Gattung der Vokalmusik kam die Kantate damit einem Ideal gemeinschaftlichen Singens und Musizierens entgegen.

Der dritte Satz aus Paul Hindemiths *Plöner Musiktag*<sup>13</sup> (veröffentlicht Mainz 1932) ist mit »Kantate« überschrieben und enthält solch eine »Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen«. Sänger und Spieler sollen bei diesem Kantatensatz zu einer »Musiziergemeinschaft« vereinigt werden.<sup>14</sup> Im Vorwort zur Ausgabe beschreibt Paul Hindemith die Musik dieser Kantate und gibt als ihre Aufgabe an, die »musikliebende Jugend zu belehren und zu unterhalten«. Seine Charakterisierung der musikalischen Mittel liefert über das aktuelle Einzelwerk hinaus zugleich wichtige Eckdaten für die große Zahl der »Gebrauchskantaten«. Was die Fähigkeiten der Spieler angeht, so rechnet Hindemith mit einer »gewissen Unbeholfenheit«. Wer Noten lesen könne, solle sich in irgendeiner Form

9 Erdmann Neumeister, *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music*, o. O. 1704, Vorrede, zitiert nach: Johann Philipp Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. von Max Seiffert (= DDT 53/54), Wiesbaden und Graz 1958, S. LXXVII.

10 Ebd., S. LXXVI. Interessanterweise fehlen diese Ausführungen bereits 1727 in der dritten Auflage der Kantaten. Es ist also davon auszugehen, dass es schon 1727 nicht mehr notwendig war, dem Publikum die Kantate vorzustellen.

11 Art. »Cantate«, a. a. O., S. 191: »Einige machen ihre Cantaten dramatisch, dieses schickt sich gar nicht; denn die Cantate ist die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung selbst«.

12 Ebd.: »Der Dichter richtet seine Aufmerksamkeit auf eine interessante Scene aus der Natur, aus dem menschlichen Leben, aus der Moral, Politik oder Religion. Aus Betrachtung dieses Gegenstandes entstehen in ihm wichtige Gedanken, ernsthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in starke Leidenschaften ausbrechen. Wenn er nun dem sich abändernden Zustand des Geistes und Herzens zufolge, das, was er sieht, beschreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrückt, den Ausbruch seiner Leidenschaft schildert, und für jedes eine besondere, der Sache angemessene Versart wählet, so entsteht dadurch die Cantate«.

13 Bestehend aus: A Morgenmusik, B Tafelmusik, C Kantate, D Abendkonzert.

14 Die Spielanleitung von Edgar Rabsch ist als Faksimile abgedruckt in: Gerd Sannemüller, *Der »Plöner Musiktag« von Paul Hindemith*, Neumünster 1976, S. 108–111.

an der Darstellung beteiligen. In der Auswahl der Mittel sei er »reichlich vorsichtig« gewesen, das heißt, die Musik ist einfach, und die Aufführung sei dementsprechend »nicht für einen großstädtischen Konzertsaal« und ohne die »glatte Brillanz eines hochgezüchteten Berufsorchesters« zu bewältigen. Angesagt ist hier also eine Reduktion der Mittel und Ansprüche auf fast allen Ebenen.

Solche Kantaten, angesiedelt in einem Zwischenbereich von Gebrauchs- und Kunstmusik, lenken vielfach den Blick von ihrer musikalisch einfachen Faktur auf den Text, der eine inhaltliche Konkretheit vermitteln kann, wie es der Musik niemals gelingt. Das prädestiniert die Kantate auch für ideologische Um- und Neuprägungen.

### III. Instrumentalisierung im Dienste einer Ideologie

Das in der Kantate steckende funktionale Potential wird seltener im Ursprungsland der Kantate genutzt, während es in Ländern nördlich der Alpen gerade im 20. Jahrhundert für politische Botschaften unterschiedlichster Couleur zunehmend eingesetzt wird.

