

# LG-KULTUR-ZEITUNG

Ein begleitendes Organ zum Opernprojekt  
2007/08 am Literargymnasium Rämibühl



## DER KÜNSTLER UND SEIN WERK

Margaretha Debrunner / Franziska Higi (4d): Pygmalion

Mit Texten vieler Maler und Musiker

# 5

Mai 2008

**MONETS  
TOCHTER**

*Unescopera*



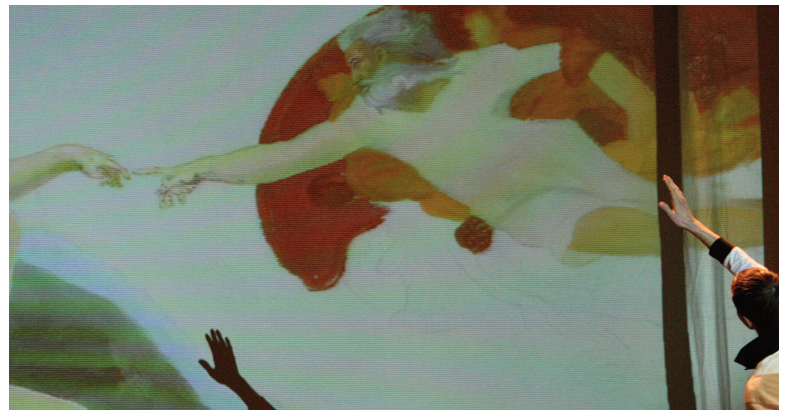
**MONETS  
TOCHTER**  
*Unescopera*

**E  
d  
i  
t  
o  
r  
i  
a  
l**

*Ich werde manchmal gefragt: "Wie komponieren Sie? Kommt Ihnen zuerst die Melodie in den Sinn oder die Begleitung; machen Sie sich zuerst ein Konzept über den Gesamtaufbau?" - Ich muss zugeben, dass mir schon der Schluss eines Werks zuerst in den Sinn gekommen ist! Merkwürdig: Es gibt sehr wenige Berichte über das Zentrum des schöpferischen Prozesses, die Inspiration (dieses Überspringen des "Lebensfunken" hat ja Michelangelo in der von uns gezeigten Darstellung grossartig dargestellt, s. rechts).*

*Sich auch darüber (den Schöpfungsvorgang) "ein Bild zu machen" ist vielleicht verboten (vgl. Zeitschrift Nr. 4), hat es doch mit dem Göttlichen zu tun, das uns immer entschlüpft, sobald wir glauben, es fassen zu können. Auch Gott ist ein Künstler; wir arme Menschen ahmen ihn im Kleinen nur nach - vielleicht als Mozart in der Jupiter-Sinfonie oder aber auch jede Mutter in ihrem Kinde... Ich empfinde jedenfalls den Inspirationsvorgang als etwas sehr Heikles, Zerbrechliches - meist bin ich schlechter Laune oder gar physisch krank in dieser Phase. Inspiration hat ja etwas so beunruhigend Chaotisches an sich;*

*und man muss sich selbst überlisten, um sie mit dem "Schmetterlingsnetz" einzufangen zu können - z. B. indem man immer ein Notizbüchlein neben sich auf dem Nachttischchen hat...*



*Kreative Stillkopie von Dario Meloni, 5b (BG: U. Knoblauch)*

*Die Ausgabe Nr. 5 unserer Kulturzeitschrift geht nun solchen Fragen nach - mit vielen verblüffenden Äusserungen berühmter Maler und Komponisten, sowie auch mit einem schönen Artikel über Ovids "Pygmalion", dieses Künstlers, der sich in sein eigenes Werk verliebte: Eine Venus-Statue (moderne Interpretation: Auch Galatea. - Artikel von Franziska Higi, Schülerin von Frau M. Debrunner). Ich kann nur bestätigen: Ist es einmal "zu Ende gebracht", fällt es von einem ab wie das Kind bei der Geburt von seiner Mutter; welche dann aber nicht müde wird, dieses immer wieder liebend zu betrachten...*

*Verzeihung: "Sich selber Rühmen stinkt" - so heisst es: Aber ich betrachte mich wirklich subjektiv als "Kollege" von Mozart, Schumann, Gustav Mahler! Ich stelle mir nämlich vor, das Werk "existiere" bereits auf geistiger Ebene ("im TAO..."). Ich brauche dann nur lange und immer wieder hinzuhören (z.B. als ich das Madrigal der Michelangelo-Szene schuf), bis eine innere Stimme mir diese Botschaft aus der Ewigkeit verkündet. Das er-*

Impressum:

Redaktion: Hans Meierhofer  
Kerstin Peter  
Layout: Kerstin Peter

Inhalt:

Der Künstler ist immer rechts...	S. 3
Picasso: Zitate	S. 4
Michelangelo: Künstlerleben	S. 5
M. Debrunner/F. Higi: Pygmalion	S. 6



innert mich an Medien wie Rosemarie Brown\* oder Schubert, der einmal im Konzert sein eigenes Lied nicht erkannte und Sänger Vogl fragte: "Von wem ist diese wunderbare Komposition?". \*Diese (von Autoritäten wie Yehudi Menuhin "beglaubigte" englische Hausfrau bekam "Besuch" von verstorbenen Komponisten wie Liszt oder Chopin, welche ihr noch jene Werke in die Feder diktieren, die zu schreiben ihr frühzeitiger Tod verhinderte(!).

Selbstverständlich ist man nach solch mystischen Vorgängen froh, über ein solides Handwerk zu verfügen. Kunst kommt nämlich von "Können": Intervall-Gehör / gut trainiertes Rhythmusgefühl / Kenntnis der Notenschrift (auch des Computerprogramms!) / der Harmonielehre (angewandt oder bewusst verleugnet\*\*) / Erfahrung in der Behandlung der Instrumente / klares architektonisches Formkonzept etc.).\*\* Paul Hindemith sagte: "Theorie lernt man, um sie wieder zu vergessen" - allerdings muss man diese zuerst einmal haben, um sie wieder auf den Abfallberg zu schmeissen...

Zum Stand unseres Opernprojektes: Bei all diesen komplexen Vorgängen wurde ich ja von Euch allen (Jung und Alt...) in stetigem kreativem, freundschaftlichem Austausch wunderbar unterstützt (= die beste Inspirationsquelle!). Dies wird sich wohl noch im Crescendo steigern bis zur Premiere - die 2. Intensivwoche, wieder abgeschlossen durch eine nun viel konkretere "Probeaufführung", liess da wirklich Gutes vermuten dank Eurem idealistisch begeisterten Einsatz!

Dankbar, Euer Hans Meierhofer



Bilder von den April-Intensivtagen (fotografiert von Kerstin Peter)

Gefühle, ja aber...	S. 9
Richard Wagner: Schöpfung im Schlaf	S. 11
Perspektive	S. 13
August Macke: Die Masken	S. 14
Peter Voegeli: Impressionismus	S. 15

Zum Titelbild:  
Graphik von Picasso: "Painter and model", 1953

“Dies Bildnis ist bezaubernd schön”  
 oder: Der Künstler ist immer rechts...  
 Ist die Linke (das Modell) dem Männlichen untertan?

