

# Baustein 1. Die Konstruktion von Bedeutung . Assoziationen zu Beethoven-Musik

Schwerpunkte des Kapitels:

- Das Kommunizieren von Assoziationen als Bedeutungskonstruktion
- Das dialogische Prinzip in der Musik
- Gedicht und Film als „Konstruktionshilfe“ beim szenischen Spiel
- Bewegungsimprovisation, Haltungen, Bilder und Szenen

Am Beispiel „absoluter“ Musik soll gezeigt werden, wie Schüler Musik verstehen, indem sie Bedeutungen konstruieren. Mit der szenischen Interpretation wird etwas aktiv nachvollzogen und bewusst gemacht, was beim Hören von Musik stets unbewusst abläuft.

Im 2. Satz von Beethovens 4. Klavierkonzert wird der Gegensatz von Orchester- und Klavierpart konsequent durchgehalten. Über alle gegenseitigen Annäherungsversuche und Beeinflussungen hinweg halten Orchester und Klavier an ihrem anfangs eingenommenen, autonomen Gestus fest. Das einleitende Staccato-Motiv (siehe Notenbeispiel Takt 1-4) klebt förmlich am Orchester, und das Klavier verlässt trotz einer Art Kadenz im Mittelteil seine mit Seufzervorhalten angereicherte Melodie (Takt 6-13) bis zum Schlusstakt nicht. Das Notenbeispiel (Seite XYZ) stellt in Art einer Collage den gestischen Dialog zwischen Orchester und Klavier anschaulich dar.

## Prinzipien des Spielkonzepts

### Die Kernidee

Dies Musikstück spricht Archetypisches an. Helmut Rösing spricht von „Ausdrucksmodellen“, die empirisch relativ gut abgesichert und in sehr vielen Musikkulturen der Welt anzutreffen sind<sup>1</sup>:

	<i>Aktion</i>	<i>Gestus</i>	<i>Äußerung</i>	<i>Tempo</i>	<i>Rhythmus</i>	<i>Klang</i>
Macht, Imponiergehabe	zielstrebig, bestimmt	angespannt, aufrecht, unnahbar	voluminös, beeindruckend	gemessen	stark akzentuiert	laut, voluminös
Zärtlichkeit, Demutsgebärde	behutsam, anschniegend	Nähe suchend	zurückhaltend, sanft	gemäßigt	gleichmäßig pulsierend	leis, durchhörbar

Die Kernidee des vorliegenden Spielkonzepts besagt, dass sich derart Archetypisches in einem Bedeutungshof von Assoziationen zu erkennen gibt. Dieser archetypische Bedeutungshof kann zwar mit unterschiedlichen konkreten Inhalten gefüllt sein. Assoziationen sind jedoch keineswegs zufällig oder willkürlich-subjektive Hervorbringungen. Vielmehr spielen sie sich in einem Rahmen ab, der sowohl kulturell als auch archetypisch bedingt ist.

<sup>1</sup> Ausdrucksmodell Nr. 3 und 4. In: Rösing 2002, S. 580-581.

## **Schülerrelevanz**

Die beiden „Ausdrucksmodelle“ sind Jugendlichen gut bekannt. Ob man sie nun als geschlechtstypisch Jungens und Mädchen oder aber bestimmten Typen von Jugendlichen zuordnet, unbestritten dürfte das Gegeneinander von Imponiergehabe und Zärtlichkeit zum alltäglichen Erfahrungsschatz und Handlungsrepertoire Jugendlicher gehören. Insofern ist Beethovens Art, diese Gegensätze zunächst unmittelbar gegeneinander zu stellen, sodann aber die Konfrontation Schritt für Schritt aufzulösen, eine „Parabel aus dem Leben Jugendlicher“. Es wird kaum zu überhören sein, dass Zärtlichkeit das Imponiergehabe verdrängt oder doch auflöst. Dass dieser Vorgang nicht immer den jugendlichen Erfahrungen entspricht, sondern oft eher eine Utopie ist, verleiht diesem Musikstück eine prototypische Relevanz. Politisch korrekt ist es ohnedies: „das weiche Wasser bricht den Stein“ (so sangen die Bots in den 80er Jahren).