In der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur wird für die Musik stets die Bedeutung der »Gemeinschaftsmusik« beschworen, Chöre und Chormusik nehmen im nationalsozialistischen Kulturapparat eine Schlüsselstellung ein. Dazu wird gerade Chormusik in offiziellen nationalsozialistischen Darstellungen stets funktionalisiert,<sup>15</sup> und die Kantate mutiert innerhalb der gleichgeschalteten Musik zu einer zentralen Gattung der von den Nazis als »neu« postulierten »Fest- und Fei ergestaltung«. Unstimmig mutet dabei an, dass zwar die Fest- und Fei ergestaltung von den nationalsozialistischen Kulturverwaltern stets als Novität gepriesen wird, dafür aber eine höchst traditionelle musikalische Gattung wie die Kantate gewählt wird. Überdies wird mit dieser Art der Fei ergestaltung ganz bewusst an gottesdienstliche Formen der Musik angeknüpft. Nazi-Strategen wie Richard Eichenauer heben die »starken Gemeinschaftsgefühle« hervor, die die Kantate dabei vermittele, und stellen – wieder einmal – Text und Stoff der Kantate in den Vordergrund.<sup>16</sup> Der propagandistische Text, nicht die Musik, spielt eine zentrale Rolle. Vielfach werden dabei mit der Kantate politische Bekenntnisse verknüpft. So hält, um nur ein Beispiel anzuführen, anlässlich der Langemarckfeier der Hitler-Jugend am 10. November 1935 Reichsjugendführer Baldur von Schirach auf der Berliner Volksbühne eine Rede, in der er mit unerträglichem Pathos und uns heute zynisch erscheinender Rhetorik die von Eberhard Möller und Georg Blumensaat stammende Kantate *Die Briefe der Gefallenen* zu einem »neuen« Denkmal deutscher Kunst stilisiert.<sup>17</sup>

15 Ein solches Verfahren zeigt der Bericht von Eberhard Preussner, »Das Fest der deutschen Chormusik vom 3.–6. Juli 1936 in Augsburg«, in: *Deutsche Musikkultur* 1 (1936/1937), S. 181f.

16 Richard Eichenauer, *Von den Formen der Musik*, Wolfenbüttel und Berlin 1943, S. 92: »Weltliche Kantaten werden meist irgendwelche Stoffe behandeln, die starke Gemeinschaftsgefühle wachrufen, also Festkantaten oder Trauerkantaten zu völkischen Gedenktagen u. ä. In diesem Sinne gehört die Kantate zu den zukunftsreichen Formen der Musik, wie ja auch die erneute Pflege der Form, wenn auch meist in bedeutend kleineren Maßen, durch die Komponisten der jungen Generation beweist«.

17 Zitiert in Albrecht Riethmüller, »Zur Politik der unpolitischen Musik«, in: *Studienbegleitbrief* 11, Funkkolleg Musikgeschichte, Arbeitsunterlagen zur 26. Kollegstunde, Weinheim und Mainz 1988, S. 18:

Auch die sozialistische Ideologie hat sich zur Präsentation ihrer Ziele mit Vorliebe der Kantate bedient. So hat Hanns Eisler im Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit und Diktatur im Jahr 1937 neun als »Kammerkantaten« bezeichnete Werke komponiert.<sup>18</sup> Bereits die Titel signalisieren eine deutliche Verflechtung von Musik und Politik: Sie heißen *Kriegskantate*, *Nein*, »Die den Mund aufhatten« oder *Kantate auf den Tod eines Genossen*. Nach dem Krieg ist die Kantate eine wichtige Gattung im Musikleben der DDR, wobei in sozialistischem Kontext die vorhergehende nationalsozialistische Bedeutung der Kantate wohlweislich nicht thematisiert wird. Ihre textliche Konkretheit und ihre Konnotation mit Chorgesang, der die Einbeziehung vieler Sänger ermöglicht, nehmen auch die sozialistischen Kulturfunktionäre für die Kantate ein. So resümiert Horst Seeger, Chefredakteur von *Musik und Gesellschaft*, im Artikel »Kantate« seines *Musiklexikons* (Leipzig 1966):

In der sozialistischen Musikkultur wird die Kantate mit ihrer inhaltlichen Konkretheit, mit der Möglichkeit, zahlreiche Chorsänger zu beteiligen, zu einer der wichtigsten – stilistisch allerdings begrenzten – zeitgenössischen Gattungen. In den ersten anderthalb Jahrzehnten des Neuaufbaus der Musikkultur in der DDR haben sich fast alle hier wirkenden Komponisten vorübergehend oder auch überwiegend der Kantate gewidmet.<sup>19</sup>