In MONETS TOCHTER wurde versucht, diesem kulturgeschichtlichen (patriarchalen!) Umstand entgegenzuwirken: “Marie” statt “Jean” - statt Deus ex machina eine weibliche Tara: Diese tibetische Bodhisattva-Inkarnation ist verwandt mit der babylonischen “Ishtar” und heisst auf Sanskrit “Stern” (vgl. griech. *astér*, lat *stella*).



Hans Burkmaier 1501, *Der hl. Lukas, die Madonna malend*



Johannes Vermeer, *Allegorie der Malkunst*



Der Maler in seinem Atelier. Federzeichnung von Rembrandt, um 1635—40

Beachte den Kritiker (Käufer) im Hintergrund!

# Picasso: Zitate

Aus: Denken mit Picasso (Diogenes 1982)

*ICH SAGE NICHT ALLES, ABER ICH MALE ALLES...  
WENN ICH ARBEITE, RUHE ICH MICH AUS.  
ICH SUCHE NICHT, ICH FINDE.*

*NICHT NACH DER NATUR ARBEITE ICH, SONDERN VOR DER NATUR, MIT IHR.  
DIE LEUTE STELLEN SICH VOR, ICH HÄTTE DIE STIERKÄMPFE NACH DEM LEBEN GEMALT.*

*ICH HAB' SIE AM VORABEND GEMALT, UM DAS EINTRITTSGELD ZU BEZAHLEN.  
ICH MALE, WIE ICH ATME.*

*WENN ICH ARBEITE, RUHE ICH MICH AUS;  
NICHTS TUN ODER BESUCH EMPFANGEN ERMÜDET MICH*

*MAN MUSS IMMER NOCH MEHR WAGEN. AUCH WENN ES EINEM DAS GENICK BRICHT.  
OHNE EINSAMKEIT KANN NICHTS ENTSTEHEN.  
HABEN SIE JE EINEN HEILIGEN MIT EINER UHR GESEHEN?*

*ALLE MENSCHEN HABEN DAS GLEICHE POTENTIAL AN ENERGIE.  
DER DURCHSCHNITTMENSCH VERSCHWENDET SEINE IN EINEM DUTZEND KLEINIGKEITEN -  
ICH VERSCHWENDE DIE MEINE AUF EINE EINZIGE SACHE: DIE MALEREI.*

*SOGAR EIN REICHER MALER BRAUCHT ERFOLG.*

*ICH LIEBE ES, MICH IN MICHELANGELO ZU VERLIEREN  
WIE IN EINEM REICHEN UND GEWALTIGEN GEBIRGE.*

*MATISSE HAT SO GUTE LUNGEN. ICH MEINE DIE ART, WIE ER DIE FARBE ANWENDET...  
KUNST IST EINE ART AUFRUHR. MAN MUSS SIE WIE DAS FEUER DES PROMETHEUS RAUBEN.  
KUNST IST EINE LÜGE, DIE UNS DIE WAHRHEIT BEGREIFEN LEHRT.*

*GOTT IST NICHTS ANDERES ALS EIN KÜNSTLER. ER ERFAND DIE GIRAFFE, DEN ELEFANTEN UND  
DIE KATZE: GENAU GENOMMEN HAT ER KEINEN STIL. ER VERSUCHT IMMER NEUE DINGE.*

*DIE LIEBE GIBT ES NICHT, ES GIBT NUR BEWEISE DER LIEBE.*

*DESHALB LEBEN DIE MALER JA SO LANGE: WÄHREND ICH MALE, LASSE ICH MEINEN  
KÖRPER DRAUSSEN VOR DER TÜR, WIE MOSLEMS DIE SCHUHE VOR DER MOSCHEE.*

*WENN DAS WERK ENDLICH DA IST, HAT DER MALER ES SCHON HINTER SICH GELASSEN.*

*GÄBE ES NUR EINE WAHRHEIT, KÖNNTE,  
MAN NICHT HUNDERT BILDER ZUM GLEICHEN THEMA MALEN.*

*IM GEGENSATZ ZUR MUSIK GIBT ES IN DER MALEREI KEINE WUNDERKINDER...  
MAN BRAUCHT VIEL ZEIT, UM JUNG ZU WERDEN.*

# Ein Gedicht Michelangelos: Tragische Bilanz eines Künstlerlebens

In diesem von Rainer Maria Rilke meisterhaft übersetzten Text beklagt der Künstler die Vergänglichkeit der Schöpfung. Er zieht dabei einen Vergleich zwischen dem menschlichen Kunstwerk und der Natur, dem "Kunstwerk" Gottes.

*Negli anni molti e nelle molte prove,  
cercando, il saggio al buon concetto arriva  
d'un'immagine viva,  
vicino a morte, in pietra alpestra e dura;*

*Similmente natura,  
di tempo in tempo, d'uno in altro volto,  
s'al sommo, errando, di bellezza e giunta  
nel tuo divino, e vecchia, e de' perire:*

*Onde la tema, molto  
con la belta congiunta,  
di stranio cibo pasce il gran desire;*

*Ne so pensar ne dire  
qual nuoca o giovì piu, visto'l tuo 'spetto  
o'l fin dell'universo o'l gran diletto.*

*In vielen Jahren sucht, in viel Misslingen,  
der Meister, bis er in dem Wurf, der gift,  
lebendiges BILD,  
am Tode nah, aus festem Fels erzwang.*

*So ähnlich drang  
NATUR, viel irrend, durch Gesichter her,  
und hat sie Äusserstes erreicht  
in deinem Göttlichen, so ist sie alt und soll dahin.*

*Weshalb die Furcht, die schwer  
je von der Schönheit weicht,  
dem Sehnen dient als seltsamste Ernährerin.*

*In deinem Anschau bin  
ich wortlos, was mehr nütze oder schade:  
Weltende oder des Ergötzens Gnade.*

Hans Meierhofer übte sich bei der Vertonung in einer Stilkopie, welche die berühmte "Ariannenklage" von Monteverdi zum Vorbild nahm:

*O laßt mich sterben* Claudio Monteverdi 1567-1643

La - scia - te mi mo - ri - re, la - scia - te mi  
O laßt, o laßt mich ster - ben, o laßt, o laßt

La - scia - te mi mo - ri - re, la - scia - te  
O laßt, o laßt mich ster - ben, o laßt, o

La - scia - te mi, la - scia - te  
O laßt, o laßt, o laßt, o

La - scia - te mi, la -  
O laßt, o laßt, o

La - scia - te mi mo - ri - re, la - scia - te mi  
O laßt, o laßt mich ster - ben, o laßt, o laßt

Hans Meierhofers "Madrigal":

15 *morendo* *con forza*  
15 ci - no a mor - - - - te, in pie - tra al - pes - tre e du - - - - ral  
15 ci - no a mor - - - - te, in pie - tra al - pes - tra e du - - - - ral  
8 ci - no a mor - - - - *morendo* te, *f* in pie - tra al - pes - tre e du - - - - ral  
ci - no a mor - - - - te, *f* in pie - tra al - pes - tre e du - - - - ral

*piangendo* *ravvivando*  
vi - ci - no a mor - - - - te, in pie - tra/al - pes - tre e du - - - - ra.