## **Das musikalische Hauptziel**

Es soll diskutiert werden, warum ein Konzert für Klavier und Orchester als „absolute Musik“ bezeichnet wird. Die Assoziationen, die sich an dies Stück heften, sind keineswegs willkürlich. Als „Ausdrucksmodelle“ lassen sie sich musikanalytisch „festmachen“. In der szenischen Interpretation konvergieren sie auf bestimmte Bedeutungsfelder.

Der Musik Beethovens wird durch diese Betrachtungsweise keinen Abbruch getan. Es scheint sogar, dass sie sich durch derartige Verfahren erst mit Sinn und Bedeutung auflädt. Diese Bedeutung wird zwar von den Schüler „konstruiert“. Sie ist aber strukturell in der Musik verankert. Dies nachzuzeichnen, ist das wichtigste musik-immanente Ziel des Spielkonzepts.

0108

The image displays a musical score for two parts of a scene. The first part, measures 1 to 46, shows a vocal line with the lyrics "Ich bin ein Kind der Erde" and a piano accompaniment. The second part, measures 47 to 70, continues the vocal line with the same lyrics and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "a tempo" and "ppp".

Notenbeispiel 1: Teil 1 entspricht der im ersten Teil der szenischen Interpretation verwendeten 3 Minuten (bis Takt 46). Teil 2 entspricht den im zweiten Teil verwendeten restlichen 3 Minuten (ab Takt 47).

## **Bearbeitung des musikalischen Materials**

Der vorliegende Satz muss für das Spielkonzept überhaupt nicht bearbeitet werden. Er bietet sich in seiner klaren Kontur ganz unmittelbar an. Da eine maximale Dauer von 3 Minuten für szenische Interpretationen die „Norm“ ist, hat Beethoven selbst mit der Aufteilung des Satzes in 3 plus 3 Minuten die entscheidende Bearbeitungsrichtlinie gegeben.

## **Handlungsalternativen**

Im ersten Teil des vorliegenden Spielkonzepts sollen keinerlei inhaltlichen Vorgaben erfolgen: die „freie Fantasie“ soll Assoziationen leiten. Für den zweiten Teil werden die Schüler selbst gebeten, ein Gedicht oder einen Filmausschnitt als Quelle für weiter reichende assoziative Bilder bereit zu stellen.

## **Das Spielkonzept**

Das Spielkonzept besteht aus zwei Teilen<sup>2</sup>, entsprechend den beiden Abschnitten des Musikstückes. Es können die Teile hintereinander oder aber einzeln gespielt werden.

### **Bewegungsimprovisation (→M3)**

Es werden zwei gleich große Gruppen A und B gebildet. In einem *Warm-Up* bewegt sich jeweils nur eine Gruppe durch den Raum, während die andere eingefroren ist. Die Bewegungen erfolgen nach Anweisung der Musiklehrer/in („ängstlich“, „verliebt“, „unauffällig verfolgt“, „Hilfe suchend“, „zornig“ usw.).

Teil 1 der Musik wird eingespielt (Hörbeispiel 1, bis 3 min : 0 sec mit fade out). Gruppe A darf sich nur dann bewegen, wenn das Orchester spielt, Gruppe B nur dann, wenn das Klavier spielt. Es gibt folgende Choreografien:

- beide Gruppen stehen erkennbar voneinander entfernt und agieren als kompakte Gruppe,
- die Schüler der beiden Gruppen gehen durcheinander durch,
- es bilden sich jeweils Schülerpaare A/B, die aufeinander Bezug nehmen.

### **Offene Fantasiereise (→M2)**

Kleingruppen zu je 6 Schüler sitzen oder liegen relativ dicht beieinander.

*Schließe Deine Augen - atme tief und regelmäßig - warte, bis Deine Hände schwer und warm werden - stelle Dir eine einsamen Landschaft vor, in der Du Dich wohlfühlst - Du siehst niemanden weit und breit - sobald die Musik beginnt siehst Du im Hintergrund zwei Personen oder zwei Gegenstände...*

---

<sup>2</sup> Teil 1 wurde von Markus Kosuch entwickelt und erprobt. Siehe Kosuch 2005.