Abschließend sollen noch zwei weitere Beispiele dabei helfen, dem Verhältnis von Kunstcharakter und Funktion in solchen Kantaten näher zu kommen. Die siebensätzigige *Olympische Kantate für vierstimmigen Chor und Orchester* von Kurt Thomas, im Rahmen des Olympia-kulturprogramms 1936 komponiert,<sup>20</sup> setzt schwerpunktmäßig die folgenden Mittel ein: Das Werk bedient sich der Chormusik als eines einheitsstiftenden Mediums, auch solistisch konzipierte Partien sind mit einstimmigem (Männer-)Chor besetzt. In den Instrumenten fällt insbesondere eine Massierung der Bläser auf, wenn bisweilen drei Blechbläserchöre verwendet werden. Kompositorisch orientiert sich diese Kantatenkomposition am Modell geistlicher Werke aus der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts, an einer Musik also, mit der

»Die Kriegsbriefe der gefallenen Studenten, die ich Eberhard Wolfgang Möller in die Hände legte, sie wurden von ihm zu Chören und Gesängen im wahrsten Sinne des Wortes verdichtet, die zeitlos sind wie die Gefallenen auf den flandrischen Feldern. Nur wenige Tage und Nächte standen der Verfassung und Vertonung dieses Werkes zur Verfügung. Georg Blumensaat hat in seiner Musik zu der Kantate »Die Briefe der Gefallenen« eine Leistung vollbracht, die ihn als Ebenbürtigen an die Seite unseres Dichters stellt. Beide haben gleichsam das Symbol geschaffen, in dem die deutsche Jugend sich zu Langemarck bekennt. Und hingerissen von dem Erlebnis dieses unvergänglichen Bekenntnisses danke auch ich im Namen aller Jugend Ihnen für ein Zeugnis, das die Legende vom amüsischen Nationalsozialismus ausgelöscht hat und ersetzt hat durch ein neues Denkmal deutscher Kunst«.

18 Vgl. Hanns Eisler, *Gesammelte Werke*, Bd. 1,10: *Kammerkantaten*, hrsg. von Manfred Grabs, Leipzig 1981.

19 Bd. 1, S. 458.

20 Vgl. Kurt Thomas, *Olympische Kantate für vierstimmigen Chor und Orchester*, Werk 28, Klavierauszug, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1936, EB 5637. Eine Beschreibung des Werks findet sich in Wulf Konold, *Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert. Beiträge zu einer Theorie der funktionalen Musik*, Wolfenbüttel und Zürich 1975, S. 153–155. Auf die Wiedergabe von Notenbeispielen musste aus Platzgründen leider verzichtet werden.

in den 1930er Jahren vielfach die »Erneuerung« beschworen wird.<sup>21</sup> Einfachste, bisweilen geradezu banale Wortausdeutungen und ein schlichter Kantionalsatz bestimmen vielfach die musikalische Faktur. Die Kantate übernimmt hier eine pseudoreligiöse Funktion, ihr Kompositionsstil orientiert sich dazu an frühbarocken Techniken. Gerade diese Stillkopie macht das Werk auch so problematisch und vermag das Interesse der Zuhörer zwangsläufig auf den national-pathetischen Text Karl Brögers zu lenken, der ein nationalsozialistisches Menschenbild propagiert.

Ähnliche Mittel nutzt auch das zweite Beispiel, bei dem es sich ebenfalls um eine Festkantate handelt, diesmal sozialistischer Herkunft: *Der Rote Platz* von Leo Spies<sup>22</sup>, für Bariton, gemischten Chor und Orchester, komponiert 1957 zum 40. Jahrestag der Oktoberrevolution.<sup>23</sup> Im Zentrum des Werks steht, lokalisiert auf den titelgebenden »Roten Platz«, der pathetische Dialog zwischen den ermordeten Opfern der Revolution und den neuen Vertretern der sozialistischen Bewegung. Majakovskijs vielgestaltige Dichtung ist in der Vertonung auf ein bieder-plakatives Maß reduziert, das Orchester wiederum groß besetzt. Auch hier werden gezielt vierstimmig-homophone Chorpässagen mit choralartigen Abschnitten eingesetzt, vielfach unisono geführt und an einem emotionalen Höhepunkt wie dem »Schlaf ruhig und stille, Genossen« mit Frauenchor a cappella besetzt.<sup>24</sup> Reduktion und Simplifizierung der Mittel, außerdem der Einsatz des Chors als Moment der Identifikation sind auch für die sozialistische Kantatenkomposition prägend. Um eine künstlerische Balance zwischen einem artifiziellen Text und einer artifiziellen Musik geht es nicht. Wie auch schon in der Kantate von Kurt Thomas werden Text und Musik für ein drittes, nämlich die Funktion, »gebraucht«.