# Pygmalion - moderne Deutungen und antiker Kontext eines Mythos

von Margaretha Debrunner und Franziska Higi



Léon Gérôme, 1824-1904  
"Pygmalion und Galatea"



Das Musical nach Bernard Shaw

*„Weil er diese gesehen hatte ihr Leben verbringen in Unzucht,  
weil die Menge der Fehler ihn abstieß, die die Natur  
dem weiblichen Sinne gegeben, so lebte Pygmalion einsam  
ohne Gemahlin und entbehrte gar lange der Lagergenossin.  
Weisses Elfenbein schnitzte er indes mit glücklicher Kunst  
und gab ihm eine Gestalt, wie sie nie ein geborenes  
Weib kann haben, und ward von Liebe zum eigenen Werke  
ergriffen.“*

Der Künstler nimmt am Fest der Liebesgöttin Venus (=Aphrodite) teil, opfert ihr und betet:

*„Vermögt ihr Götter alles zu geben'  
bat er schüchtern, ‚so sei meine Gattin‘ – ,  
'Elfenbeinjungfrau' wagte er nicht zu sagen und sprach  
,meinerelfenbeinernen ähnlich'. „*

Venus gewährt die Bitte, die Statue erwacht zum Leben und bringt schliesslich eine Tochter (?), Paphos, zu Welt, nach der die Insel mit dem grossen Aphroditeheiligtum benannt ist.

In seinen Metamorphosen, einem Gedicht, das aus einer Kette von Verwandlungsgeschichten besteht, erzählt der römische Dichter Ovid auch diese Geschichte eines einsamen Künstlers, dem Venus seinen gröss-

ten Wunsch erfüllt. Pygmalion wünscht sich eine Frau, doch nur eine, die es noch nicht gibt. Er muss – oder will? - sie sich selber erschaffen.

Dieser Mythos inspirierte George Bernard Shaw zu einer Komödie mit dem Titel Pygmalion. Sein Künstler ist ein Sprachwissenschaftler im London des frühen 20. Jahrhunderts, der mit Akzentschulung aus einem einfachen Blumenmädchen eine Lady „schafft“ – die Lady des Musicals „My Fair Lady“.

Die Gemeinsamkeiten des Mythos und des modernen Theaterstück sind gut erkennbar: Beide Männer, Pygmalion und Professor Higgins, sind Perfektionisten in ihren Fachbereichen, dabei einsam und verlieben sich in ihr „perfektes“ Werk. Fruchtbar wird die Beziehung aber erst, sobald aus dem Werk ein autonomes Lebewesen wird, die Statue zu leben beginnt, und der Professor seine Schülerin als gleichwertige Person anerkennt. Fruchtbarkeit drückt sich im antiken Mythos ganz konkret aus in Form der Geburt der Tochter, bei Shaw in Form einer nachhaltigen Verbindung des Professors mit dem Blumenmädchen.

Die Unterschiede sind aber fast ebenso interessant: Bei Ovid hat die Statue keinen Namen und eigene Persönlichkeit, ist reiner Ausdruck der fleischgewordenen Sehnsucht des Künstlers. Shaws Blumenmädchen Eliza Doolittle hat von Anfang an einen Namen und Charakter. Die antike Version ist hier plakativer: Die Statue bleibt auch lebendig quintessentiell das Werk des Künstlers.

Ganz in der Tradition Jung'schen Umgangs mit Mythen betrachtet die Schweizer Psychoanalytikerin Verena Kast auch die Geschichte des Pygmalion. In ihrem Buch „Paare, Beziehungsphantasien oder „Wie Götter sich in Menschen spiegeln“ (Zürich 1984) ist der griechische Bildhauer Symbol für die „Sehnsucht, sich einen Partner nach seinem Bilde zu formen“. Das Den-Partner-Formen ist, sagt Kast, ein Menschheitsthema. Wo diese Formung ein Prozess ist, der beide verändern kann, ein natürliches Nebenprodukt der grossen Veränderin

Liebe ist, können zwei Menschen so einander gegenseitig helfen, schon in ihnen angelegte Möglichkeiten zum Leben zu erwecken. Wichtig ist jedoch die Gegenseitigkeit. Für Kast können aber Pygmalion-Beziehungen nur „Zwischenspiele“ sein, nicht tragen, da in ihrer extremsten Form ein Partner ganz die Künstlerrolle beansprucht und der/die andere nur Werk sein darf.

In der Fassung des Ovids bleibt es bei der unproblematischen Wunscherfüllung des Künstlers, der sich seine ideale Frau, namenlos, aber physisch sehr attraktiv, schaffen darf. Mit göttlichem Segen, nämlich dem Leben, das Venus dem Elfenbein einatmet, kann Pygmalion sie auch ganz real als Frau geniessen.

Moderne Autoren betonen viel mehr die Schwierigkeiten einer solchen einseitigen Beziehung. Sie betrachten vor allem den kritischen Moment des „Lebendigwerdens“ eines Objekts. Bei Shaw und Kast geht es weniger um das Schaffen eines idealen, liebenswerten Lebewesens als um eine innerseelische Entwicklung im Pygmalion-partner: Er muss den Schritt machen können, sein Gegenüber als autonome, längst schon geschaffenen Person anzuerkennen, nicht sie nur als sein Werk zu definieren. Nur so kann je aus dem Zwischenspiel Pygmalion-Beziehung eine tragfähige Partnerschaft werden. Dieser Ansatz spiegelt natürlich auch die veränderten Vorstellungen, was Männer von Frauen wollen und stellt auch die Gegenfrage, was Frauen von Männern wollen, die im antiken Mythos irrelevant ist.

1965 gab Pygmalion auch einem psychologischen Experiment den Namen (Rosenthal und Jacobson, Pygmalion in the Classroom, New York 1968): Man sagte einer Gruppe von Lehrern, dass eine spezifische Gruppe von zufällig ausgewählten Schülern hochbegabt seien und besondere Förderung brauchten. Diese zusätzliche Förderung, basierend auf einer impliziten hohen Erwartungshaltung den Schülern gegenüber führte anscheinend zu einer deutlichen Steigerung des IQs der Schüler. Besonders interessant ist dabei, dass die Steigerung am deutlichsten gewesen sein soll bei besonders gutaussehenden, physisch attraktiven



Schülern. Das Ergebnis bleibt umstritten: Wenn es anerkannt würde, so wäre diese Intelligenzsteigerung der Schüler das „Werk“ der Künstler-Lehrer.

So spannend diese Entwicklung ist, dass Pygmalion als Symbol weiterlebt, vielleicht blockieren solche modernen Uminterpretationen die Sicht auf den antiken Kontext der Geschichte: Pygmalions Statue ist in ihrem antiken Kontext weniger ein Paradigma wechselseitiger Liebe als eine Variation eines andern Typs von Mythos, dem der Schöpfung von Frauen als Bereicherung des Lebens der Männer.

Sie ist hier wohl näher an Eva, in der Variante in Genesis 2.18-23, wo Gott sie für Adam als eine „ihm gemässe Hilfe“ aus einer Rippe des Mannes schafft. Die Statue in ihrer perfekten Schönheit ist dem perfekten Künstler Pygmalion auch „gemäss“. Er gestaltet sie im Gegensatz zu Adam selber - dieser bietet dafür wenigstens das Rohmaterial, die Rippe, selber. Beide Frauen brauchen aber göttlichen Lebensatem, um mehr als besonders hübsches Elfenbein oder Rippe zu sein.