Musikbeispiel: Ludwig von Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4, 2. Satz, 1. Teil (bis Takt 46)<sup>3</sup>.

*...die Personen oder Gegenstände bewegen sich zur Musik - beobachte, wie in einem inneren Film, was diese Personen oder Gegenstände machen, wie und wohin sie sich bewegen usw.!*

*Wenn die Musik verklungen ist, spricht in Eurer Kleingruppe über das, was ihr während der Fantasiereise soeben gesehen habt!*

### **Beobachtete szenische Improvisation**

Die Kleingruppen erhalten den Auftrag, die Bilder, die anlässlich der Phantasiereise aufgetaucht sind, in eine Spielszene umzusetzen: Kleingruppenauftrag **AB 1**. Die Kleingruppen arbeiten parallel. Die Musik (Teil 1) wird dabei erneut eingespielt.

### **Präsentation als Standbild (→M13)**

Die Bilder der Kleingruppen werden zunächst einzeln nacheinander vorgeführt und erläutert. Anschließend werden alle Standbilder von allen Beobachtern gleichzeitig nebeneinander gestellt. Dabei soll die Stellung der einzelnen Bilder im Raum eine Beziehung unter den Bildern zum Ausdruck bringen. So sind unter anderem folgende Beziehungen möglich:

- Ähnlichkeit, Analogie (dasselbe mit variierten Mitteln) = die Bilder stehen eng beieinander,
- Gegensatz (ganz unterschiedliche Interpretationen) = die Bilder stehen weit auseinander,
- graduelle Unterschiede von Bild zu Bild entlang einer Dimension (wie Ängstlichkeit, Aggressivität, Offenheit, Expressivität) = die Bilder werden entsprechend aufgereiht,
- Bilder variieren ein zentrales Bild = die Bilder stehen im Kreis um ein Zentrum.

Die Konstruktion dieses Gesamtbildes impliziert ein Gespräch darüber, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede es bei den Bildern gibt.

### **Ein Gedicht als „Konstruktionshilfe“ (→M20)**

Interessierte Schüler/innen suchen (zu Hause) ein Gedicht aus oder entwerfen selbst ein Gedicht, das nach ihrer Meinung zur gehörten Musik passt. Dies Gedicht lesen sie zu Beginn der folgenden Unterrichtsstunde laut vor, während die Musik von Teil 1 erklingt. Falls keine Fantasiereise durchgeführt worden ist, kann diese Lesung auch als Fantasiereise veranstaltet werden. Beim Hören setzen sich die Kleingruppen wieder von zuvor eng zusammen.

Die Kleingruppen sollen nun eine Szene zum 2. Teil des Beethoven-Konzertssatzes entwickeln, die das Gedicht fortsetzt. Dazu erhalten sie den zweiten Teil des Konzerts möglichst als mp3 auf einen Player oder ein Handy überspielt, damit die Gruppen individuell die Musik mehrfach durchhören können.

---

<sup>3</sup> Dies Musikbeispiel ist nicht auf der CD enthalten, die für die weniger bekannten Musikstücke reserviert ist.

*Die Musik, die soeben zum Gedicht erklingen ist, kennt Ihr ja schon. Sie wird durch einen gleich langen zweiten Teil fortgesetzt, den Ihr nun szenisch interpretieren sollt. Hört Euch die Musik dieses zweiten Teils an und entwickelt eine Szene, die das Gedicht fortsetzt und zur Musik passt! Die Szene soll mit einem suggestiven Standbild enden. Ansonsten kann Eure Szene frei gestaltet werden (Bewegungsimpro, mit oder ohne Worte, einzelne Standbilde usw.).*

Musikbeispiel. Ludwig von Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4, 2. Satz, 2. Teil (ab Takt 47)

### Präsentation (→M14)

Die Szenen der Kleingruppen werden vorgeführt und das abschließende Standbild durch die Zuschauer szenisch kommentiert.