#### IV. Die »offene« Gattung

Vor dem Zweiten Weltkrieg, während des Krieges und danach sind Kantaten in großer Zahl komponiert worden, oftmals sogar von ein- und demselben Komponisten, Leo Spies ist ein Beispiel dafür. Die viel zitierte »Stunde Null« hat es auch bei der Kantatenproduktion nicht gegeben, obwohl man vermuten könnte, dass die Gattung nach dem Zweiten Weltkrieg mehr als kontaminiert gewesen ist. Aber das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Zahlreiche Kantatenkomponisten arbeiten nach Kriegsende in der Gattung weiter, beinahe so, als ob nichts gewesen wäre, jetzt freilich mit eher harmlosen Jahreszeiten- oder Volksliedkantaten.<sup>25</sup>

21 Vgl. Albrecht Riethmüller, »Die Erneuerung der Kirchenmusik im Dritten Reich – eine Legende?«, in: *Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge*, hrsg. von Dietrich Schuberth, Kassel 1995, S. 56–69.

22 Frank Schneider bezeichnet Leo Spies als »handwerklich soliden Komponisten bürgerlich-humanistischer Prägung, der an die Traditionslinie Brahms-Reger-Hindemith anknüpfte«, zitiert nach Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig 1979, S. 109.

23 Vgl. Leo Spies, *Der Rote Platz. Kantate für Bariton, gemischten Chor und Orchester*, Partitur, Berlin: Verlag Neue Musik 1960. Vgl. auch die Beschreibung des Werks in Konold, *Weltliche Kantaten*, S. 139–143.

24 Spies, *Der Rote Platz*, S. 56.

25 Vgl. Reinmar Emans u. a., Art. »Kantate«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1705–1773, hier: Sp. 1761.

In der musikalischen Avantgarde ist die Kantate dagegen selten geworden, wenngleich Komponisten wie Luigi Dallapiccola 1955 oder Hans Werner Henze in den 1960er Jahren Kantaten schrieben. Freilich scheinen bei diesem italienischen Zweig der ›Cantata‹ auch eher die mehrteilige Form und das Gesangsstück im Vordergrund zu stehen, nicht so sehr die Funktion. Nördlich der Alpen hat man jedoch den Begriff ›Kantate‹ vielfach emphatisch aufgeladen und zur Bekenntnismusik gemacht. Bei solchen Werken bleibt die Funktion dann kein äußerliches Moment, sondern prägt die Musik.

Allerdings sollte hier nicht der Eindruck entstehen, dass die Kantate so kontaminiert ist, dass nicht auch in dieser Gattung Kunstwerke allerhöchsten Rangs komponiert wurden. Vielmehr ist die Kantate im Grunde für alles offen: sowohl für Banalitäten als auch für Kompositionen auf höchstem Niveau. Für die letzteren gibt es viele Beispiele: Dallapiccola und Henze wurden schon genannt, aber auch die beiden Kantaten Anton Weberns zählen dazu, natürlich an erster Stelle die Kantaten Johann Sebastian Bachs und auch Felix Mendelssohn Bartholdys *Lobgesang* op. 52, der 1840 ebenfalls für ein Fest, die Gutenbergfeier in Leipzig, komponiert wurde und den Mendelssohn als »Symphonie-Cantate« bezeichnet hat.<sup>26</sup>

*Clemens Gresser (Surrey)*

## John Cages und Christian Wolffs Verbalpartituren als Ansatz zu kollaborativen Prozessen

Verbalpartituren können ein enormes Potential haben, kollaborative und kreative Prozesse zu initiieren, da solch eine Notationsform immer nach einem nicht-traditionellen Modus der ›Übersetzung‹ des Konzeptes des Komponisten fragt. Durch den Fokus auf Kompositionen von John Cage und Christian Wolff sollte diese Aussage erörtert werden. Neben Fragen der Autorschaft, da in Verbalpartituren die endgültigen Aktionen auf der Bühne sowie die daraus resultierenden Klänge nicht vollständig vom Komponisten vorgeschrieben sind, wurde abschließend auch ein Bezug zu dem breiteren Kontext konzeptioneller Musik hergestellt, indem Cages und Wolffs Verbalpartituren mit einigen ähnlichen Beispielen der Mitglieder der Fluxusbewegung verglichen wurden.

<sup>26</sup> In einem Brief an seinen Freund Carl Klingemann vom 18. 11. 1840 nennt Felix Mendelssohn Bartholdy seinen *Lobgesang* eine »Symphonie-Cantate« (*Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1865, S. 245). Für den freundlichen Hinweis auf diese Briefstelle danke ich herzlich Wolfram Enßlin, Leipzig.