Die Griechen und Römer, die die Pymalionsgeschichte hörten, waren auch mit einem andern Mythos vertraut: Der Geschichte der wunderschönen Frau Pandora, die von den Göttern geschaffen wird, um als Ueberbringerin der Büchse voll Unheil die Menschen zu bestrafen. Zusammengenommen spiegeln die Mythen von Pygmalion und Pandora die Ambivalenz einer sehr männerdominanten Kultur der Griechen gegenüber Frauen: Natürlich erlebt man ihre Schönheit als sehr anziehend, ja göttlich, etwas, das das Leben der Männer bereichert. Andererseits ist es auch in den Händen der Götter, ob man sie unbeschadet geniessen kann, wie der fromme Künstler Pygmalion, den Venus belohnt, oder ob sie letztlich die Männer zugrunde richtet.



# Gefühle ja, aber

...des Dargestellten? ...des Künstlers? ...des Interpreten? ...des Publikums?

Der Laie ist geneigt, die Gefühle als den eigentlichen Inhalt der Kunstwerke zu betrachten. Beethoven schrieb seine "Fünfte" und seine "Pastorale" zur gleichen Zeit... Wie also kann das Werk der momentanen Stimmungslage des Schöpfers entsprechen? Als ich in London beim Solisten Eric Gruenberg Violinstunden nahm, verbot mir dieser, im Spiel persönliche Gefühle auszudrücken: "Wie soll das gehen, wenn 10 000 Leute das Ticket zur Royal Albert Hall bezahlt haben?" Er spielte das Tschaikowski-Konzert auch mit einem Schnitt im Finger - eine Blutlache vor ihm am Boden. Was er meinte, ging mir erst auf, als mir die Grande Dame des Schweizer Theaters, Ellen Widmann, später einmal erzählte, dass sie am Todestag ihres Gatten im Schauspielhaus den grössten Lacherfolg ihres Lebens erntete. Das nennt sich Professionalität! - Das alles heisst allerdings nicht, dass der Schauspieler oder Musiker tiefe seelische Erlebnisse nicht gehabt haben muss (leider, wie ich aus eigener Erfahrung weiss, im Gegenteil...).

Künstler neigen oft dazu, den Gefühlsgehalt ihrer Werke herunterzuspielen (ev. aus Künstlerneid: So zog Goethe Vertonungen seines Freundes Zelter denen von Schubert vor; wohl weil er dachte, seiner genialen Vision sei nichts mehr hinzuzufügen...). Auch die Impressionisten behaupteten, nur "Lichtvibrationen" abzutasten und erreichten so durch's Hintertürchen eine potenzierte Emotionalität (dies kippte dann im Expressionismus, beginnend bei Van Gogh). Es ist so, wie wenn in den Noten steht: "Senza vibrato - senza emozione" ... das ist das höchste der Gefühle! - Hierzu Texte von Strawinski und Arnold Schönberg:

## Igor Strawinski, aus seiner "Musikalischen Poetik" (Vorlesungen an der Harvard University

Die Untersuchung des schöpferischen Vorgangs ist überaus schwierig. In der Tat ist es unmöglich, von außen her die innere Entwicklung dieses Vorgangs zu beobachten. Es ist ein müßiger Versuch, ihren verschiedenen Phasen in der Arbeitstätigkeit eines anderen Menschen nachzugehen. Es ist ebenfalls schwer, sich selbst zu beobachten. Dennoch habe ich dank meiner Selbstkontrolle einige Chancen, Sie in diese überaus schwankende Materie einführen zu können.

Die meisten Musikfreunde glauben, daß die schöpferische Erfindungskraft des Komponisten durch eine gewisse Gefühlserregung ausgelöst wird, die man gemeinhin mit dem Namen Inspiration bezeichnet.

Ich denke nicht daran, der Inspiration die entscheidende Rolle abzusprechen, die ihr bei den von uns untersuchten Vorgängen zukommt: ich behaupte nur, daß sie keineswegs eine Voraussetzung für den schöpferischen Akt ist, sondern daß sie in der zeitlichen Folge eine Äußerung von sekundärer Art ist.

Inspiration, Kunst, Künstler — das sind zum mindesten recht verwirrende Worte. Sie hindern uns, klar zu sehen in einem Bereich, in dem alles Ausgleich und Berechnung ist und in dem der Atem des spekulativen Geistes weht. Danach, und wirklich erst danach, entsteht jene Gefühlserregung, die der Inspiration zugrunde liegt. Man spricht unzüchtig von dieser Gefühlserregung, wenn man ihr einen Sinn unterlegt, der hemmend auf uns wirkt und die Sache selbst kompromittiert. Ist es nicht klar, daß diese Erregung nichts anderes ist als eine Reaktion des schöpferischen Menschen im Kampf mit jenem Unbekannten, das bis jetzt nur ein Objekt seiner Schöpfung ist und das ein Werk werden soll?

An ihm ist es nun, das Werk zu entdecken, Glied um Glied, Masche um Masche. Diese Kette von Entdeckungen, und jede Entdeckung für sich, ruft die Erregung hervor — eine Art von physiologischem

Reflex, so wie der Appetit den Speichel hervorruft — und diese Erregung folgt stets, und zwar genau, den Stufen des schöpferischen Vorgangs.

Am Ursprung jeder schöpferischen Tätigkeit steht eine Art von Appetit, der den Vorgesmack des Entdeckens erweckt. Dieser Vorgesmack des schöpferischen Aktes begleitet die Eingebung jenes Unbekannten, das man zwar schon in sich hat, aber noch nicht greifen kann und das erst klare Gestalt annimmt durch die Mitwirkung einer wachsamten Technik.

Dieser Appetit, der mir schon bei dem bloßen Gedanken kommt, Ordnung in die aufgezeichneten Skizzen zu bringen, ist keineswegs etwas Zufälliges wie die Inspiration, sondern eine gewohnte und regelmäßige, ja sogar feststehende Sache, vergleichbar einem Naturbedürfnis.

Dieses Vorgefühl einer Notwendigkeit, dieser Vorgesmack eines Wohlbehagens, dieser Konditionalreflex (wie ein moderner Physiologe sagen würde) zeigt eindeutig, daß es der Gedanke des Entdeckens und der Arbeit ist, der mich anlockt.

Sogar die Tatsache, mein Werk zu schreiben, die Hand anzulegen (wie man zu sagen pflegt) ist für mich untrennbar mit dem Wohlbehagen der Schöpfung verbunden. Was mich angeht, so kann ich die geistige Leistung nicht von der physiologischen oder physischen trennen; sie liegen für mich auf der gleichen Ebene und kennen keine Hierarchie.

Das Wort *Künstler*, das in dem heute ganz allgemein verwendeten Sinn seinem Träger das höchste intellektuelle Ansehen und das Vorrecht verleiht, als ein rein geistiger Mensch zu gelten, dieser hochmütige Ausdruck ist in meinen Augen unvereinbar mit dem Rang des *homo faber*.