**Abbildung 1. Eine Szenische Improvisation als Fortsetzung des Gedichts. Der in der Wüste Umherirrende wird vor dem Zugriff der Ungeheuer gerettet (Siehe auch Video [beethoven\\_klavierkonzert.rm.](#))**

### Reflexion

Es ist naheliegend, dass die Ergebnisse der Kleingruppenarbeit anhand der Partitur genauer durchgesprochen werden: Welche strukturellen, musik-immanenten Eigenschaften haben zu den jeweiligen Assoziationen Anlass gegeben? Zudem kann eine in der Beethoven-Literatur umhergeisternde Geschichte diskutiert werden: **AB 2!**

### Ein Film als „Konstruktionshilfe“ (→M13 oder M15)

Im Film „Clockwork Orange“ wird Beethoven-Musik in Originalversion verwendet. Kursteilnehmer machten den Vorschlag, eine Szene aus dem Film in Verbindung mit dem Anfang des Scherzos aus Beethovens „Neunter“ szenisch zu interpretieren. Die Szene griff ein seinerzeit aktuelles Thema auf, da wenige Wochen zuvor ein Obdachloser von einer Gruppe Jugendlicher zusammengeschlagen worden war und kurz darauf starb. Es ergab sich folgender Spielverlauf:

Es wird ein Standbild zur Situation „Jugendliche greifen einen Obdachlosen an“ modelliert. Das Standbild wird nacheinander anhand des Anfangs des Scherzos aus Beethovens „Neunter“ und eines Hardrock-Titels<sup>4</sup> szenisch bearbeitet.

Das Ergebnis war interessant: Die beiden Bilder unterschieden sich nur unwesentlich in ihrer „Aggressivität“. Im Beethoven-Bild standen die Jugendlichen etwas weniger „geklumpt“ aufeinander als im Hardrock-Bild. Nachträglich befragt sagten die Personen, die das Standbild geformt hatten, dass Beethovens Musik eher eine aggressive Handlung, der Hardrock-Titel eine allgemeine emotionale Einstellung vermittele.



Abbildung 2. Obdachloser wird von Jugendlichen bedroht: zu Beethovens „Neunter“ (Scherzo) links - zu einem Hardrocktitel rechts<sup>5</sup>.

## Kommentar zu den verwendeten Methoden

### *Fantasiereise*

Die Beliebtheit von Fantasiereisen im allgemeinen korreliert nicht mit deren Brauchbarkeit im Rahmen einer szenischen Interpretation. Wenn überhaupt, werden Fantasiereisen als ein Kennenlernen der Musik und gegebenenfalls als allgemeine Einfühlung in einen Ort oder eine Landschaft benutzt. Als Ersatz für ein Warm-Up sind sie ungeeignet, da bei Fantasiereisen der Körper zu wenig als „Produzent von Fantasien“ genutzt wird. Die hier eingesetzte Fantasiereise dient als Ideenpool für die nachfolgende szenische Arbeit. Sie ist also keine erste Begegnung mit der Musik, sondern vielmehr eine erste Arbeitsphase der Kleingruppenarbeit.

### Formalisiertes Beobachten

In der szenischen Interpretation werden „Erlebnisse“, die im Spielen gemacht werden, zu „Erfahrungen“ verarbeitet. Dies hat zur Folge, dass es neben den Spielenden auch Beobachtende gibt. Im Erfahrungslernen ist das Zuschauen ein ebenso aktiver Prozess wie das Spielen selbst. Das Beobachten hat dabei ein Ziel und eine Aufgabe. Sehr häufig sind die Beobachter aufgefordert, in das

<sup>4</sup> Das Musikbeispiel soll von den Schülern mitgebracht und nicht vorgegeben werden.

<sup>5</sup> Siehe auch das Video „standbildarbeit\_beethoven.rm“ auf der CD.



Spielgeschehen szenisch oder fragend einzugreifen. Im vorliegenden Fall ist das Beobachten einerseits stärker formalisiert und daher „verkopft“. Andererseits verläuft es so wie professionelle Regiearbeit: die Beobachtungen gehen in die Diskussion einer präzisierten Form der Vorführung ein.