\* \* \*

**MUSICA EST SCIENTIA QUAE DE NUMERIS LOQUITUR  
MUSICA EST ARS QUAE MOVET AFFECTUS**

# Arnold Schoenberg, Vorwort zu "Pierrot lunaire"

(wo er auch den in Meierhofers Oper MONETS TOCHTER an zentralen Stellen verwendeten Sprechgesang erklärt...)

Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er

- I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte,
- II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine »singende« Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern.

Im übrigen sei über die Ausführung folgendes gesagt:

Niemals haben die Ausführenden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten, sondern stets lediglich aus der Musik. Soweit dem Autor die tonmalerische Darstellung der im Text gegebenen Vorgänge und Gefühle wichtig war, findet sie sich ohnedies in der Musik. Wo der Ausführende sie vermißt, verzichte er darauf, etwas zu geben, was der Autor nicht gewollt hat. Er würde hier nicht geben, sondern nehmen.

## 3. Der Dandy.

Musical score for the first system of "Der Dandy". It features three staves: Piccolo, Klarinette in A, and Rezitation. The tempo is marked "Rasch (♩ = 76)". The Piccolo part has dynamics *pp*, *f*, and *pp*. The Klarinette part has dynamics *pp*, *f*, and *pp*. The Rezitation part has dynamics *f* and *sf*. The lyrics are: "Mit ei - nem phan - ta - - - stischen".

Musical score for the second system of "Der Dandy". It features three staves: Piccolo (Pic.), Klavier (Kl.), and Rezitation. The tempo is marked "poco rit.". The Piccolo part has dynamics *pp* and *p*. The Klavier part has dynamics *ff*, *pp*, and *pp*. The Rezitation part has dynamics *ff*, *p*, and *p*. The lyrics are: "Licht - strahl er - leuch - tet der Mond die kry - stall - nen Flakons auf dem".

\*\*\*

MUSICA EST EXERCITIUM ARITHMETICAE OCCULTUM NESCIENTIS SE NUMERARE ANIMAE (Leibniz)

# Schöpfung im Schlaf: Das seelische Chaos als Ort der Inspiration

Wagners Vorspiel zu "Rheingold" als Sinnbild der Welterschöpfung  
Ganze 3 Minuten Es-Dur\* Dreiklang. Romantische "minimal music"?

Vgl. in der Oper: "Im TAO sind wir alle gleich...": Es -Dur = "Urgrund"

## Vorspiel und erste Scene.

(Auf dem Grunde des Rheines. Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zu strömt. Nach der Tiefe zu lösen die Fluthen sich in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so dass der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wölkenzügen über den nächtlichen Grund dahin fließt. Ueberall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf, und gränzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in wildes Zackengewirr zerspalten; so dass er nirgends vollkommen eben ist, und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniss tiefere Schlüfte annehmen lässt. — Das Orchester beginnt bei noch niedergezogenem Vorhange.)

Ruhig heitere Bewegung.

1. und 2.  
Fagott.  
3.

4 erste  
Contrabässe.  
4 zweite

Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt.

3 Fag.  
8 Hörner in Es.  
8 CB.

3 Fag.  
Hör.  
8 CB.

Nach einer in Fieber und Schlaflosigkeit verbrachten Nacht zwang ich mich des anderen Tages zu weiter Fußwanderung durch die hügelige von Pinienwäldern bedeckte Umgebung ... Am Nachmittag heimkehrend, streckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die langersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht; dafür sank ich in eine Art von somnambulen Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung erhielt, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-Dur-Akkordes dar, welcher unaufhörlich in figurierter Brechung dahinwogte; die Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-Dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich dann in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchestervorspiel zum «Rheingold», wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war; und schnell begriff ich auch, welche Bewandnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen.

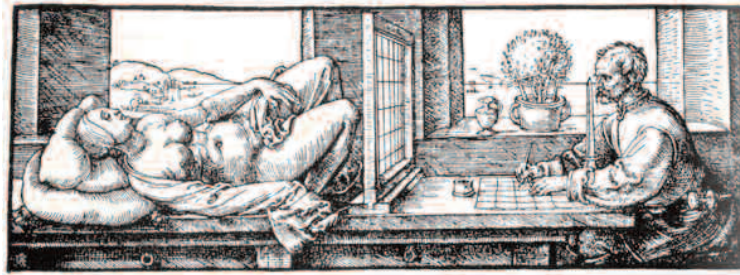
Was die Technik meiner Arbeit betraf, geriet ich alsbald in Verlegenheit, jenes im Halbtraume konzipierte Orchestervorspiel in meiner gewohnten Art der Skizzierung auf zwei Linien aufzuzeichnen. Ich mußte sofort zum vollständigen Partiturformular greifen; dadurch wurde ich zu einer neuen Art meines Skizzierens überhaupt verleitet, wonach ich nur die allerflüchtigsten Bleistiftumrisse für die sofortige Verarbeitung in der vollständigen Partitur entwarf. Dies zog mir für später bedenkliche Schwierigkeiten zu, da die mindeste Unterbrechung meiner Arbeit mich die Bedeutung meiner flüchtigen Skizzen oft vergessen machte, und ich diese dann mühsam mir wieder zurückrufen mußte.

*Kevin Bättscher als Turner*



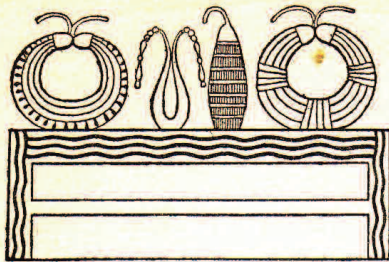
*W. Turner: "The Morning after the Deluge" - "Light and Colour, Goethe's Theory of colours"*

*Dieses visionäre Bild stellt vielleicht das dar, was Wagner vorschwebte...*

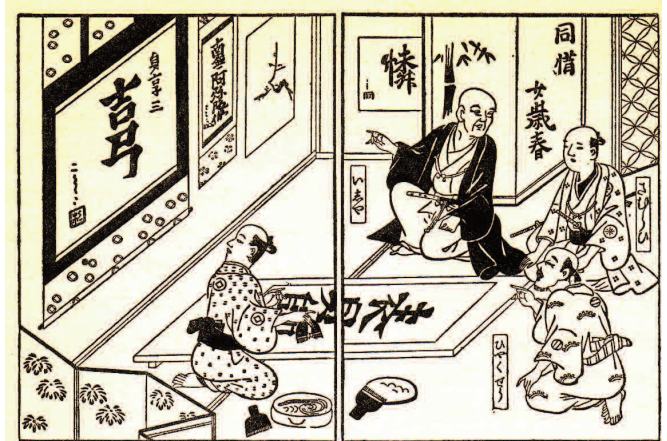


Albrecht Dürer am Alberti-Gitter

## “So ich PERSPECTIVAM studiren tu’ bzym MAGISTRO Leon Battista Alberti”



Tisch mit Schmuckgegenständen.  
Ägyptische Zeichnung als Beispiel  
der Wiedergabe unberührt gesehener  
Dinge. Der Tisch ist direkt von vorn  
ohne jede Andeutung von räumlicher  
Ausdehnung gegeben; die auf dem  
Tisch liegenden Schmuckstücke sind  
„hochgeklappt“, als ob man sie  
direkt von oben sähe



Japanische Schreibkünstler in ihrer Werkstatt.  
Holzschnittillustration, 1694. Beispiel der Wiedergabe eines Innenraums  
in schräger Parallel-Perspektive, die in Ostasien an Stelle unserer Zentral-  
Perspektive allgemein üblich ist



Tod und Witwer. Holzschnitt aus dem „Ackermann aus Böhmen“, einem  
der ersten deutschen Holzschnittbücher, Bamberg, 1481. Der Künstler fißt  
noch im Kampf mit den Raumelementen, jeder Teil führt sein Eigenleben

Alberti-Bass



Aus der „Hypnerotomachia“ (Traumbuch) des Poliphilos,  
einem mit Holzschnitten illustrierten denizianischen Werk von 1499.  
Der Innenraum ist geometrisch konstruiert in jener Perspektive, die  
uns seit der Renaissance die einzig richtige scheint

In der Renaissance erwachte das Interesse für perspektivisch “richtige” Darstellung. Man erfand hierzu technische Hilfsmittel wie etwa die “Camera lucida” oder das Alberti-Gitter (Leon Battista Alberti \* 14. Februar 1404 in Genua; † Ende April 1472 in Rom. Er war ein italienischer Humanist, Schriftsteller, Mathematiker, Kryptologe, Architekt und Architekturtheoretiker der Renaissance - nicht zu verwechseln mit dem Komponisten Domenico Alberti (\* um 1710 in Venedig; † um 1740 in Rom). Nach ihm ist der “Alberti-Bass” benannt.

# August Macke: Die Masken (Ausschnitt)

Aus: "Der Blaue Reiter", herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc (1912)

Die Entdeckung der "Naiven Kunst" war eine der Leistungen der Generation kurz vor dem 1. Weltkrieg. In MONETS TOCHTER setzt sich Picasso für sie ein (in einer afrikanischen Maske!). Die Handlung nimmt ja mit einer Diskussion über die "naiven" Paradies-Bilder des Künstlers Henri Rousseau seinen Ausgang. Auch Jean-Jacques Rousseaus "Retour à la nature!" gehört in diesen Zusammenhang...

(übrigens: "Naiv" kommt von lat. "nativus", also von NATURA, n a s c i (beides an verschiedenen Stellen des Werkes!) - und dieses ist derselbe indogermainsche Wortstamm wie GENUS, unter Wegfall des Anfangs-G's).

Der Mensch äußert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Äußerung seines inneren Lebens. Das Äußere der Kunstform ist ihr Inneres.

Jede echte Kunstform entsteht aus einem lebendigen Wechselverhältnis des Menschen zu dem Tatsachenmaterial der Naturformen, der Kunstformen. Der Duft der Blume, das freudige Springen des Hundes, der Tänzerin, das Anlegen von Schmuck, der Tempel, das Bild, der Stil, das Leben eines Volkes, einer Zeit.

Die Blume öffnet sich beim Dämmern des Lichtes. Der Panther duckt sich beim Anblick der Beute, und seine Kräfte wachsen als Folge ihres Anblicks. Und die Spannung seiner Kraft ergibt die Weite seines Sprunges. Die Kunstform, der Stil entsteht aus einer Spannung. [22]

Auch Stile können an Inzucht zugrunde gehen. Die Kreuzung zweier Stile ergibt einen dritten, neuen Stil. Die Renaissance der Antike, der Schongauer- und Mantegna-Schüler Dürer. Europa und der Orient.

In unserer Zeit fanden die Impressionisten den direkten Anschluß an die Naturerscheinungen. Die organische Naturform im Licht, in der Atmosphäre darzustellen, wurde ihre Parole. Sie wandelte sich unter ihren Händen.

Kunstformen der Bauern, der primitiven Italiener, der Holländer, Japaner und Tahitianer wurden ebenso zu Anregern wie die Naturformen selbst. Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Cézanne, van Gogh, Gauguin. Sie alle sind so wenig Naturalisten wie Greco oder Giotto. Ihre Werke sind der Ausdruck ihres inneren Lebens, sie sind die Form dieser Künstlerseelen im Material der Malerei. Das braucht nicht auf das Vorhandensein einer Kultur zu deuten, einer Kultur, die für uns das wäre, was für das Mittelalter die Gotik war, einer Kultur, in der alles Form hat, Form, aus unserm Leben geboren, nur aus unserm Leben. Selbstverständlich und stark wie der Duft einer Blume. [23]



Mexiko



Neukaledonien

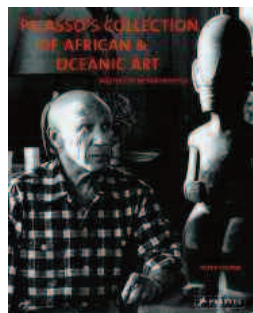
Wir haben in unserer komplizierten und verworrenen Zeit Formen, die jeden unbedingt ebenso erfassen wie der Feuertanz den Neger oder das geheimnisvolle Trommeln der Fakire den Inder. Der Privatgelehrte steht als Soldat neben dem Bauernsohn. Beiden fährt der Parademarsch gleichmäßig durch die Glieder, ob sie wollen oder nicht. Im Kinematograph staunt der Professor neben dem Dienstmädchen. Im Varieté bezaubert die schmetterlingfarbene Tänzerin die verliebtesten Paare ebenso stark, wie im gotischen Dom der Feierton der Orgel den Gläubigen und Ungläubigen ergreift.

Formen sind starke Äußerungen starken Lebens. Der Unterschied dieser Äußerungen untereinander besteht im Material, Wort, Farbe, Klang, Stein, Holz, Metall. Jede Form braucht man nicht zu verstehen. Man braucht auch nicht jede Sprache zu lesen.

Die geringschätzige Handbewegung, mit der bis dato Kunstkritiker und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich.



Picasso among African sculpture...



# Peter Voegeli

## Monet, Debussy und Hofmannsthal:

### Impressionismus in Malerei, Musik und Dichtung

*Auszug aus seiner Musikmatur-Arbeit aus dem Jahre 1982. Man kann Dr. Peter Voegeli heute als USA-Korrespondent von Radio DRS direkt aus Washington hören, wo er über Bush, Clinton und Obama unterrichtet...*

- 4 -

#### Einleitung

##### Geisteshaltung - Vergeistigung

Der Begriff Impressionismus zählt zu denjenigen, die sich nicht eindeutig umreissen lassen. Die Vieldeutigkeit ergibt sich vor allem, wie auch bei Ausdrücken wie Expressionismus, Realismus, durch den Gebrauch auf verschiedenen Ebenen und durch die Abnützung seines eigentlichen, ursprünglichen Inhalts durch die zu häufige Verwendung. Es ist möglich, ihn als ästhetischen Begriff schlechthin, oder als historischen Stilbegriff anzuwenden; bereits hier ist die Handhabung in allgemein geistiger Hinsicht von einem auf den technischen Vorgang, auf die technischen Merkmale allein angewandten Begriff zu unterscheiden. Auch ist es unumgänglich, die impressionistische Geisteshaltung vom historischen Begriff des Impressionismus abzuheben, trotz der fließenden Uebergänge. Ebenso sind wir genötigt, diesem Begriff offen gegenüber zu treten, ihn nicht zum vornherein einzuschränken und zu umgrenzen, um ihn zu erfassen.