### Durch frei assoziierte literarische Texte gelenkte Assoziationen

Wenn Schüler literarische Texte „assoziiieren“ sollen, so ist der Text als Arbeitshypothese aufzufassen. Der Text spielt die Rolle eines Katalysators: er soll die Musik von einer bestimmten Seite aus beleuchten und dabei selbst hinter der Musik „verschwinden“. Der Text soll die Musik und nicht die Musik den Text interpretieren helfen. So frei die Textauswahl auch ist, das szenische Spiel entlang des Textes ist relativ streng gebunden. Dies ist in der Regel produktiv. Die sichtbaren Ergebnisse sind prägnant, gut kommentierbar und oft auch unerwartet. Der Rollenschutz ist dadurch stark erhöht, dass die Spielenden innerhalb des als Hypothese eingeführten Szenario agieren. Es treten mehr extreme Auffassungen hervor als wenn alles freigestellt und von den Spielenden alleine verantwortet wäre.

### Übertragung von Spielleiteranteilen an Schüler/innen

Die Grenzen zwischen Spielleiter- und Schüler-Rolle sind fließend. Teile eines Spielkonzepts können delegiert werden. Im vorliegenden Konzept legt nicht die Musiklehrer/in, sondern legen die Schüler literarische Texte vor, anhand deren aus dem ersten Teil der szenischen Interpretation ein Fortsetzungsteil entwickelt wird. Es kann auch produktiv sein, kurzfristig vom Ansatz, ein bestimmtes Musikstück szenisch interpretieren zu wollen, abzuweichen und aufgrund von Anregungen durch die Schüler noch andersartige Musik hinzuzuziehen, falls dies nicht ganz aus dem Rahmen der Kernidee oder des musikalischen Hauptziels der szenischen Interpretation fällt.

Die Idee, den 2. Teil anhand eines Gedichtes inhaltlich gelenkter zu gestalten, stammte von einem Teilnehmer an der szenischen Interpretation des ersten Teils. Dieser Teilnehmer beharrte darauf, dass die Gruppe sich mit dem von ihm vorgeschlagenen Gedicht „Die Spur im Sande“ von Hedwig Dransfeld (1871-1925) auseinandersetzen sollte:

(Orchester 1) --	(Klaviersolo 2) --
(Klaviersolo 1) Abseits vom breiten Pfade Irrte auch ich, Denn ich verstand nicht Das Tun der Menschen.  Da nahm die Wüste mich auf - Und durch den Sand Schritt ich mit blutenden Füßen Weiter und weiter, Und ich sah nicht zurück, Wo bläuliche Nebel In endlosen Weiten Die Dörfer der Menschen verschlang.	(Orchester 3) Und ihr Gebrüll Durchtoste das Sandmeer, Lüstern nach Raub. Und mir entgegen Grinste der Hunger, Grinste der Durst
(Orchester 2) Da kreiste am Himmel	(Klaviersolo 3) Und die Seelentötende Einsamkeit

Mit ausgebreiteten Schwingen Ein Riesengeier, Die Einsamkeit. Da sank die Sonne Mit brandigem Schimmer, Und Schatten huschten Vorüber Wie abgeschiedene Geister. Da brachen aus ihren Höhlen Die Tiere der Wüste,	(Orchester 4) --
	(Klaviersono 4) Und in der Wüste Der einzige Mensch.

Es war für mich eine starke Provokation, dies für mein Gefühl minderwertige Gedicht ertragen zu müssen. Ich habe aber akzeptiert, dass hier ein Grundgefühl eines Kursteilnehmers ausgesprochen wurde, das durch Beethovens Musik hervorgerufen worden war. Bestätigt wurde dieser Ansatz durch eine Fülle höchst eigenwilliger Szenen, die darauf hin gespielt wurden (siehe ein Beispiel als Video [beethoven\\_klavierkonzert.rm](#)).