Die impressionistische Geisteshaltung stellt einen Hauptfaktor der gesamten Zeitgrundlage des 19. und 20. Jahrhunderts dar und schafft sich in vielfachen, vielfältigen Variationen in Musik, Malerei und Literatur Ausdruck. Der so weit reichende Begriff des Impressionismus legt seinen Schwerpunkt auf das Wort "imprimer", was besagt, dass weniger eine aktive, vom Verstand des Menschen bestimmte Kraft beim Entstehen und Konzipieren eines Werkes den Ausschlag gibt, sondern eher eine passive, die allerdings eine scharfe, ausgefeilte Beobachtung nicht ausschliesst. Das psychische, innere Wesen des Impressionismus ist ein sich gleichsam den Strahlungen des Objekts Aussetzen, das Sehen gibt sich als Aufnahme passiv (nur als Aufmerksamkeit aktiv). Der Künstler strebt nicht mit einer aktiven Kraft nach den Dingen, sucht sie nicht zu erfassen und damit einzuschrän-





Monet: "Impression". Dieses Bild gab der ganzen Bewegung den Namen...

ken; er trachtet nicht danach, sie im persönlichen Sinn seiner Empfindungen zu modellieren, sondern lässt sie unvoreingenommen an sich herantreten. Die Offenheit der Natur und ihren vielfältigen, verschiedenen Einflüsse, ihrer zauberhaften Veränderungen unter dem Licht Wind und Regen gegenüber, bildet ein weiteres wesentliches Merkmal des Impressionismus. So wäre die Grundeinstellung des Impressionismus vielleicht so zu umschreiben: Wie betrachten mich die Gegenstände, Strassen, Häuser, welche Linien, Farben, Töne, Akkorde, Gefühle drängen sich mir auf, übernehmen die Gewalt über den Griffel bzw. Pinsel? Die Natur steht im Impressionismus als Lehrmeisterin und Ausgangspunkt im Vordergrund; so wäre der malerische Impressionismus die zarte, anmutige, sensible, feine Fortführung des Naturalismus.

Aus dieser Grundeinstellung des Impressionismus ergibt sich eine Gegenstellung zum Expressionismus, der die persönliche Empfindung des Schaffenden dem Objekt gegenüber, was im Impressionismus nur äusserst zart und andeutungsweise mitspielen mag, oder sein persönliches Wesen in den Vordergrund rückt; er drückt unter Negierung eines gegenständlichen, der Natur entnommenen Inhalts unmittelbar und absolut seine Gefühle aus. Für den Expressionisten gilt: Wie sehe ich das Objekt, wie mag ich es sehen, welche charakteristischen Momente und Züge allein mag ich sehen, welche korrespondieren mit dem Ausdruck, den Gefühlswerten, die ich zu realisieren trachte; welche Züge negiere ich im Sehen wie in der Darstellung, um mich oder die Idealgestalt des Gegenstandes zu verdeutlichen, überdeutlich zum Ausdruck zu bringen? - Das passive Moment des Impressionismus, im Gegensatz zum Expressionismus, ergibt sich dadurch, dass keine schwungvolle, grosszügige Gestaltung, sondern vielmehr ein gewisses Zersplittern, eine Schwächung, und eine daraus folgende Kürzung der Kraftlinie zu bemerken ist. Die der Nuance zugeneigte Einstellung in Musik, Malerei und Literatur folgt aus dem passiven Moment.



*Die Kathedrale von Rouen: In immer wieder anderem Licht...*

Das Wort Impressionismus enthält noch einen weiteren, wesentlichen Bestandteil, den des Prinzips der Momentaneinstellung. Das flüchtige Hinwenden, Hinblicken, der Augenblick, die ganz eigene, unglaublich tiefe, weise, persönliche Impression des Schaffenden verhilft zu höchster Intensität und stärkster Nachwirkung. So richtet beispielsweise der Maler seinen Blick nicht bald auf dieses, bald auf jenes Ding, es mit aller Schärfe einem Photographen gleich einstellend, sondern blickt in die unendliche Ferne, nur mit sich nehmend, was ihm auf dem weiten Weg dorthin begegnet, um es auf der Fläche der Netzhaut als Beziehung festzustellen, zu registrieren. Der Maler, Schriftsteller, Musiker trägt in sein Werk ausschliesslich die Quintessenz des Geschehens, den Eindruck einer Bewegung, eines Gefühls, eines Geruchs, eines Farbklanges oder einer Beleuchtung. All dies leugnet eine gewisse Verwandtschaft zum Expressionismus nicht.

Die beiden geschilderten Grundzüge des Impressionismus - die Offenheit der Umwelt gegenüber, das Passive und die flüchtige Impression, der Augenblick, Moment - versetzen die Seele des Betrachters, Hörers oder Lesers in Schwingungen, bringen sie zum Vibrieren und Nachhallen. Dies verdeutlicht, dass auf dem Feld des impressionistischen Erlebens an höchster, wenn nicht gar an ausschliesslich betonter Stelle, die Sensibilität steht.

Im malerischen Impressionismus mit seiner Einstellung auf Objekte als Träger des Lichtes und damit der Farbe glückte es Monet wohl am besten, ein "Erlebnis" in diesem Stil zu schaffen, Gefühle, Empfindungen, Gerüche und Farben am unmittelbarsten zu erwecken. Der Impressionismus aller drei Kunstgattungen unterscheidet sich vom Naturalismus insofern, als nicht die Objekte, sondern Licht und Farbe und deren Reflexe im Vordergrund stehen. Der Einfluss eines natürlichen Objekts rückte im Impressionismus vor das Subjekt, vor seine Bedeutung, seine vom Menschen festgeleg-



*"Der Heuhaufen" (eigentlich ein Getreideschober): Die Leute erkannten ihn nicht...*

te, bestimmte Stellung und Rolle. Das Natürliche, bisher Mittel zum Zweck, wird Selbstzweck. Der Künstler beabsichtigt nicht zu gestalten, sondern gestaltet zu werden.

Bis zur Epoche des Impressionismus galt beispielsweise ein Baum als Baum, als gegebenes Ding, mit Aesten, Blättern, vielleicht einem knorrigen Stamm. Er änderte seine Gesichter, seine Haltung, beschattete Menschen oder stand ihnen bei - gleich einer Märchenfigur -, rückte nach rechts, rückte nach links, bog sich im Sturm, veränderte seine Farben, Stimmungen, doch war er dazu bestimmt, ewig einen Baum mit gewissen festgelegten Merkmalen zu verkörpern. Auch so war er mehr als Kulisse, denn er hatte stets Anteil am Spiel. - Dem Impressionismus bedeutete er anfänglich eine spielende, sich ständig verändernde Farbfläche, Licht, nichts Festes, Materielles. Fest war ein Ding, wenn man es anzufassen vermochte; wie primitiv erschien diese bisherige Festlegung. Der Impressionismus hingegen vergeistigte das Ding, indem er es auflöste in Farbe, Licht und Empfindung. Debussy beispielsweise fächerte festgefügte, willkürlich bestimmte Akkorde, Tonfolgen in einzelne Töne auf, wie sich das weisse Licht in verschiedenen Farben bricht, sich eine Wasserfläche in einzelne, schillernde, sprühende Tropfen auflöst und entmaterialisiert. Dies gilt auch für Hofmannsthal. Er gebrauchte die Sprache nicht ausschliesslich, um Inhalt und Handlung darzustellen, sondern auch um Eindrücke, Stimmungen, - "Unaussprechliches" - wiederzugeben. Die Oberfläche des Wortes, seine Farbe als Ausdruck verdrängt die äussere, äusserliche Bedeutung, die ins Wort gelegt wurde, dafür erhält es seine tiefste Bedeutung aus dem Klang und dem suggestiven Moment. - Der Impressionismus fand durch Zerlegung, oder, anders ausgedrückt, durch unvoreingenommene, vollumfängliche Aufnahme der Umwelt, der Welt (ohne alles sofort zu vereinfachen und zu verallgemeinern), in eine neue, absolute Dimension.

# MONETS TOCHTER - *Unescopera* von Hans Meierhofer

**INHALT:** In seinem Garten in Giverny bewundert der impressionistische Maler Claude Monet mit seiner Tochter die Seerosen (warum es nicht sein Sohn Jean ist, der in dem berühmten Portrait auf seinem lustigen Rössli-Dreirad abgebildet ist, sondern Marie, sei hier nicht verraten): "Diesen Ausschnitt werde ich heute malen - er ist paradiesisch schön!" Und so kommen sie auf Henry Rousseau zu sprechen, der in seinem "naiven" Stil wundersame Bilder vom Paradies malt. "Kann der Zöllner überhaupt malen - wie sehen seine Bilder aus?", zweifelt Marie. Monet fordert seine Tochter auf, die Augen zu schliessen, so dass aus ihrer Phantasie ein ganzer Reigen von Visionen auftaucht, welche alle mit dem Sehen und dem Wissen zu tun haben...

## VORSTELLUNGEN IN DER AULA RÄMIBÜHL (Rämistrasse, oberhalb Kunsthaus)

Samstag	31. Mai	20.00h	Premiere
Sonntag	1. Juni	17.00h	Nachmittagsvorstellung
Mittwoch	4. Juni	20.00h	18h VEGL-Prämierung Maturaarbeiten
Donnerstag	5. Juni	20.00h	in memoriam Kurt Pahlen
Samstag Mensa	7. Juni	20.30h	18-20h Übertragung EM-Eröffnungsspiel CH-CZ in der
Sonntag	8. Juni	17.00h	Nachmittagsvorstellung
Donnerstag	12. Juni	20.00h	im Rahmen von "175 Jahre Zürcher Mittelschulen"
Freitag	13. Juni	19.00h	Deniere

**DAS TEAM:** Hans Meierhofer (Gesamtleitung); Hannes Gubler (Organisation); Kerstin Peter (Kommunikation); Maja Kuske (Regie, Bewegung); Kristin Osmundsen (Bühnenkonzept); Kurt Rothacher (Bühnenmeister); Walter Stolz (Bühnenmalerei); Urs Knoblauch (Betreuung Stillkopien); Max Kaiser (Kostüme); Corina Gieré / Paul Haug (Einstudierung, Korrepetition); Andri Calonder (Stimmbetreuung); Marc Brühlmann / Noëlle Chen / Martin Lehmann (Orchester); Anaïs Chen (Violinsoli) und viele weitere Helfer...

## ENSEMBLE: Schülerinnen und Schüler des Literargymnasiums Rämibühl:

Brütsch Claudia, Eisele Lilybelle, Gieré Annina, Hoffmann Anna, Janssen Alexandra, Kraft Janina, Lehmann Kimberly, Leu Franziska, Mazzotti Giulia, Peyer Talina, Sautter Maria, Steger Katharina, Stengel Hannah, Stutz Mirjam, Tjon-A-Meeuw Olivia, Zurmühle Sarah; Althaus Beat, Bättscher Kevin, Bellot Julien, Bimmlier Michael, Hürlimann Michael, Ladner Thilo, Malka Yoshua, Oertly Dominic, Rittener Gabriel, Schneider Laszlo, Stasiouk-Bandyk Paul, Vieth Levin, Weisser Alexander; 1. Kl.-Gruppe: Bussinger Tiziana, Fischer Carla, Hegemann Lea, Heim Selina, Hodel Julia, Sandoghdar Anna Lelia, Schönenberger Katja, Sucs Victoria, Van Tol Paloma; Bui Duy, Cantaluppi Antoine, Dufour Jean-Philippe, Schaad Florian, Sokolovic Sven

## ORCHESTER: Das Orchester der Gymnasien Rämibühl:

Violine: Chen Anaïs (Solo), Becsek Barna, Blumer Jakob, Bossard Fiorenza, Frei Manuel, Gilgen Leyla, Glas Ilona, Hauser Yolanda, Hoff Sophia, Keller Christoph, Keller Thomas, Lang Elena, Léchoth Shiang, Merkt Adrien, Poulikakos George, Promberger Kathrin, Schimmer Roman, Schmid Cora, Schweizer Anne-Sophie, Stähli Frédéric, Steinbrüchel Simone, Werninger Sophie, Widmer Roni, Wunderlin Adam, Zimmer Sonja; Viola: Durrer Pius, Lehmann Martin, Lüthi Ariane; Cello: Egli Sandro, Huang Fiona, Ihn Nikola, Kaiser Romana, Moser Luis, Raess Liliane, Roeck Martin, Wieser Charlotte; Kontrabass: Spirig Eugen; Flöte: Dobler Astrid, Chen Noëlle, Hiltbold Maya, Moor Nicole, Schulz Isabelle, Staub Kathrin; Oboe: Giardini Giulia, Mazzotti Giulia, Raess Christoph; Klarinette: Higi Franziska, Müntz Laura, Schmid Michal, Sennhauser Fabienne; Saxophon: Bättscher Kevin, Malka Joshua; Fagott: Haberecker Marcel, Häusermann Anthea, Voellmy Raphael; Horn: Diggelmann Hannes, Weggenmann Jannis; Trompete: Lang Roberto; Posaune: Gubler Hannes; Klavier: Bellot Julien, Rittener Gabriel, Stasiouk-Bandyk Paul; Harfe: Hofmann Anna; Schlagzeug: Bellot Julien, Ladner Thilo, Stasiouk-Bandyk Paul; Er-Hu Solo: Weisser Alexander

**Eintritt:** Erwachsene Fr. 28.-, Kinder ab 6 Jahren / Schüler 14.-

**Vorverkauf** (ab 5. Mai): Musikhaus Jecklin Pfauen, Rämistr. 30, Tel. 044 253 76 76; Billettzentrale BiZZ, Bahnhofstr. 9 (ZKB-Haus), Tel. 044 221 22 83

**Reservationen** (ab 5. Mai): Sekretariat Literargymnasium, Tel. 044 265 62 11 (Bürozeiten)

**Online-Reservationen** (15. April - 30. Mai): <http://monetstochter.lgr.ch> (ohne www)

Reservierte Billette können an der Abendkasse abgeholt und bezahlt werden.

**Besuchen Sie unsere Homepage: <http://monetstochter.lgr.ch> (ohne www)**

Wir danken der G+B Schwyzer Stiftung für die grosszügige Unterstützung!