Auf einem Tisch bauen sich drei Figuren auf, die die in der Wüste Umherirrende offensichtlich aufnehmen oder retten wollen. Sie strecken die Arme nach ihr aus. Auf dem Boden nahen 4 Ungeheuer, die ebenfalls die Hände ausstrecken. Die Umherirrende kann den Tisch erreichen, der Triller des Klaviers ab Takt 56 lässt sie aber zittern, bei den Abwärtsfiguren fallen die Ungeheuer über ihr Opfer her, das die Hände zu den Rettern ausstreckt. In Takt 61 erreicht die Irrende doch noch den rettenden Tisch, bei den Reminiszenzen an das Orchestermotiv (ppp ab Takt 64) ziehen sich die Ungeheuer endgültig zurück, wobei einer der Retter eine zurückweisende Geste macht. Die Ungeheuer rollen sich im letzten Takt zusammen.

### Das „Walkman-Verfahren“ (mp3)

Der Aufwand, Kleingruppen mit jeweils einem individuellen Tonträger-Abspielgerät zu versehen, lohnt sich in jedem Fall. Es bietet sich an, pro Schüler oder pro Kleingruppe einen eigens mit der entsprechenden Musik „programmierten“ MP3-Player zu verwenden. Schüler können solche Geräte meist selbst mitbringen, sofern sie sie nicht schon in ein Handy integriert dabei haben. Der Kopier- und Überspielaufwand für die Musik ist im Verhältnis zum Zuwachs an Arbeitsintensität und -flexibilität gering.

### Reflexion und philologische Recherche

Auch wenn der Orpheus-Mythos als „Programm“ von Beethovens Musik innerhalb der szenischen Arbeit keine Rolle gespielt hat, so kann es doch interessant und sehr ergiebig sein, dies mutmaßliche Programm auf einer philologischen Ebene mit den Ergebnissen der szenischen Interpretation zu vergleichen. Die Frage, was das „richtige“ Programm dieser Musik ist und inwieweit ein Programm überhaupt dem „Verstehen“ dient, kann hier nochmals mit der einschlägigen Diskussion um Programmmusik in Beziehung gesetzt werden. Mit dem Konstrukt der „Ausdrucksmodelle“ liegt dabei die szenische Interpretation dem Konsens innerhalb der Programmmusik-Diskussion im Falle Beethovens relativ nahe.

## AB 1 Kleingruppenarbeit zu Beethoven

Jeder von Euch hat auf der Fantasiereise etwas Eigenes erlebt. Ihr sollt nun eine kleine Szene entwickeln. Geht dabei folgendermaßen vor:

- *Bestimmt zunächst die Rollen in Eurer Gruppe: Spieler A bewegt sich während das Orchester erklingt, Spieler B bewegt sich, während das Klavier spielt. Die Beobachter H notieren auf dem vorliegenden Blatt alle Handlungen, die sie sehen, und die Beobachter E notieren alle Emotionen (Gefühle), die sie sehen.*
- *Einigt Euch sodann, welche Szene aus der Fantasiereise Ihr gemeinsam darstellen wollt!*
- *Wenn die Musik beginnt, fangen Spieler A und B an, die Szene zu spielen. Die Beobachter schauen zu und tragen ihre Beobachtungen auf dem Blatt hintereinander ein.*
- *Wenn die Musik zu Ende ist, teilen die Beobachter den Spielern ihre Beobachtungen mit, und die Spieler sagen, was sie davon halten.*

Der Beobachtungsbogen kann folgendermaßen aussehen:

Emotionen		Handlungen	
A Orchester	B Klavier	A Orchester	B Klavier

- *Findet eine Überschrift oder einen kurzen Satz als Motto für die Szene, die Ihr gespielt und beobachtet habt!*
- *Die Beobachter modellieren die Spieler zu einem Standbild, das diese Überschrift bzw. diesen Satz zum Ausdruck bringt.*
- *Dies Standbild sollt Ihr nachher den anderen Schülern vorführen.*

## AB 2 Dokumente zu Beethovens 4. Klavierkonzert, 2. Satz

In der Beethoven-Literatur hält sich die „Aussage von Freunden des Meisters“, dass der 2. Satz des 4. Klavierkonzerts durch die Sage von Orpheus angeregt worden sei.

Eines Tages, als Eurydike mit ihren Freundinnen, den Nymphen, am Flussufer spielte, wurde sie von einer giftigen Natter in die Ferse gebissen, und auf der Stelle sank sie sterbend zu Boden. Orpheus konnte sich vor Schmerz nicht fassen. Vergeblich suchte er Trost in seiner Sangeskunst: weder sein Lied noch sein Gebet brachte die tote Gattin zurück. Da fasste Orpheus einen Entschluss, den noch kein Mensch vor ihm auszuführen gewagt hatte. In den Tartaros, ins Reich der Schatten, wollte er hinabsteigen und den Herrscher der Unterwelt bitten, ihm die geliebte Gattin zurückzugeben. Zum Klange der Leier brachte der Sänger seine klagende Bitte vor. Noch nie war ähnliches im Hades geschehen! Rings um den klagenden Sänger scharten sich die wesenlosen Schatten und - weinten. Noch niemals war es geschehen, dass das finstere Herrscherpaar des Hades sich von Mitleid hatte bestimmen lassen. Die göttliche Macht des Gesanges jedoch überwältigte sie.

"Nur weil deine große Liebe uns bewegt", wandte die Totenkönigin sich an Orpheus, "erfüllen wir deine Bitte. Deine Gattin möge dir in die Oberwelt folgen! Aber wisse: Wenn du auf dem Weg den Blick zu ihr zurückwendest, bevor du das Tor durchschritten hast, so ist sie dir für alle Zeit verloren!"

Schnellen Schrittes machte sich Orpheus auf den Rückweg.

Bald jedoch wurde er von Zweifeln ergriffen: folgte Eurydike wirklich seinen Spuren? Angst und Sehnsucht quälten ihn auf dem schroffen, finsternen Wege. Ringsum lastete grässliche Totenstille. Zuletzt wusste er sich nicht mehr zu bezwingen; von Liebe, Sorge und Angst überwältigt, wandte er sich nach der Geliebten um.

Da stand Eurydike vor ihm, traurig und zärtlich schaute sie ihn an. Doch als Orpheus sehnsüchtig die Arme ausbreitete, um die Geliebte an sich zu ziehen, wich sie zurück. In ohnmächtiger Verzweiflung griff Orpheus ins Leere.

Sieben Tage und sieben Nächte saß Orpheus am Ufer und versuchte, die Unterirdischen durch Bitten und Klagen und flehende Lieder zu neuer Milde zu stimmen. Die Götter blieben unerbittlich.

Welche Elemente der szenischen Interpretation entsprechen dieser Sage, welche nicht? Ist Beethovens Musik eine Begleitmusik zu dieser Sage oder versucht sie, die Sage „neu zu schreiben“?

Was haltet Ihr von der Deutung, die in Wikipedia steht:

Der Sänger der Liebe bezwingt hier die finsternen Mächte der Unterwelt. Dieser Konflikt wird von Beethoven durch die zwei Prinzipien dargestellt, mit denen Beethoven selbst die Dialektik seines Schaffens beschreibt. Ein sehr düsteres, marschartiges Unisono-Thema wird einleitend vom Orchester vorgetragen. Beantwortet wird es von einem innigen, um Frieden flehenden Legatothema des Klaviers. Es entsteht ein gewaltiger Dialog, in dessen Verlauf beide "Seiten" nicht weniger als 11 immer kürzer werdende Argumente vortragen. Hierbei findet eine Gegenbewegung beider Themen statt. Während das selbstbewusste Orchester immer zaghafter, leiser und kürzer in seinen Aussagen wird, gewinnt das innige Klavierthema an Selbstbewusstsein. Das scheinbar unbezwingbare Motiv der Mächte der Finsternis verliert den Kampf gegen den Sänger der Liebe (nach Orpheus). Ein elementar ausbrechender Klaviersturm beendet das immer zaghafter werdende, düstere Schreitmotiv der Streicher endgültig. Wieder einmal hat bei Beethoven der Gedanke der Humanität, gegen das scheinbar unbezwingbare Finstere gewonnen. Eine aus der Tiefe empor steigende Wendung des Klaviers beendet diesen beeindruckenden Satz.